

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ЕТИКА ЕСТЕТИКА

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

*За редакцією
професора Панченко В. І.*

*Рекомендовано
Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
вищих навчальних закладів*

«Видавництво
«Центр учбової літератури»
Київ – 2014

УДК 17:18(075.8)
ББК 87.7+87.8я73
Е 88

*Гриф надано
Міністерством освіти і науки України
(Лист № 1/11-11516 від 15.07.2013 р.)*

Рецензенти:

Сівєрс В. А. – директор інституту мистецтвознавства та експертної діяльності НАКККіМ;

Бондаревська І. А. – професор кафедри філософії та релігієзнавства Національного університету «Києво-Могилянська академія».

**Науковий редактор
професор Панченко Валентина Іванівна**

Колектив авторів «Етика»:

доц. Нападиста В. Г. (розд. 1), проф. Аболіна Т. Г. (розд. 2),
к.ф.н., доц. Шинкаренко О. В. (розд. 3), к.ф.н., доц. Маслікова І. І. (розд. 4),
к.ф.н., доц. Єфіменко В. В. (розд. 5), к.ф.н., доц. Подолян Г. П. (розд. 6),
к.ф.н., ас. Рихліцька О.Д. (розд.7).

Колектив авторів «Естетика»:

проф. Павлова О. Ю. (розд.1), к.ф.н., ас. Тормахова А. М. (розд.2),
проф.Панченко В. І. (розд.3), к.ф.н., доц. Гриценко В. С. (розд. 4),
к.ф.н., ас. Тормахова А. М. (розд. 5), к.ф.н., доц. Живоглядова І. В. (розд. 6),
к.ф.н., доц. Стеценко Л. Л. (розд. 7), к.ф.н., доц. Стеценко Л. Л. (розд. 8).

Етика. Естетика. [текст] : навч. посіб. / за наук. ред. Панченко В. І. – К. :
Е 88 «Центр учбової літератури», 2014. – 432 с.

ISBN 978-617-673-232-7

Сучасна гуманітарна складова вищої освіти передбачає вивчення таких філософських дисциплін «етика» та «естетика», які формують ціннісно-нормативні уявлення людини на основі вивчення історичної та культурної трансформації як базових світоглядних настанов.

Навчальний посібник передбачає засвоєння основних понять та закономірностей становлення і функціонування ціннісних і світоглядних чинників у сфері моралі, мистецтва і культури в цілому.

УДК 17:18(075.8)
ББК 87.7+87.8я73

ISBN 978-617-673-232-7

© Авторський колектив , 2014.
© «Видавництво «Центр учбової літератури», 2014.

ЗМІСТ

ЕТИКА	6
Розділ 1. Предмет етики (Нападиста В. Г.)	6
1.1. Історія становлення етики як науки	6
1.2. Етика як філософське знання	12
1.3. Структура етичного знання	14
1.4. Завдання етики	19
Розділ 2. Історичні форми моральнісної культури європейсь- кої цивілізації (Аболіна Т. Г.)	23
2.1. Моральнісні ідеали та норми античності	23
2.2. Духовно-етичні цінності релігії «спасіння»	24
2.3. Вектори моральнісного розвитку Відродження та Рефор- мації	27
2.4. Ціннісний світ та універсалізація моральних норм бур- жуазної доби	31
2.5. Криза суспільних нравів пізнього Модерну	37
Розділ 3. Мораль. Сутність, структура, функції (Шинкаренко О. В.)	41
3.1. Проблемність понятійного визначення моралі	41
3.2. Специфічні ознаки моралі	45
3.3. Структурні компоненти моралі	46
3.4. Основні функції моралі	53
3.5. Сутність моралі як простору людської єдності	54
Розділ 4. Типології етичних вчень (Маслікова І. І.)	58
4.1. Методологічні засади етичного дослідження	58
4.2. Типи етичних вчень у визначенні морального ідеалу	63
4.3. Типи етичних теорій в тлумаченні джерела моралі та мо- ральної нормативності	77
4.4. Типи етичних вчень в поясненні засад моральнісної пове- дінки	89

Розділ 5. Моральні цінності (Єфіменко В. В.)	102
5.1. Проблема моральних цінностей	102
5.2. Добро і зло як моральні цінності	109
5.3. Товариськість	123
5.4. Дружба	125
5.5. Любов	134
Розділ 6. Моральна діяльність (Подолян Г. П.)	141
6.1. Мораль як вияв людської активності	141
6.2. Моральна діяльність: особливості, структура	142
6.3. Вчинок як об'єкт етичного аналізу	145
6.4. Проблема моральної оцінки вчинку	149
6.5. Моральна необхідність і свобода вибору	151
6.6. Свобода і моральна відповідальність за поведінку	155
Розділ 7. Моральні колізії сучасності (Рихліцька О. Д.)	163
7.1. Етичні проблеми сучасної цивілізації	163
7.2. Ціннісний аспект наукового знання	167
7.3. Моральне осмислення екологічних проблем	170
7.4. Етичні проблеми в контексті розвитку біотехнологій	177
7.5. Масові комунікації та їх вплив на моральну свідомість особистості	185
ЕСТЕТИКА	189
Розділ 1. Становлення предметного поля естетики (Павлова О. Ю.)	189
1.1. Класична естетика	190
1.2. Некласична естетика	195
1.3. Постнекласична естетика	207
Розділ 2. Структура естетичної свідомості (Тормахова А. М.) ...	214
2.1. Естетичне почуття	214
2.2. Естетичний смак	216
2.3. Естетичний ідеал	220
2.4. Естетичні теорії	223
Розділ 3. Основні естетичні категорії (Панченко В. І.)	238
3.1. Статус категорій естетики	238
3.2. Категорії «гармонія» і «міра»	239
3.3. Категорії «прекрасно» і «потворне»	245
3.4. Категорії «піднесене», «героїчне», «низьке»	255
3.5. Категорії «трагічне» і «комічне»	264
3.6. Категорія «естетичне»	269

Розділ 4 Образна структура мистецтва (Гриценко В. С.)	276
4.1. Образ як художня універсалія мистецтва	276
4.2. Специфіка художньообразного пізнання	281
4.3. Видова специфіка художньо-образної виразності	291
4.4. Семіотична основа художньої образності	293
Розділ 5. Історичні закономірності художнього процесу (Тормахова А. М.)	298
5.1. Історична типологія мистецтва	298
5.2. Первісне мистецтво	300
5.3. Мистецтво Стародавнього Сходу	302
5.4. Античне мистецтво	303
5.5. Мистецтво європейського середньовіччя	307
5.6. Мистецтво Відродження	309
5.7. Основні мистецькі напрями Нового часу	311
5.8. Мистецтво модерну та постмодерну	317
Розділ 6. Естетичні проблеми творчості (Живоглядова І. В.)	323
6.1. Художня творчість як предмет філософського аналізу: історія проблеми	325
6.2. Естетичний потенціал творчості	341
6.3. Природа художніх здібностей і таланту	350
6.4. Структура і стани творчого процесу в мистецтві	355
Розділ 7. Естетика у сучасних соціальних практиках (Стеценко Л. Л.)	367
7.1. Основні форми сучасних художньо-естетичних практик	367
7.2. Соціологія мистецтва	374
7.3. Естетика реклами	384
Розділ 8. Етичні проблеми сучасного мистецтва (Стеценко Л. Л.)	398
8.1. Моральні дилеми сучасного мистецтва	398
8.2. Моральні провокації у мистецтві	410
8.3. Екологічна естетика і естетичне виховання	419

ЕТИКА

Розділ 1 ПРЕДМЕТ ЕТИКИ

1.1. Історія становлення етики як науки

Кожна наука має власні об'єкт та предмет дослідження. *Об'єктом для етики є людська поведінка у всій багатоплановості її прояву.* Але поведінку людини досліджують соціологія, психологія, політологія, право, економіка та інші. Правда кожна із названих наук має свою специфіку, своє бачення, свій «інтерес» при дослідженні, що й визначає власне предмет будь якої науки. *Етика досліджує ту поведінку людини, котра обумовлюється свободою її вибору, тобто в основі котрої лежить моральна мотивація.*

Слова «мораль», «моральний» відомі нам чи не з дитинства і, здавалось, не викликають проблем із розумінням їхнього змістовного наповнення, точного застосування та діагностування з приводу того, що можна назвати моральним. Але при спробі чіткого визначення, тобто дефінітивного впорядкування, виникають серйозні проблеми. Це відбувається тому, що ми маємо справу з так званими очевидностями, котрі справляють враження абсолютного знання, та при заглибленні в їхній зміст чи спробі чіткої вербалізації цих понять, виникають серйозні труднощі. Ось чому знайомство з предметом етики вимагає тривалого інтелектуального шляху, зіставлення різних думок, поглядів, переконань, напрацьованих упродовж її історії.

Та для початку приймемо без теоретичних доказів, що моральна мотивація в людських відносинах та стосунках наявна тоді, коли вони спонукаються до здійснення намірами, котрі можна означити, по великому рахунку, як добрі чи злі, розгортаючись через визнання чи заперечення свободи іншого, прагнення чи нівелювання справедливості та відповідальності, утвердження чи зради дружби та любові; шанування чи попрання честі та гідності; свідомий пошук чи уникнення від такого сенсу життя. Цей перелік окреслює лише основні барви в моральній мотивації людини, більш детально з подібною мотиваційною палітрою Ви познайомитесь в процесі вивчення обраного курсу.

Отже, моральна проблематика передусім розгортається в системі координат Добра та Зла, уточнюючись цілою низкою понять, а відтак і породжуючи цілу низку питань, котрі рано чи пізно постають перед людиною мислячою, котра прагне наповнити своє життя певним змістом і при пошуковій відповіді на питання «Яким змістом?» і «Заради чого?» звичайної житейської мудрості та досвіду кола знайомих, як правило, недостатньо для переконливої аргументації. Тоді настає потреба звернення до досвіду інтелектуальної історії людства, котра містить як неодноразову постановку подібних питань так і множинність відповідей. Такою своєрідною скарбницею сенсожиттєвих питань та теоретично обґрунтованих варіантів відповідей постає етика.

Етика — це філософське знання, котре має свою тривалу історію та певні особливості у порівнянні з іншими галузями наукового знання про природу, людину, суспільство. Одна з особливостей етики полягає в тому, що традиційно-академічний підхід, котрий вимагає розпочинати вивчення будь-якої навчальної дисципліни з чіткого окреслення предмету, не може бути в повній мірі дотриманим з тієї причини, що тема предмету етики фактично є підсумком, узагальненням основних теоретичних результатів, оскільки розгляд предмету етики може бути ототожнений зі всім її змістом. Тому формування уяви про предмет етики може відбутися лише після осягнення всього навчального курсу.

В процесі викладання етики вже усталилась певна традиція подавати розгляд її предмету як виклад історії її становлення, попереднього огляду основної проблематики, визначення її статусу, специфіки, структури та актуальних завдань.

Постановка та спроба осмислити проблеми, котрі знаходяться в компетенції етики, мають тривалу передісторію, що формувалася в культурах різних народів. Розмисли над феноменом дружби та сенсом людського життя містяться в одній із найдавніших літературних пам'яток світу — «Епос про Гільгамеша», творення котрого розпочалось у XXII ст. до н.е. у Давньому Шумері. Оригінальна нормативна програма, покликана впорядкувати конфлікт інтересів окремого індивіда та держави, зняти суперечність між природним буттям людини та моральною належністю була запропонована великим давньокитайським мислителем Конфуцієм (551 — 479 рр. до н.е.), вчення котрого викладено у збірці афоризмів «Лунь юй» («Бесіди та вимови») укладеній його учнями¹. Цілі людського існування та засоби їхнього досягнення запропоновані у давньоіндійських світоглядних пам'ятках буддизму (наприклад: буддійська канонічна книга «Тіпітака»)². Але як окреме систематизоване раціональне знання з чітко окресленою проблематикою, сформо-

¹ Докладніше див. Гусейнов А.А. Великие пророки и мыслители. Нравственные учения от Моисея и до наших дней. — М.: Вече, 2009. — С. 42—63.

² Там само. -С. 64-86.

ваним основним понятійно-категоріальним апаратом етика є продуктом античної культури. З'являється вона в Давній Греції наприкінці IV ст. до н.е. Проте варто нагадати, що й на давньогрецькому культурному ґрунті етика має свою передісторію, започатковану в поемі Гомера «Іліада», поемі Гесіода — «Праця і дні», у гномах (коротких висловах) Семи мудреців. Ці перші духовні вчителі давніх греків окресли своєрідний моральний канон, а саме: ідеальне зображення досконалого життя та досконалої особистості, а також запропонували своє бачення шляхів досягнення цієї досконалості через мужність, мудрість, помірність, справедливість.¹ Особлива увага до етичної проблематики обумовлюється відкриттям софістів (V—IV ст. до н.е.) стосовно докорінної відмінності між закономірностями природного та культурного буття. Перше позначене об'єктивністю та незмінністю, друге — плінністю та варіативністю як між різними народами так і між поколіннями, що потребувало обґрунтування їхньої справедливості та досконалості, тобто пошуку джерела легітимачії для конкретної моральної практики². Цією проблемою переймалися такі видатні філософи Давньої Греції як Сократ (469—399 рр. до н.е.) та Платон (427—347 рр. до н.е.)³. Отже, на середину IV ст. до н.е. у давньогрецькому інтелектуальному просторі було достатньо напрацьоване теоретичне підґрунтя в осмисленні етичної проблематики, котре уможливило започаткування нового окремішнього знання. Варто нагадати, що в цей час кінцево дозрів і соціокультурний запит на відповідне систематизоване знання. Кризова ситуація в давньогрецькому полісі потребувала вчення, в котрому б обґрунтовувалась вища ціль (вище благо) людської діяльності, що визначає вектор політичного розвитку (у розумінні кращого облаштування держави) та економічної практики, а також обґрунтовувались би окремі добродійності вільного громадянина, культивування котрих мало б слугувати реалізації прагнення вищої цілі. Такою була теоретична та соціокультурна передісторія етики.

Засновником етики як науки та автором терміну «етика» є давньогрецький філософ Аристотель (384—322 рр. до н.е.). Відправною лінгвістичною точкою у творенні терміну «етика» постало давньогрецьке слово *ethos* («етос»), досить багатозначне в своєму сенсоеволюційному поступі. Першопочатково це слово означало звичне місце перебування, спільне житло, і в цьому значенні використовувалося Гомером в «Іліаді». Згодом починає домінувати інший зміст — звичай, вдача, характер. Давньогрецькі філософи використовували його для позначення усталеної природи якогось фізичного чи соціального явища. Наприклад, Ем-

¹ Див. История этических учений: Учебник./ Под ред. А.А. Гусейнова. Раздел четвертый, Гл. 1.- М.: Гардарики, 2003. — С. 310—324.

² Там само.-Раздел четвертый, Гл. III, п. 1. — С. 344—351.

³ Там само. — Раздел четвертый, Гл. III, п. 2. — С. 351—359; Гл. IV, п. 1. — С. 364—377.

педокл говорив про етос першоелементів, а Піфагор, Демокрит, Геракліт — про етос людини. Використовуючи слово «етос» у значенні характеру, Аристотель утворює терміни *ethikos* («етичний»), для позначення сукупності чеснот людської вдачі (мужність, помірність, чесність, щедрість та інш.), котрі він назвав етичними чеснотами на відміну від діаоетичних — чеснот розуму (кмітливість, розсудливість), та «*ethika*», котрим назвав науку, яка вивчає ці чесноти, досліджує людську вдачу з погляду її досконалості. Варто зауважити, що в етимології терміну етика фіксується зв'язок між характером людини її соціокультурним та природним оточенням.

Термін «етика» наявний у назві трьох робіт Аристотеля — «Нікомахова етика», «Евдемова етика» та «Велика етика». По сьогоднішній день ці роботи викликають неабиякий інтерес дослідників (до речі, «Нікомахова етика» вважається одним із найкращих підручників з етики) та породжують дискусії з приводу не лише хронологічної послідовності їхнього написання, а й авторства. Як стверджував відомий фахівець з античної філософії Ф.Х. Кессіди (1920—2009), лише «Нікомахова етика» не викликає сумніву щодо належності Аристотелю. У стосунку «Евдемової етики» існують дві версії: одні дослідники вважають автором трактату Евдема Родоського, учня Аристотеля, інші вбачають у ньому лише редактора твору великого філософа. Невеликий за обсягом трактат «Велика етика» (його розглядають як конспект попередніх двох), за припущенням деяких дослідників, написаний одним із перших учнів Аристотеля, ім'я котрого згубилось у лабіринтах історії¹.

В історію становлення основних понять етики зробила внесок і давньоримська культура. Латинським аналогом слова *ethos*, виступає слово *mos* (в множині *more*). Воно теж означає вдачу, звичай, характер, волю, закон. У I ст. до н.е. римський оратор, політичний діяч, письменник Марк Туллій Цицерон (106—43 рр. до н.е.), прямо вказуючи на досвід Аристотеля, утворює термін *moralis* (моральний) з метою точного перекладу з давньогрецької терміну «етичний» та задля збагачення латинської мови. Цицерон говорив про моральну філософію, тобто про ту галузь знання, котру Аристотель назвав етикою. Згодом у IV ст. н.е. було утворено термін *moralitas* — мораль, який по суті став латинським аналогом терміну «етика».

Не зважаючи на етимологічну однотипність творення термінів «етика» та «мораль» подальший історичний поступ в межах європейської традиції вносить свої корективи в їхнє змістовне наповнення. За «етикою» зберігається початкове значення — назва науки, а за «мораллю» — позначення об'єктивної реальності, котра стає предметом вивчення етики. Зауважимо, що в буденній мові, в літературному, публіцистичному контексті і т.п. терміни «мораль» та «етика» використовуються як

¹ Див. Кессиди Ф.Х. Этические сочинения Аристотеля// Аристотель. Этика. — М.:АСТ: АСТ МОСКВА,2006. — С. 5—37.

синоніми. Ми говоримо, наприклад, про «моральні» або «етичні цінності, «моральну» чи «етичну» поведінку, вкладаючи у ці словосполучення ідентичний зміст. Такий синонімічний ряд хоч і має змістовну обумовленість, котра вкорінена як в історії становлення цих термінів, так і у взаємозв'язку етики та моралі може бути виправданим лише в текстах, котрі не претендують на наукову виваженість.

Давньогрецька та латинська мови є базовими для творення понятійно-категоріального апарату багатьох наук, котрий використовується і по сьогодні. Що стосується етики, то в європейських мовах, наприклад: англійська, італійська, французька — використовуються терміни «етика» та «мораль» для позначення предметної площини етичних досліджень. Але закономірно постає питання про наявність подібних понять, котрі позначали б ту реальність, котру ми називаємо мораллю, в мовах інших народів. Серед європейських мов мають аналоги латинського слова «мораль» німецька та російська мови. У тлумачному словнику німецької мови братів Грімм слово «sitte» (нрав) датується XIII ст., прикметник «sittlich» з'являється в XIV ст., а іменник «sittlichkeit» фіксується аж в XVI ст.. У російській мові початковим в даному етимологічному ряді є слово «нрав» (у значенні людської натури, характеру), котре фіксується Ф.П. Полікарповим у російському словнику 1704 р.. Прикметник «нравственный» поданий у російсько-німецько-французькому словнику І. Нордстета (1780 р.), а іменник «нравственность» з'являється в «Словнику Академії Російської» (1789—1794). Як бачимо, терміни «мораль» і «нравственность» (в перекладі українською це слово звучить в латинізованому варіанті — «моральність») однотипні у своїй етимології. Що стосується їхнього змістовного наповнення і, відповідно, окреслення сфер, котрі вони позначають, то фахівці притримуються двох протилежних позицій: утверджують або заперечують їхню синонімічність. Історія розрізнення сутнісного змісту цих термінів була започаткована Г.В.Ф. Гегелем (1770—1831) у його роботі «Філософія права» (1821). Великий німецький філософ вважав, що мораль є сфера суб'єктивно-індивідуального, котра охоплює особистісні та приватні взаємовідносини, ґрунтується на суб'єктивній уяві про належне (те як має бути), ідеал. Моральність розумілася ним у двох вимірах. По-перше: це звичаї та нрави, в котрих індивід не відокремлює себе як особистість від стихійно сформованих у суспільстві та стихійно засвоєних ним звичних форм поведінки; по — друге: конкретні обов'язки людини перед державою, станом, корпораціями, сім'єю, котрі санкціонуються та регулюються правом. Тобто, «мораль як визначеність особистості у стосунку до самої себе, а моральність як визначеність особистості у відношенні до суспільства і як форма організації самого суспільства.»¹ Існують інші варіанти смислового розрізнення моралі та моральності.

¹ Див. История этических учений: Учебник./ Под ред. А. А. Гусейнова. Раздел шестой, Гл. IV. — М.: Гардарики, 2003. — С. 661.

Мораль визнається як певна форма свідомості, тобто сукупність усвідомлених принципів, правил, норм поведінки, а моральність — як практичне втілення даних принципів у наявних відносинах людей.

Підсумовуючи етимологічні екскурси основних понять, можемо зробити перше узагальнення стосовно предмету етики: **етика — це наука про мораль. Вона вивчає джерела походження моралі та її розвиток в історії людства, аналізує її природу, внутрішню структуру, функції та роль в сукупній системі людських відносин, дає теоретичне обґрунтування тій чи іншій морально-нормативній системі.**

Потрібно зазначити, що у різні періоди розвитку етичного знання домінантна проблематика етичних розмислів була різною. Так етика античної доби концентрувалася на визначенні ознак досконалого способу життя, досконалої особистості і, відповідно, певних добродітностей, (нагадаємо, що для античності були найважливішими помірність, мужність, мудрість та справедливість) культивування котрих спрямовувало на досконалість.

Епоха Середньовіччя, духовне життя котрої визначалося християнською релігією, мала свої особливості у філософсько-етичних пошуках, детермінованих моральними канонами християнства. Головним завданням поставало раціональне обґрунтування християнського ідеалу досконалості, вирішення якого потребувало осмислення проблем свободи волі людини (відзначимо, що згідно християнській доктрині життя людини детерміноване Божественною волею, наперед задане) та узгодження її вихідної гріховності з можливістю моральної досконалості.

Зміна канону ціннісних підвалин в Новий час, а саме союз філософії з наукою, визначила іншу тематичну палітру етико-філософських пошуків. Наука проголосила про свою спроможність забезпечити умови для реалізації прагнень людини до досконалості та щастя в реальному часі земних умов, що забезпечило їй домінантне становище в суспільній свідомості, а згодом і практиці. Це обумовило і зміну етико-філософських методологічних засновків. Головною проблемою етики, навколо котрої центрується все її проблемне поле, та визначається характер розмислів постає проблема природи та походження моралі, раціонального обґрунтування моральних цінностей, спроба пошуку основоположного принципу, котрий би дозволив безпомилково ідентифікувати її предметне коло, чітко розмежовувати добро від зла, напрацювання певних технологій впровадження моральних приписів в діяльність як окремих індивідів так суспільних інститутів.

На сьогоднішній день особливої значимості набули проблеми так званої прикладної етики, взаємовідношення індивідуального та соціального виміру буття моралі (детальніше про це мова йтиме в наступних розділах).

Змінюваність актуального кола проблем обумовлюється логікою історичного поступу соціокультурного тла. Здавалось би, що етика як

окрема система знання, що має тисячолітню історію, мала б гарантувати цілковите прояснення багатьох питань, котрі поставали в процесі її історичного поступу. Але незважаючи на свій статецький вік і по сьогодні в етиці існує чимало проблем, котрі не мають однозначного концептуального обґрунтування.

1.2. Етика як філософське знання

Питання про філософський статус етики як раз і є показовою ілюстрацією неоднозначності в обґрунтуванні навіть основоположних її проблем.

За своєю родовою приналежністю етика відноситься до філософського знання. *По-перше*, як було вже сказано, етика зародилася в межах філософії. Але допитливо — критичний погляд, може зауважити, що будь-яке існуюче на сьогоднішній день наукове знання веде свій родовід від філософії і це не виступає необхідним і достатнім доказом його філософського характеру. Тому, *по-друге*, звернемо увагу на те, що етика як і філософія має справу з універсаліями, тобто найбільш загальними поняттями. Такими для етики є, передусім, поняття Добра та Зла, оскільки завдання етики полягає не лише в дослідженні конкретно-історичного змісту цих понять, а й в проясненні їхньої сутності, природи, способів обґрунтування. *По-третє*, предмет етики — мораль — в контексті новітніх поглядів, розуміється як певний модус відношення людини до дійсності (мається на увазі уся повнота людських відносин та ставлення до світу природи в цілому), що підтверджує філософський характер етики, оскільки предметом філософського осмислення є загальні основи людського буття та відношення до світу в цілому.

Наголосимо, наведені аргументи не можна вважати вичерпними, та остаточними. Їх потрібно розглядати як один із можливих варіантів аргументації думки про філософський статус етики.

Варто також зазначити, що зв'язок етики з філософією проявляється не тільки у філософському характері етики. Як уже зазначалося, етика як самостійна галузь знання виникає в добу грецької античності в межах філософії. Здавалося це мало б бути визначальним для розуміння структурної та смислової залежності між етикою та філософією. Але в довготривалій історії етики та філософії були різні конфігурації їхнього взаємозв'язку. Якщо розглядати етику та філософію крізь призму стосунку частини та цілого, то етика не є однозначно підпорядкованою частиною, сутність котрої визначається сутністю цілого. В епоху античності етика вбачалася смисловим центром філософського знання як такого. Згідно традиції, закладеній в академії Платона та остаточно утвердженій стоїками, філософське знання поділялося на три структурні елементи — фізику, логіку та етику. В метафоричних аналогіях фізи-

ка уподібнювалася деревам у саду, логіка — огорожі навколо нього, а етика — плодам, що виростили в ньому. Хрестоматійним став приклад про уподібнення філософського знання з яйцем, де білок — фізика, зовнішня тверда оболонка — логіка, жовток — етика.

В епоху Середньовіччя філософія була позбавлена морального пафосу, котрий став прерогативою теології. Тим не менше вона була долучена до раціонального обґрунтування християнського ідеалу досконалого життя, визначення його місця в межах моральної практики, співвіднесення з напрацьованими античною філософією добродійностями та усталеними формами моральної поведінки.

Бачення етики як вершини філософського знання, котрій підпорядковані усі інші його різновиди, відновилося починаючи з часів Декарта до німецької класичної філософії та британського утилітаризму. В епоху Нового часу відбулася заміна у визначенні метафоричних образів відповідних структурних елементів філософського знання згідно актуальним науковим дослідженням того часу. Філософія уподібнювалася людському організмові, де фізика — це «м'язова тканина», логіка — «скелет», етика — «серце». Такий метафоричний ряд підтверджує центральне, головне смислове навантаження саме етики у структурі філософського знання в цілому.

Подальший тісний союз філософії з наукою обумовив пріоритетність онтологічної та гносеологічної проблематики у філософських роздумах. Етика не лише втратила своє домінуюче становище, а опинилася у статусі маргінального філософського знання, що в свою чергу спричинило втрату філософією вихідного морального пафосу. Тому при розгляді даного питання не можна уникнути міркування і про характер самого філософського знання. Ця багатогранна та не проста проблема виходить за межі нашого розгляду, тому лише зауважимо, що необхідно розглядати і саму філософію в етичному вимірі. У своїх початках вона виникла, як спосіб життя, заснований на інтелектуально-духовному удосконаленні особистості, що утверджував новий порядок цінностей, в котрому уява про досконале життя вимагала обґрунтування та культивування таких якостей людини, котрі б сприяли його утвердженню. Сама філософія виступала як вид моральної практики, покликаної надати людському існуванню досконалого змісту, тобто її можна розглядати як своєрідний етичний проект.

Отже, етика це особливе філософське знання, котре не може повною мірою емансипуватися від філософії на зразок цілої низки самостійних наук, що існують сьогодні. Та й філософія не може полишитися етики, оскільки втрачається її провідний сенс — утвердження пафосу досконалого життя, котре передбачає міркування про досконалу людину, а звідси постає уява про належне, про добро та зло і, як наслідок, проявляється пильна увага до морального досвіду людини. Етика як частина цілого (філософії) є її смислоутворюючою частиною, втрата котрої руйнує смислово значимість цього цілого.

1.3. Структура етичного знання

Ідейне багатство етичного знання, набуте за тисячолітню історію, відзначається не лише неабиякою різноманітністю постановки проблем, суперечливістю (чи докорінною протилежністю) їхнього обґрунтування, різними інтерпретаціями моралі, а й розумінням змісту самої етики — від розуміння її наукового статусу, окреслення предметно-проблемного поля, визнання істинності/неістинності зроблених нею висновків до постановки завдань та визначення функцій етичного знання. Це спонукає нас до розгляду проблеми структурування етичного знання, як способу вираження його концептуального образу. Потреба в напрацьованні чіткої структури етичного знання обумовлена як внутрішньо дисциплінарними чинниками, що забезпечують самоорганізацію певного виду знання, його логічне впорядкування, так і чинниками зовнішнього порядку, спрямованими на забезпечення його систематичного викладу в навчальній та довідковій літературі. Варто зазначити, що проблема систематизації етичного знання лежить поза компетенцією етики як такої, і є однією із проблем так званої **метаетики**, предметом дослідження котрої є сама етика, а не моральні принципи поведінки, норми, добродійності. Теоретичні колізії метаетики зосереджені в основному навколо вирішення когнітивного статусу етики та з'ясування можливості/неможливості застосування універсальних правил логіки до етичного судження. Метаетика здійснює критичний аналіз мовних форм моральних висловлювань. Отож, метаетика займається інтерпретацією самої етики, напрацьовуючи певні її концептуальні образи в залежності від розв'язання означених проблем.¹

В сучасній метаетичній літературі існує багато критеріальних моделей етики, тобто концептуальних схем, котрі задають певні контури структурної організації етичного знання. На сьогоднішній день ми не маємо чіткої домовленості в академічному просторі у стосунку домінантності (за принципом істинності) тієї чи іншої моделі. Та узагальнюючи напрацьований матеріал на сучасному етапі досліджень, можемо виокремити наступні структурні елементи: **історія етики, дескриптивна етика, теоретична етика, нормативна етика, професійна та прикладна етика.**

Історія етики.

Історія етики — це історія етичних вчень, тобто сукупності різноманітних поглядів, концепцій, напрямків та шкіл, фіксація та критика досягнень інтелектуальної думки, котра опановувала феномен моралі,

¹ Див. Гусейнов А. А. Аналитическая этика и метаэтика // История этических учений: Ученик / Под ред. А. А. Гусейнова. — М.: Гардарики, 2003. — С. 742—752. ; Максимов Л. В. Очерк современной метаэтики // Вопросы философии. — 1998. — № 10. — С. 39—54.

пропонувала різноманітні способи її тлумачення, а також осмислювала засадничі життєві настанови. Отже, історія етики — це систематизація доктринальних та нормативних концепцій моралі. Варто зазначити, що історико-етичне знання не є інтелектуальною константою. Воно потребує глибокого осмислення, адекватної інтерпретації у відповідності соціокультурним особливостям свого часу та проєкції на сучасність. Історико-етичний інтелектуальний досвід є необхідним контекстом для розуміння особливостей та специфіки сучасного етапу етичного знання.

1. Дескриптивна етика здійснює конкретно-соціологічний та історичний аналіз моралі, а саме: вивчає зміст наявних у суспільних практиках моральних норм, а також загальнопоширені уявлення про мораль. В предметне коло дескриптивної етики входить також аналіз існуючих звичаїв, традицій як форм суспільного впорядкування. Особливістю дескриптивної етики є те, що вона досліджує конкретну моральну практику (нрави) та елементи моральної свідомості в конкретному соціокультурному контексті, що має важливе значення не лише для відтворення «морального портрету» певного історичного часу, корекції практичних заходів у моральному вихованні, а й для вирішення теоретичних проблем, зокрема для розуміння природи та сутності самого феномену моралі.

2. Теоретична етика — досліджує феномен моралі, зокрема її сутність, умови та джерела походження, специфіку, структуру та функції; розробляє категоріально-понятійний апарат та методологічні засади, котрі визначають архітектоніку теоретико-етичного дослідження. Теоретична етика розглядає роль моралі у становленні людини як такої, а також специфіку морального регулювання та взаємозв'язок моралі з іншими нормативними системами, зокрема правом.

3. Нормативна етика розкриває ціннісно-імперативний зміст моралі. Вона займається раціональним обґрунтуванням моральних цінностей, кодифікацією норм поведінки та моральних якостей людини у відповідності з проголошеними цінностями. Нормативна етика покликана розкрити зміст належного, довести перевагу тих чи інших ціннісних орієнтирів, запропонувати особистості так звані «стратегії добродійного життя», спрямовані на досягнення щастя, сприяти формуванню її моральних переконань, а також трансформаціям в моральній свідомості особи від соціального імперативу до особистісного переконання.

4. Професійна та прикладна етика. *Професійна етика* займається конкретизацією загальних моральних вимог у відповідності до специфіки певної професії, актуалізує та конкретизує головним чином норми, правила поведінки, котрі врегульовують стосунки як між представниками конкретної професії та спільноти в цілому, так і внаормовують внутрішньо професійні зв'язки з погляду моральних нормативно-ціннісних вимог. До тематичного кола професійної етики можна віднести розгляд наступних питань: моральна цінність професіоналізму, моральний престиж професії, діалектика ділових та моральних якостей професіонала,

професійний обов'язок та професійна відповідальність як моральні цінності, професійний етикет, кодифікування професійної етики.

Професійна етика має тривалу історію, точкою відліку котрої можна вважати Клятву Гіппократа, котра містить елементи морального регламентування лікарської практики. На сьогоднішній день ми маємо чималу кількість активно функціонуючих в практичній площині професійних етик: медична етика, педагогічна етика, етика юриста (з усіма її різновидами: адвокатська етика, суддівська етика, етика слідчого, етика митника та інш.); етика вченого, журналістська етика, етика державного службовця і т.п.

Прикладна етика — це новітня галузь знань та практики, що зародилася в 70 роках минулого століття у США, предметом котрої є моральні колізії граничного (безпосередньо чи опосередковано вкорінені в проблему життя та смерті) та відкритого характеру (відсутня єдність у шляхах їх вирішення як серед широкої громадськості так і в колах дипломованих фахівців) у різних сферах людської діяльності, котрі викликають стурбованість спільноти і, відповідно, гострі суспільні дискусії.¹

Наведене визначення прикладної етики є одним із численних наявних варіантів, оскільки на сьогоднішній день в колі дослідників немає узгодженості стосовно дефініції прикладної етики, визначення її наукового статусу, чіткого розмежування з теоретичною, нормативною, та професійною етикою. Існують різні погляди стосовно визначення сутності прикладної етики. Вона розуміється як варіант «прикладання» етичної теорії до безпосередньої життєвої практики, вкорінений в античній традиції; як актуалізований варіант професійної етики; як новітній етап у розвитку етики, характерний наявністю безпосереднього зв'язку теорії та суспільної моральної практики. Розбіжність точок зору в сучасному дискурсі навколо прикладної етики є мінімальною при визнанні етико-прикладного знання як найактуальнішої точки росту етичного знання в цілому, накопичення морального досвіду, та корекції моральної практики передусім на суспільному рівні (а відтак і на індивідуальному).

Прикладна етика, як теоретичне знання, постала на межі етики та різноманітних наук соціального та природничого спрямування. Прикладна етика існує як сукупність наступних різновидів: *біоетика, екологічна етика, етика науки, економічна етика, етика права* і т.п. Цей перелік різновидів прикладної етики є неповним та відкритим як сама можливість актуалізації відкритих проблем, породжених різними видами людської діяльності та інтересами людини і людської спільноти як такої.

Дамо загальний огляд основної проблематики зазначених видів прикладної етики.

¹ Докладніше про прикладну етику див. Прикладна етика. Навч. посіб. / За наук. Ред. Панченко В. І. — К.: Центр учбової літератури, 2012. — 392 с.

Біоетика включає до свого предметного поля передусім моральні проблеми, породжені потужним розвитком медицини, на підставі впровадження високих технологій, та біологічних наук. Зокрема морально-філософські проблеми репродуктивних технологій (штучне запліднення, сурогатне материнство); генної інженерії (клонування, геномні маніпуляції — так звана «дитина на замовлення»); трансплантації органів (проблема донорства, пересадка органів від тварини — ксенотрансплантація); аборту; евтаназії (активної та пасивної, добровільної та недобровільної); паліативної допомоги (відношення до невиліковно хворих); а також моральний зріз соціальних проблем у сфері політики в галузі охорони здоров'я (справедливість у доступі до медичних ресурсів), планування сім'ї та демографічного контролю. Біоетика як результат діалогу наук про живі системи та гуманітарного знання, намагається осмислити та запропонувати шляхи вирішення проблеми збереження життя в цілому та життя і здоров'я окремого індивіда зокрема.

Екологічна етика. Науковий інтерес екологічної етики вкорінений в сфері пошуку ефективних програм природокористування та природоохоронної діяльності, спрямованих на збалансування відношення «людина-природа». Етико-нормативному осмисленню піддаються такі екологічні проблеми як забруднення довкілля, зменшення видової різноманітності живої природи, знищення дикої природи, наступ пустель, зміна клімату і т.п. Цим проблемам неможливо зарадити виключно інструментально-технологічним способом, вони потребують зміни світоглядних настанов, таких ціннісних переконань, котрі приведуть до усвідомлення людиною морального обов'язку у вирішенні цих проблем.

Етика науки — зосереджена на розгляді глобальних проблем людства та ролі науки у їхньому виникненні та осмисленні; конфлікту інтересів вченого, наділеного правом на свободу наукового пошуку та спільнотою, що прагне забезпечити себе від так званого «небезпечного знання», тобто знання, що може мати непередбачувані та неконтрольовані наслідки для людства в цілому, знання — невірніважене моральними запобіжниками.

Економічна етика виокремлює та осмислює моральні «больові точки» фактичної економічної поведінки на мікро- та макрорівнях. «Мікро етика» досліджує такі проблеми: зайнятості та заробітної платні співробітників, дискримінації стосовно оплати праці, кар'єрного росту з погляду расової, національної, релігійної, гендерної та вікової приналежності; сигналізаторства і т.п., що виникають в процесі моральних відносин між підприємством, як суб'єктом моральної дії, та його найманими працівниками. «Макроетика» розглядає моральний зріз проблем, котрі виникають в процесі відносин між макросуб'єктами економічної структури та громадянським суспільством окремої держави, а також світової економіки та людської спільноти в цілому: (маніпуляції та примус в маркетинговій практиці, тіньова економіка, безпека продукції та виробни-

цтва, крос-культурні конфлікти міжнародного підприємництва, небезпечні виробництва, власність та справедливість розподілу світових ресурсів, багатство та бідність, необмеженість економічного зростання). Економічна етика займається також дослідженням нормативних вимог економічної науки, котрі значною мірою впливають на моральний зміст господарської практики.

Політична етика розглядає моральні колізії, котрі виникають як наслідок конфлікту спеціальних політичних інтересів та загального інтересу людини й суспільства як таких. Основною проблемою політичної етики є взаємодія моралі та політики, котра конкретизується в низці уточнюючих її проблем, що потребують етико-теоретичного осмислення та етико-нормативного врегулювання. До них можна віднести: пошук причин моральної суперечливості політичної практики та обґрунтування потреби її моральної легітимації; обґрунтування ціннісної основи для визначення, прийняття та впровадження законів, соціальних регуляторів, всезагальних життєвих стандартів, певного соціального порядку; окреслення критеріїв оцінювання загальнозначущих політичних рішень; ціннісно-нормативне врегулювання інституціональних взаємозв'язків, відносин соціальних груп, рухів, суспільства та окремої особи.

Етика права. Тривалий час центральною проблемою етики права перебувала моральна легітимація/засудження смертної кари. Відмова переважної більшості країн світу (Україна в тому числі) від такої форми покарання певним чином знімає гостроту названої проблеми. До кола проблем етики права відносять наступне: обґрунтування мети та міри покарання; критерії справедливого суду; критерії справедливого вироку; право судді на помилку; матеріальна компенсація моральної шкоди та. інш.

Як бачимо, спектр сучасної етичної проблематики є надто широким, котрий включає осмислення проблем не лише суто людських відносин, а й ставлення людини до природи. Розширення традиційного проблемного поля етики, котре переважно охоплювало сферу особистісного простору людини та звернення до дослідження морально-нормативної регуляції діяльності суспільних інститутів, погляд на природу як «морального пацієнта» (моральним суб'єктом може бути лише людина), котрий вимагає відповідального та турботливого ставлення з боку людини, змінює структуру та характер міжпредметних зв'язків етики. Від традиційного союзу з естетикою, психологією та політикою (у значенні науки про суспільне життя), започаткованого ще з античних часів; науками про літературу та мистецтво — усталеного в епоху Відродження; етнографією, соціологією, політекономією — який став на часі з другої половини XIX, починаючи з останньої третини XX ст.. етика вступила в період активної співпраці не лише з гуманітарними та соціальними науками, а й з цілим корпусом медичних, біологічних та технічних наук.

1.4. Завдання етики

Як будь-яка наука етика має цілу низку завдань, котрі можна умовно поділити на дві групи. *Перша група* — це завдання, так би мовити, «внутрішнього кола», котрі стосуються розв'язання певної сукупності проблем, актуальних для етичного знання як такого. Характер завдань та форми дослідницької діяльності, що забезпечила б їхнє розв'язання, визначаються згідно структурної організації наукового знання в цілому, в котрій виокремлюють **емпіричний та теоретичний** рівні.

Емпіричний рівень. Відомо, що емпіричне дослідження здійснюється в процесі безпосереднього спостереження та експерименту. Та в етиці експеримент як такий неможливий, бо суперечить самій сутності моралі. Тому форми емпіричного дослідження обмежуються, як правило, спостереженням «живої тканини» індивідуального та суспільного буття, результатом котрого постає виокремлення реалій моральної дійсності. Таке спостереження має на меті зібрати, описати, зіставити, систематизувати, класифікувати фактичні свідчення, котрі розкривають моральний вимір особистісного та громадського життя, а також узагальнити певні емпіричні закономірності. Емпіричний рівень етичного знання, що відтворює загальні тенденції та закономірності моральної культури суспільства в реальному часі, забезпечує надійний фундамент для теоретичної та нормативної етики, покликаних обґрунтувати феномен моралі та запропонувати адекватні суспільним запитам нормативно-ціннісні програми, своєрідні «стратегії добродійного життя». Очевидною є безсумнівна потреба такого типу досліджень, котрі реалізує соціологія моралі. Та варто зауважити, що дослідження подібного типу серйозно ускладнені характером самого феномену моралі — його всепроникністю та раціональною «невловимістю» конкретики морального буття. Соціологічне дослідження може проілюструвати свідчення моральних уявлень, тобто розкрити фіксацію певних моральних понять на рівні свідомості особи, але це не означає, що засвоєння певних моральних цінностей на рівні свідомості гарантує їхнє практичне втілення на рівні життєвої практики. Тому соціологія моралі швидше є свідченням уяви про рівень належного чи, вірніше, того, що прийняте за належне в певний час у певній спільноті, аніж дійсного — того, що є насправді.

Емпіричне дослідження моралі може бути звернене і в минуле, що здійснюється в межах історії моралі. Спираючись на дані етнографії, фольклорні джерела, різноманітні літературні пам'ятки, наукові тексти, корпус правових документів і т.п. певної історичної доби, ми можемо скласти уяву про наближений до реальності «моральнісний портрет» епохи, познайомитися з моральнісним досвідом людства в історичному вимірі. Класичним прикладом подібного дослідження є робота «Лицар та буржуа» польської дослідниці М. Осовської (1896—1874), в котрій розглядається становлення та розвиток норм і цінностей буржуазної моралі, а також характерних для

неї особистісних зразків поведінки. В історії етичної думки в Україні також наявні подібного роду дослідження, що правда стосуються опису моральності в давніх народів, — це «Історія моралі й моральних учень» мораліста-богослова М.О. Олесницького (1839—1906).

Теоретичний рівень. Кожен етап розвитку етичного знання має свій перелік завдань теоретичного рівня, над котрими розмірковує теоретична та нормативна етика. Але як би не різнилася тематика цих завдань (а швидше фокус їхнього бачення), усі вони вкорінені у вирішення головної проблеми етики як такої, а саме: сутності, походження та обґрунтування моралі. Виокремимо ключові проблеми.

По-перше, актуальною на сьогоднішній день залишається проблема методологічного забезпечення дослідження феномену моралі, тобто пошук відповідного сучасним теоретичним напрацюванням в межах філософського знання та практичним запитам способу його пізнання.

По-друге, традиційним завданням етики (і особливо актуальним для реалій сучасного як світового, в контексті всієї повноти глобальних загроз, так і вітчизняного, в контексті морально-ціннісної аномії, соціального простору) є обґрунтування певної системи моральних норм та цінностей на підставі переконливих аргументів. Дієвість моральних приписів, норм та цінностей тривалий період в історії людства забезпечувалася їхнім вкоріненням в абсолютні начала (Дао, Логос, Ідея, Бог). Світська свідомість, що ґрунтується на системі об'єктивних доказів потребувала пошуку альтернативних джерел походження моралі, якими стали природа (натуралістичні концепції) та суспільство (соціологічні, або соціально-історичні концепції). Сучасний етап розвитку етичного знання позначений різноманітністю теоретичних уподобань, котрі намагаються вирішити проблему обґрунтування моралі в комунікативно-дискурсивному, аксіологічному, онтологічному, трансцендентному вимірах.

По-третє, не менш важливим завданням є перегляд та раціональне обґрунтування традиційно — усталеного (переважно завдяки тривалому авторитету марксистського підходу) погляду на сутність моралі як форми суспільної свідомості, як певної системи норм та цінностей задля врегулювання проблем виключно у сфері людських стосунків (міжособистісного та соціального масштабу). Новітні дослідження в контексті прикладної етики, зокрема біоетики та екологічної етики, стають поворотним пунктом у зміні парадигми сутності моралі, яка розглядається як певний модус відношення людини до дійсності в системі координат Добра та Зла.

По-четверте, актуальною є потреба рефлексії над власне етичним знанням як таким, тобто вирішенням завдань метаетичного рівня. Це передусім стосується проблеми структурування етичного знання, зокрема визначення статусу прикладної етики, її зв'язку з нормативною та теоретичною етикою.

Другу групу завдань етики складають завдання умовно названого «зовнішнього кола», тобто в прикладній сфері, в процесі практичного

застосування напрацьованого нею знання. На даний момент ми є свідками парадоксальної ситуації, котра полягає в актуалізації уваги не лише представників різних видів наукового знання, а й широкого суспільного загалу до феномену моралі, зокрема до існуючої морально-ціннісної нормативності в суспільній практиці та майже повним ігноруванням цими зацікавленими сторонами систематизованим теоретичним знанням про мораль, тобто етикою як теорією моралі.

Таке своєрідне маргінальне становище філософської етики серед практичного знання (а етика, як уже згадувалося, визначалася Аристотелем як практична наука), що задовольняє потреби сучасного суспільства можна, за певного припущення, пояснити популярністю та запитуваністю професійної та прикладної етики, котрі безпосередньо втормують життєву практику засобом кодифікації конкретних ціннісно-нормативних моральних вимог. Свідченням цього є численні моральні кодекси певних видів людської діяльності (наукової, господарської) різноманітних професій, корпоративних угруповань.

До завдань етики можна віднести моральне просвітництво, котре не потрібно розуміти як прямий заклик до належної поведінки, відповідної до усталених ідеалів та ціннісних настанов, тобто набридливе моралізаторство. А як допомога у пошуку життєвої стратегії, в баченні контексту людської поведінки поза межами безпосередніх практичних інтересів, у співвіднесенні з моральними цінностями — ідеалу, добра, справедливості, обов'язку, відповідальності та інш. По великому рахунку завдання етики у виховній сфері можна означити як сприяння в забезпеченні теоретичним досвідом для здійснення вибору між Добром та Злом, від котрого, за словами російського філософа В.С. Соловйова, «людина ні в якому разі не може позбавитися». Продовжуючи думку цього видатного російського мислителя, зазначимо, що етика не може змусити людину обрати однозначно правильний життєвий маршрут, вона може запропонувати вибір подібних маршрутів, обґрунтовуючи кожен із них, оскільки етика є систематизованою сукупністю уявлень про різні виміри моральної реальності. Подібно до пугівника, до котрого подорожувальник звертається за повною та достовірною інформацією, а не обґрунтуванням переваг того чи іншого маршруту (бо не можна переконати людину їхати до Італії чи Швейцарії, якщо вона віддає перевагу Сибіру), етика становить собою, в баченні В. Соловйова, «систематизований вказівник правильного шляху життєвих мандрів». Вибір життєвого шляху, як і туристичної подорожі, лежить в межах компетенції самої людини, її волевиявлення, чим утверджується її автономія як морального суб'єкта. Тому й не існує вчителів добродійності на зразок учителів різних ремесел та вмінь, як це відомо ще з часів Сократа, бо етиці, в розумінні певної нормативно — ціннісної системи, неможливо навчити, а можна лише навчитися.

Вивчення етики має непересічне значення для розуміння того, що відбувається та прогнозування того, що буде з нами, нашим суспільством, людством взагалі.



Питання для самоконтролю

1. В чому полягають теоретичні та соціокультурні передумови становлення етичного знання ?
2. Охарактеризуйте етимологію термінів «етика» та «мораль».
3. В чому полягає відмінність між мораллю та моральністю?
4. Які аргументи можна висловити на користь твердження, що етика є філософським знанням?
5. Які основні складові структури етичного знання?
6. Чим займається дескриптивна етика?
7. В чому полягають особливості прикладної та професійної етики?
8. Обгрунтуйте основні завдання етики.



Теми рефератів

1. Етична програма конфуціанства
2. Етична програма буддизму
3. Моральний канон античності: Гомер, Гесіод, Сім мудреців
4. Основні ідеї моральної філософії Сократа
5. Прикладна етика: основні види та дилеми



Література

- Гусейнов А. А.* Этика и мораль в современном мире // режим доступу
История этических учений: Учебник / Под ред. А. А. Гусейнова.— М.: Гардарики, 2003. — 911 с.
- Кессиди Ф. Х.* Этические сочинения Аристотеля// Аристотель. Этика.— М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006.—С. 5—37.
- Максимов Л. В.* Очерк современной метаэтики // Вопросы философии.— 1998, № 10.— С. 39—54.
- Малахов В. А.* Этика: Курс лекций: Навч. посібник.—К.:Либідь, 2004.—384.
- Прикладна етика. Навч. посіб. / За наук. ред.. Панченко В.І.—К.: Центр учбової літератури, 2012. — 392 с.

РОЗДІЛ 2

ІСТОРИЧНІ ФОРМИ МОРАЛЬНІСНОЇ КУЛЬТУРИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ

2.1. Моральнісні ідеали та норми античності

Античність вважається колицкою європейської цивілізації, античний культурний спадок здійснював могутній вплив на усі наступні етапи розвитку культури, аж до сьогодення. Саме в умовах давньогрецької античності виникає етика як практична філософія. Це відбувається в умовах, коли уже сформувались певні норми, які незважаючи на свою не повну втіленість в життєдіяльності, виступають основою критичної оцінки общинно-організованих полісів. Але попередній історичний досвід ніколи повністю не зникає. Родосімейні взаємовідносини перестали бути основною організаційною структурою суспільства. Та вони існують в формі підпорядкованій ідеям громадянської доблесті і створюють прийнятність моральнісних практик варварських суспільств ще довгий час. Найбільш суттєвий і значний досвід є втіленим в героїчному епосі, який виступає непересічним почуттєвим фоном, що формує ціннісні засади життя. Філософсько-етична думка класичної епохи давньогрецької цивілізації, постійно змушена, напружуючи нові засади для відповіді на питання: «Яка людина є втіленням добродійності?», узгоджувати їх з актуальним, або по суті доморальним досвідом, або уже неморальнісним в нових умовах життя. Моральнісні цінності середніх слоїв міського населення тісно пов'язані з особливим образом життя ремісників, дрібних торговців, дрібних власників будинків і землі, представників вільних професій. Формування такого специфічного типу поведінки в європейському ареалі відбулось також в античному світі. Повчальна література закликала до помірності, обмеження матеріальних потреб, побутового аскетизму, законслухняності, високо поцінювалась людська праця, об'єктивно виражались типові для такого середовища ідеали та норми. Особливість моральності такої досить чисельної частини населення співіснує поряд з аристократичним стилем життя привілейованих прошарків населення, а також поряд з життям бідноти.

Нормативний зміст такого типу моральнісної свідомості досить різно представлений працею Гесіода «Труди и дни», у «Золотих віршах» піфагорійців, поміркованій розсудливості у Аристотеля, творі Ксенофонта «Про господарство», трактаті Катона Старшого «Про землеробство» та ін. Розсудливість передбачає здійснення вчинків, що стосуються людських благ. Для цього потрібна здатність розбиратися в конкретній ситуації, уміння приймати поради, узагальнювати досвід, передбачати наслідки своїх вчинків. Уміння знаходити засоби, які від-

повідують цілі у поєднанні з доброчинністю стає справжньою благородністю. Цей специфічний етос в значній мірі пов'язаний з корпоративною регламентацією поведінки. В подальшому моральнісні настанови входили в устави об'єднань ремісників, цехів, гільдій, тощо, і їх порушення каралось виключенням із корпоративного об'єднання.

В ході динамічного формування давньогрецької полісної державності людина виходить за межі кровнородинних відносин і общинного масштабу життя. При цьому відкривається принципово новий соціальний простір, який є простором індивідуальної свободи і особистісної самодіяльності людини. Цей соціальний простір свободи створює можливість принципово нових форм спілкування.

Ідеї загальнолюдської єдності вперше проявили себе на духовному горизонті людства саме в «вісьовий час» (8 — 6 ст. до н.е.). З усвідомленням спільної природи всіх людей пов'язана поява уявлень про універсальні, загальнозначимі цінності. Якісно новий статус особистості давав можливість подолання інерції «довісового» традиціоналізму, недовіри до нововведень, що в свою чергу відкривало шлях розвитку критичного творчого мислення. Таке мислення виступало запорукою виникнення морального ідеалу, що суттєво відрізнявся від освячених традицією і звичаями норм. Утвердження нового, якісно більш високого статусу особистості мало неоднозначні наслідки: поряд з раціоналістичною критикою суцього стверджується і конкурує з нею такий принцип духовного життя як віра. Уявлення про те, що віра має для людини більше значення, ніж виконання традиційних обрядів, — також продукт «вісового часу». Саме в цей час віра і розум стають двома протилежними і в той же час нерозривно пов'язаними полюсами духовного життя між якими існує постійна взаємодія. Ключовою для духовно-етичних цінностей, їх зростаючого регулятивного потенціалу стала ідея про неспівпадіння суцього і належного, уявлення про те, що світ перебуває у злі. Гостре переживання цього неспівпадіння викликало до життя прагнення привести оточуюче життя у відповідність з досконалістю Бога, з нормами, що Він їх дає людям аби якнайбільше наблизитися до Нього. Найчастіше це прагнення виступало у вигляді бажання врятувати недосконалий світ, що занурений у зло і пороки. Тому релігії, що виникають в цей час позиціонують себе як «релігії спасіння». Для них типовим є різке протиставлення сакрального і світського порядків буття, сферою абсолютних цінностей і конкретним повсякденним життям.

2.2. Духовно-етичні цінності релігії «спасіння»

Подальший розвиток ідеї вселюдської єдності пов'язаний зі становленням двох світових релігій, час виникнення яких знаходиться уже за межами власне «вісового часу»: християнства і ісламу. Основною

ознакою світової релігії являються не стільки просторові і часові координати, скільки принципова установка на відмову від тих обмеженостей, що їх накладає приналежність до родової, етнічної, національної спільноти. Універсалізм ґрунтується, насамперед, на духовних силах особистості поза залежністю від її походження, конкретних поглядів, соціального стану, приналежності до конкретної культури. На основі світових релігій і філософських шкіл виникли великі цивілізації, або субекумени : західна, близькосхідна, арабо-мусульманська, індійська і китайська. Субекумена — це завершена спроба наднаціональної культури, що виробила самостійну філософію або світову релігію, що стала основою світоглядних орієнтацій в повсякденному житті. Кожна із субекумен внутрішньо орієнтована на перетворення в світову цивілізацію, по своїй ідеї, по своєму задуму всі вони універсальні. В історичному процесі стверджується не один тип універсалізму, а складне переплетіння і взаємодія якісно різних універсальностей. У свідомості пророків, мислителів і законодавців всіх субекумен жила ідея світової цивілізації, але фактично їх своєрідні культурні світи не виходили за межі локального регіону. Так було до тих пір, поки одна із субекумен — західна — не здійснила якісний стрибок у своєму розвитку, внаслідок чого вона досягнула такого динамізму, що змогла зробити об'єктом своєї діяльності всю планету, вперше встановила систему зв'язків, що охоплює всю Землю. В цьому розумінні західна цивілізація виявилась самою універсальною. Специфіка сучасного Заходу значною мірою визначається особливою інтенсивністю процесів, хоч набір основних ідей був присутній у всіх її центрах. Саме у Східному Середземномор'ї більш значним було ствердження особистісного начала, зміни більше захопили суспільно-політичну сферу. Два основні центри «Афіни» і «Іерусалім» представляли дві складові духовного життя — розум і віру. Між античним еллінським раціоналізмом і релігією давньопалестинських пророків виникло певне поле взаємодії, яке призвело до синтезу їх у християнстві при збереженні кожного із цих джерел у їх самостійності. Для християнської традиції особливо характерним є акцентування на людській особистості, яка може вибудовувати особисті відносини з Богом. Дар свободної волі ґрунтувався на трьох основах: 1) прямої особистої причетності людини до Бога; 2) зв'язку людського існування з ідеальною будовою Буття, з Логосом; 3) певна автономія людини у політичних, економічних і сімейних справах, яка врегульована правом. Внаслідок цієї особливої активності людини в європейському західному ареалі з особливою силою проявлялось прагнення подолати розрив між «сущим» і «належним». Зростання розриву між духовним ідеалом і життям, належними соціальними доброчинностями і соціальною практикою створюють передумови для зростання такого важливого фактору суспільної інтеграції в елліністичній культурі, як духовний моральнісний цінності. Історично, з часом їх нормативно-регулятивний потенціал закріп-

люється в системі римського права, а духовно-орієнтаційні можливості найбільш масштабні були втілені в християнській релігії.

На сучасну ситуацію пошуку консенсусу між релігійними та світськими засадами моральнісної культури значний вплив мають досить популярні моральнісні системи Середньовіччя та Відродження.

Найбільш послідовно всі сторони життя підкорились релігійним засадям у феодальному суспільстві європейського середньовіччя. У феодальному суспільстві моральні цінності, суспільні ідеали, навіть безпосередньо пов'язані з питаннями влади, власності не мають самодостатньої цінності без включення в контекст релігійного смислу суспільних відносин. Самодостатнє прагнення до отримання прибутку, накопичення багатств були не властиві більшій частині цього суспільства: виключення складали церква, купці, частина дворянства в кінці цієї доби. В умовах раннього середньовіччя панівному класу багатство було необхідним, насамперед, для повноцінного виконання функцій, що передбачались суспільним статусом, а не як самоцільне джерело накопичення і збагачення. Послідовна релігійна доктрина виходить із понадприродної єдності віри і добрих справ в цілісному акті релігійного життя, яке є шляхом до доброчинності у спілкуванні з Богом. Саме такі якості демонструють «святі», життя яких сповнені прикладами досконалого богоспілкування. Для них є характерним те, що власна гідність і закон досконалості закорінені у волі Бога. Святість не є доброчинністю у вузькому розумінні, як одна із доброчинностей, або як підсумовуюча їх. Вона є цілісним визначенням всіх проявів людини. На відміну від античності в умовах класичного середньовіччя етичні цінності не являлись самостійною силою. Етична освіченість пов'язувалась переважно з етикою Аристотеля, ідеями та зразками поведінки стоїків. В реальному практичному житті нормативна регуляція здійснювалась в більшій мірі через місцеві форми звичаєвого права. В Середньовічних професійних об'єднаннях турбувались про порядок у взаємовідносинах, сприяли розвитку братства і солідарності, засуджували розпущеність, марнотратство, крадіжки, хуліганство, пияцтво, заохочувалась взаємодопомога і благодійництво. У членів таких корпоративних груп формувалась чесність, порядність, специфічні уявлення про честь і справедливість. В кінці середньовіччя ці впливові моральні цінності по традиції зберігались в середовищі міських жителів, хоча соціальна структура міст почала змінюватись.

Західнохристиянська і східнохристиянська традиції суттєво різнились в питанні стосовно визначення основної форми, в якій відбувається моральнісна реалізація людини. В західній Церкві моральність тісно пов'язана з церквою як соціальною організацією. Основний акцент надається поведінці християнина у відповідності з тими високими моральними нормами, що є характерними для Нового заповіту (євангеліє від Матвія, послання від Іакова, та ін.). Тому дуже важливим в очах хрис-

тиянина католика є баланс добрих справ і гріхів. При такому підході досить природнім є бажання людини мати механізм, що дозволяє бути менш гріховним в очах Бога. Середньовічний католицизм робив акцент на вченні про прощення, що втілювалось в особливу практику покаяння, створення посібників для сповіді з деталізованою нормативною класифікацією провинностей і гріховних діянь. Ця більша орієнтованість на діяльність, вчинки в ситуаційно мінливому, плинномусоціокультурному просторі приводила до адаптації першопочаткових заповідей Священного Писання. Для католицизму в більшій мірі було характерно інституційне оформлення благодійницької діяльності; для ченців різні форми соціальної активності розглядались як головний шлях до особистісної святості. Детальна розробка проблем соціальної етики була здійснена в схоластичних «Суммах» — творах енциклопедичного характеру.

2.3. Вектори моральнісного розвитку Відродження та Реформації

Фундаментальне значення культури Відродження для сучасної західної цивілізації полягає в тому, що доба Відродження породжує декілька векторів моральнісного розвитку Європейської культури: 1). особистісне, творче, моральнісне самоствердження вузького кола інтелектуалів, пронизане пафосом громадянського служіння. 2). значний моральнісний потенціал демократично спрямованих соціально-політичних перетворень. 3). якісні зміни стилю життя, новації в царині побутової моралі, вихованні, міжособистісному спілкуванні.

Це призвело до суттєвого збагачення змісту категорій гідності, справедливості, громадянського гуманізму, актуалізувало ряд доброчинностей, заклало засади внутрішньої свободи особистості, що опосередковано зміцнює моральні засади спілкування. Саме від цієї доби починається відлік світського морального світогляду, не підпорядкованого повністю релігійній вірі. Втрата цілісності життя проходила поступово і переваги перехідного типу культури, яким було Відродження давали значні можливості для збагачення традиційної культури. Значимість моральних відносин і нравів професійно-організованих дрібних власників суттєво зростає в контексті формування ранніх буржуазних відносин. Збільшення впливовості цієї моралі може бути засвідчено працею видатного гуманіста раннього Відродження, Л.Б.Альберті, який у відповідь на потреби флорентійського бюргерства XV ст., написав трактат «Про сім'ю». Вона була новаторською уже в тому, що людина високого суспільного статусу приділяє таку увагу господарчій, побутовій моралі. Проповідь працелюбства у Альберті відноситься не тільки до підлеглих людей, а й до хазяйки та хазяйки і всієї сім'ї панів. Велике значення надається ошадливості, осуджується пuste

гаюння часу, позитивно оцінюється прагнення до збагачення. Поєднання бюргерської і дворянсько-лицарської моралі було ще незвичайним явищем на той час.

Моральнісна традиція домінування етики добродійності, що іде від героїчного суспільства часів античності до середньовіччя ґрунтується на зверненні до тих історичних прикладів, які є ключовою частиною виховання в людях добродійності. Тому вони залишаються непересічним традиційним духовно-культурним спадком, який треба зберігати і використовувати у виховному процесі та інституційних механізмах впливу на реальні нрави.

Середньовічний світ підходив до свого остаточного завершення у XV—XVI ст. Саме в цей час основні культуротворчі засади його життя вичерпали можливості впливу на внутрішній світ людей, що пройшли через значну духовно-культурну модернізацію. Ціннісно-нормативні ідеї та ідеали Відродження визначили соціокультурний простір життя як сферу свободної діяльно-творчої самореалізації людини. Християнські цінності залишались вагомим чинником функціонування соціальних інститутів і важливим впорядковуючим і орієнтуючим фактором внутрішнього життя. Водночас, метаморфози людської суб'єктивності, її розкріпачення випереджали суспільну трансформацію, що приводило до революційності, як загального знаменника моральнісної культури Реформації.

Основний напрям духовно-моральнісного очищення в умовах Реформації пов'язаний з поглибленням віри в спокутувальну жертву Христа на основі безпосереднього долучення до істини самим християнином за допомогою Святого письма, передусім Евангелій, без надмірного посередництва церкви у цій справі. На цій основі виникає протестантська церква, яка вважає, що спасіння людини залежить не лише від виконання «добрих справ», особливо у вигляді обрядів і жертв на користь церкви, а від глибини внутрішньої віри. Формування протестантських сект було пов'язано з відновленням тих норм моральності, що були характерними для ранньохристиянської общини.

Членами цих сект визнається можливість втілення християнських ідеалів не полишаючи світського життя, встановлюється єдиний високий стандарт моральнісних вимог. Всі сфери життя християнина визнаються значимими для спасіння, що стимулює активну розробку проблеми відносин людини і соціуму. Протестантське духовництво обирається мирянами, в протестантизмі немає чернецтва, богослужіння складається переважно з проповідей, спільних молитов і співання псалмів. Такі організаційні засади в поєднанні з активізацією внутрішньої духовної роботи приводять до суттєвого зростання продуктивного потенціалу моральної свідомості мирян, як бюргерів, так і народних низів суспільства.

Існує значна різниця в нормативно-регулятивному потенціалі протестантизму та більш ранніх історичних формах християнства, зокре-

ма католицизму. Протестантська етика має істотні переваги в механізмах доведення до практичного виконання, до сущого своїх ідеалів належного. Вплив цього етапу розвитку моральності, його роль у формуванні сучасних універсальних цінностей західного світу є надзвичайно вагомим.

Попри всю складність і можливість неоднозначної оцінки багатьох подій і в ході Реформації, і після її завершення існують підстави для визнання величезного духовного зрушення, започаткованого М.Лютером. Воно прямо пов'язано з співвідношенням духовних потреб, інтуїцій, потягів з моральною доброчинністю людини. Зазвичай моральна доброчинність людини визнавалася достатньою підставою для спасіння душі. Але це було збідненням, спрощенням християнства як релігії особистості, що напружено та могутньо тягнеться до люблячого Бога, вищого абсолютного блага. Моральні правила і оцінки, слухняне виконання моральних вимог є перебуванням у нормативно-регулятивному вимірі соціального життя. Загроза ототожнення їх відносного змісту, надмірного наближення до юридично-правової форми розриває об'єктивно можливий і бажаний для внутрішнього життя людини синтез морального і духовного. В ситуації розпадиння цих засад люди, що усвідомлюють себе морально здоровими, у духовному плані є безнадійно хворими і невиліковними. Правда християнської свідомості в спасінні через Бога, який є любов'ю. Тому етика любові є більш глобальною і універсальною ніж етика закону. Зведення потреби у доброчинності до страху перед покаранням є безсумнівним спрощенням вищих духовно-етичних вимірів людини. Живе релігійне начало людської душі не протистоїть моралі і релігії як таким, а лише відносним по змісту, застарілим у часі моральним нормам, або формалізованій релігії, нещирій релігійності без живої віри в пріоритет духовно-любовного прийняття світу. Буденний моралізм (практично-необхідний в певних ситуаціях) не є всією повнотою духовно-етичного життя людини. Це дуже часто забувалось і викривлялось в історичній християнській свідомості. Саме протистоянням такій практиці, таким приземленим світоглядним орієнтаціям, намаганням утверджувати християнство як релігію людяності М.Лютер заслужив шану нащадків. Моральні сили людини надзвичайно підсилюються, коли вона відчуває підтримку вищих своїх сил і того джерела, яке напоює їх. В цьому стані їй під силу героїчне, вона здатна на високу моральність, на подвиги. М.Лютер це одного разу висловив так: «інакше я не можу».

На відміну від позиції М.Лютера ранній кальвінізм розглядав норми християнської етики як головний засіб регуляції соціальної поведінки і був орієнтований на їх обов'язкове виконання. В подальшому суворість раннього кальвінізму була пом'якшена. В пізньому кальвінізмі наперед визначеність стає основою теологічного вчення, що було не характерним для текстів Кальвіна. Водночас, ця ідея була суттєво моральною

збагачена і розширена завдяки використанню ідеї вибраності, яка дозволяла всіх членів реформаторських общин ототожнювати з богообразним народом. Введення ідеї вибраності суттєвим чином змінює висновки із доктрини напередвизначеності та дозволяє відносити всіх віруючих до обраних. Самоототожнення з вибраними відновлює практичну значимість свободи і одночасно може призводити до подвійних моральних стандартів. Водночас, кальвінізм виховував дисциплінованих, працелюбних і відданих Богу віруючих.

Поряд з кальвінізмом історичними носіями аскетичного протестантизму, його професійної етики виступають: пієтизм, методизм, анабаптизм та інші. Жоден з цих напрямів не був ізольований від інших, не існувало чіткого відмежування і від неаскетичних реформаторських церков. Всі аскетично спрямовані рухи Англії, Нідерландів, а згодом і в США дістали спільну назву «пуританізм». Найширший смисл цього поняття охоплює спільні прояви високоморальної поведінки та етичні максими, незважаючи на різні догматичні принципи. Ця етика є тісно пов'язаною з всепідкоряючою ідеєю потойбічного блаженства, яка суттєво впливала на моральну практику. Вчення про обраність до спасіння призвело до незнаной раніше самотності окремої людини. Для людини доби Реформації досягнення вічного блаженства не могло бути здійсненим ні через церкву, ні через її таїнства. Така внутрішня ізольованість людини виступає причиною негативного ставлення пуританізму до будь-яких чуттєво-емоційних елементів культури. У народів з пуританським минулим ще й досі досить вагомо представлені і специфічний, суворий національний характер, і соціальні інститути, які є протилежністю чуттєвій, гедоністичній культурі. Такі установки впливали на зменшення значущості моральнісних взаємовідносин людей між собою. Так, в повчальній моралістичній літературі досить частою є тема, щодо неможливості покладатись на людську допомогу, на людську дружбу. В ній радять ставитись з глибокою недовірою до найближчого друга, нікому не довіряти чогось компрометуючого про себе, бо довіряти можна лише Богові. В місцях поширення кальвінізму було відмінено сповідання, що різко контрастувало з лютеранством. Тим самим була ліквідована можливість приглушувати почуття «вини» під час сповіді, в церкві, що мало цілком реальні наслідки у вигляді болісного страху смерті. На перший погляд не зовсім зрозуміло як тенденція до спілкування з Богом в атмосфері повної духовної самостійності може підвищувати зовнішню соціальну активність в сфері професійної діяльності. Але, якщо зважити на те, що світську професійну діяльність пов'язували з вибраністю до спасіння, то стає зрозумілим виникнення таких типів людей як «святі», мужні купці пуритани, для яких етика не існувала як відокремлена від безпосереднього життя кожного з них. Невтомна праця виступала найкращим засобом зняття надмірного страху смерті, бо є реальним свідченням того, що Бог діє в людях.

Віра мусить підтвердити себе в об'єктивних діях — лише тоді вона може стати надійною опорою для врівноваження внутрішнього життя. Бажання бути впевненим, що твоя поведінка продиктована волею Божою було дуже сильним і породжувало систематичний самоконтроль. Пуританська етика вимагала не окремих «добрих справ», а «святості», що стала системою. В ній виключалась можливість властивого католицизму питання між гріхом, розкаянням, покаєнням, спокутою і новим гріхом. Практична етика кальвінізму створювала послідовну регуляцію усієї повсякденної життєвої поведінки. Наслідком такої методичності в етичній поведінці, стала глибока християнізація усього людського існування, висока жертовність заради ідеальних цілей. Ще ніколи до ідеї примноження слави Божої на землі не ставились так серйозно. На відміну від переміщення у середньовіччі аскези із мирського повсякденного життя до монастирів, ті натури, що ставали кращими представниками чернецтва тепер здійснювали аскетичні ідеали в межах своєї мирської професії і в ній же знаходили підтвердження своєї віри. Як відмічав М.Вебер, духовну аристократію ченців поза світом витіснила духовна аристократія святих у миру.

В цілому, найпослідовніше обґрунтування ідеї професійного покликання дає англійський пуританізм, що виріс на ґрунті кальвінізму. Пуританізм був носієм етосу раціонального буржуазного підприємництва і раціональної організації праці. Аскетично настроєні пуритани відчувають однакову відразу як до аристократичної недбалості знаті, так і до чванства височок. Борючись за продуктивність приватно-господарського багатства, аскеза виступала як проти недобросовісності, так і проти чисто інстинктивної жадоби, засуджуючи останню. Пуританізм сприяв становленню буржуазного, раціонального з економічного погляду способу життя, типу «економічної людини». Пуританський господарчий етос був буржуазним господарчим етосом. Буржуазний підприємець мав право дбати про свої ділові інтереси і навіть зобов'язаний був робити це. Більше того, Реформація підготувала в його розпорядження тверезих, добросовісних, надзвичайно працелюбних працівників, котрі дивились на роботу як на бажану Богові життєву мету. Протестантські секти і строго пуританські громади не знали жебракування у своєму середовищі. З часом коли буржуазне суспільство досягнуло своєї розвиненості, пуританська мораль почала вироджуватись в чисто зовнішньо репресивний і лицемірний варіант буржуазної благопристойності, без глибокої особистісної релігійної мотивації.

2.4. Ціннісний світ та універсалізація моральних норм буржуазної доби

В межах буржуазної доби паралельно зі збереженням і модернізацією християнської традиції все більшої впливовості набуває секулярна

соціальна мораль, що виходить із таких історичних джерел як, зокрема, традиційні добродійності міщанського етосу. Цей особливий ціннісний світ існував завжди, але зростання його впливовості, висування на чільне місце, відбулось в контексті становлення буржуазної моралі, якісно нової логіки моральної свідомості, яка і до сьогодні визначає специфіку західного світу.

Система цінностей, яка переважала серед міщан, мала великий вплив на класичну буржуазну моральність. Для політичної і економічної боротьби важливим був принциповий антиаристократизм та антиклерикалізм цієї моральності, сприяння нового ціннісного світу буржуазним перетворенням. З часом, роль міщанської моралі значно зменшилась. Вона виступала в ролі антиідеала в XIX ст. в контексті відновлення ідеалів дворянського аристократизму, зростання впливовості цінностей богеми, протистояння цієї моралі революційній моралі.

Сучасна міська культура включає в себе міщанську мораль як основу масової моральнісної свідомості. Вона потіснила традиційні добродійності міщанської моралі, що історично склались: безкорисливу гостинність, християнське милосердя, національну терпимість, працелюбство, невибагливість. Проте в XVI—XVIII ст. класична буржуазна мораль і міщанська мораль відіграли прогресивну роль.

Масове розповсюдження буржуазної моралі, багато в чому якісно нової та історично перспективної відбувалось завдяки діяльності визначних моралістів цієї доби. Формування нового етичного стилю складалось, насамперед, під впливом Б.Франкліна, який був гарячим пропагандистом цього нормативного зразку.

Етична програма Б.Франкліна стала причетною до великих моральнісних перетворень свого століття. Вона є класичною моделлю буржуазної моралі що виникла на теренах США. Прагнення до вдосконалення себе самого і свого оточення стало однією з основних рис Б.Франкліна. Будь-яке теоретичне значення Франклін намагався використати практично. Серед моральнісних якостей, які Франклін вважав найважливішими для особистісного зразка людини, що оцінюється через призму власних заслуг, були земна спрямованість її прагнень, розсудливість, тверезість розуму. Це втілено в такі вислови його календаря: «на бога сподівайся, а сам не зівай», «береженого бог береже». На його думку, добродійності треба вимірювати корисністю, він не схвалював надмірного аскетизму, висловлював аргументи проти самозречення. «Ділова людина» Франкліна прагне жити певним життям і частково долає пуританські традиції. Утилітаризм характерний для етики Франкліна, проявлявся і в його ставленні до релігії. У нього переважав погляд на моральність через призму політико-економічних оцінок.

Прагнення робити гроші залишилось однією з найважливіших цінностей американського середнього класу і в XX столітті, незважаючи на значні економічні, соціальні та культурні зміни. Лозунги збереження

грошей уже вийшли за межі цільовідповідності на макро-економічному рівні; значного розповсюдження набула гедоністична і споживацька мораль. Водночас, бережливість по відношенню до грошей, у деяких своїх формах є безсумнівним конкретно-історичним надбанням капіталізму. Докапіталістичні форми ставлення до грошей продемонстрували «нові багаті люди» в пострадянських країнах. Під впливом їх потреб в Європі відновились «мода» на демонстративне марнотратство, пусту розкіш, аморальні примхи і забаганки.

Для представників класичного європейського утилітаризму більш властивим є альтруїзм на фоні помірних особистих потреб. Так, І.Бентам жив досить аскетично, але не був скупим там, де цього вимагало благо суспільства. Як відомо, він допомагав матеріально іншим людям, на його кошти була побудована зразкова тюрма. Б.Франклін свої досить значні особисті кошти використав на суспільні потреби. Такіх прикладів використання власних коштів на суспільні потреби можна навести багато. Із останніх — ставлення до грошей і використання їх главою Microsoft Б.Гейцом, однією з найбагатших людей планети, а також фінансистом та філантропом Дж. Соросом, яке відповідає в основних рисах франкліновському ідеалу. Водночас, старі форми бережливості не мають уже такого значення як в період накопичення капіталів. Сучасний середній американець вважає зразком людину, яка свій бюджет врівноважує не за рахунок бережливості, а за рахунок росту доходів. В цьому він бачить свідчення життєвої сили, енергії, активності.

Духовні процеси культури Відродження та Реформації знайшли своє продовження в ході активізації політичного життя, що надихалось національно-патріотичними ідеалами. Лише з добою Модерну в повній мірі можна пов'язувати зростаюче значення новаційної активності індивіда, системи моральних цінностей, що постійно оновлювались в бік все більш універсальського змісту базових цінностей. Набував сили процес секуляризації культури, формувались якісно нові форми суспільного життя. Нові структури суспільства викристалізовувались довкола капіталістичного підприємства і бюрократичного державного апарату. Це приводило до руйнації традиційних життєвих форм, зміни ставлення до них. Відбувалася універсалізація норм діяльності і генералізація цінностей. Особистісна соціалізація пов'язана з орієнтацією на формування автономного внутрішнього світу, прискорюється процес індивідуалізації. З того часу і по сьогодні відбувається стрімка модернізація суспільства. В цій загальній картині західного Модерну виразно проявлені в останніх трьох століттях, результати культурного модерну були вражаючими. Відбувся розвиток досвідних наук, вільних мистецтв, виникла світська соціальна етика, побудована на принципах теорії моралі і права. В XVIII столітті епохальність культури Нового часу починає усвідомлюватись в повній мірі. В XX столітті широкоживаною стає назва «Модерн», для позначення західної раціоналізації, що призвела до руй-

нації релігійної картини світу і виникнення світської культури. Новий світогляд знайшов найповніше втілення в новаціях Просвітництва. Цей новий, модерний світ відрізняється від старого (античності і середньовіччя) тим, що відкриває себе майбутньому. Епохальний новий початок повторюється і стверджується кожним моментом теперішнього, що народжує нове. Тому «Модерн» це не хронологічний рубіж, а динамічна потреба творчого самоствердження суб'єктивності, безперервне оновлення. Цей культурний світ не може орієнтуватись на моделі, скопійовані з інших епох, він мусить сам створити для себе нормативну базу. При цьому людина як суб'єкт творчості і свободи стає основною ланкою цієї форми життя. Гегель першим пов'язав основну ознаку Нового, Модерного часу з суб'єктивністю: «Загальним принципом нового світу є свобода суб'єктивності». Суб'єктивність — це: 1) індивідуалізм; 2) право на критику; 3) персональність дії, тощо. Ключовими історичними подіями у ствердженні цієї суб'єктивності стали Реформація, Просвітництво та Французька революція. Завдяки М.Лютеру релігійне вірування стає внутрішньо визначеним, людина покладалась на силу власного переконання. На противагу історично зумовленому праву виступає «Декларація прав людини», яка надає значущості принципу свободи волі. Моральність починає розглядатись з позицій сучасного стану людини, поняття моралі модерного часу виходить із визначення суб'єктної свободи особистості. Воля людини отримує автономію з позицій всезагального закону, у формулюванні якого приймає участь розум.

Наприкінці XVIII століття наука, етика, мистецтво стали диференційованими галузями діяльності, в яких питання істини, справедливості та смаку почали розроблялись автономно. Ці сфери знання стали відокремленими від сфери вірувань, правничо організованої соціальності, повсякденного спільного життя.

Нові типи універсалізму формуються в контексті цінностей цієї доби. Значний вплив на ціннісну переорієнтацію справила новоевропейська наука. Пізнання світу, створеного Богом, завжди було важливим завданням християнина, а в умовах реформації набуло особливо важливого значення, стало релігійним обов'язком. Значні передумови створення новоевропейської науки були закладені в умовах Відродження. Для даної епохи була типовою абсолютизація людської особистості, з усією її матеріальною тілесністю. При цьому зберігалось ставлення до пізнання як богонатхненної справи. Так, один із засновників науки Г.Галілей відмічав, що людський розум є рівним божественному, якщо не по охопленню матеріалу, то по глибині проникнення в предмет спостереження. В тій мірі, в якій люди науки залишались віруючими людьми координати універсалізму залишались непорушно пов'язаними з Абсолютом. По мірі зростання антропоцентричних тенденцій у сфері розуму формувалась його абсолютизація, а в царині віри зростало прагнення змінювати соціальний світ на основі уявлень конкретної релігій-

ної традиції, що породжувало зростаючу релігійну нетерпимість. Така нетерпимість була характерна як для християнства, так і для ісламу, і іудаїзму. Кожна з цих релігій, а також гілки всередині кожної з них претендували на володіння абсолютною богооб'явленою істиною. Під цими знаменами історія релігій була досить кривавою. Приміром, мотиви утвердження високих християнських цінностей поєднувались у свідомості європейців з традиційними (а також досить універсальними) прагненнями до влади і багатства.

Релігійні війни, хрестові походи, діяльність інквізиції, руйнація пам'яток культури з часом починають засуджуватись. В умовах Просвітництва в якості однієї із основних цінностей розглядається віротерпимість (Локк, Вольтер), а з часом і терпимість взагалі. Терпимість якісно відрізняється від байдужості. Терпимість передбачає збереження своєї віри і переконань одночасно з визнанням віри і переконань інших. Це означає, що цінністю стає не лише єдність, а й багатоманітність людського світу. Універсальна значимість надається не лише тому, що робить людей схожими один на одного, а й тому, що розділяє, робить їх несхожими один на одного, неповторними. І це стосується не лише багатоманітності особистостей, людських позицій і поглядів в межах західного світу, а й якісно відмінних від європейського світу інших культурних світів. Визнання можливості співіснування в рамках одного суспільства різноманітних глибоких переконань релігійного, морального, а в подальшому і політичного характеру означало утвердження принципу плюралізму. Утвердження терпимості в якості цінності було нерозривно пов'язано з появою і розповсюдженням концепції прав людини. Ця концепція основана на універсалізмі нового типу, витоки якого відносяться до Ренесансу, а кінцеве оформлення — до Просвітництва. Згідно цього універсалізму, всі люди по самій своїй природі (а не в силу приналежності до Абсолюту) єдині, кожна людина незалежно від расової, національної, релігійної або класової приналежності визнається, насамперед, представником роду людського. Тому, всі люди від народження мають певний набір невід'ємних прав (на життя, на свободу, на прагнення до особистої самостійності, на самореалізацію у будь-якій сфері і т.д.). Ідея прав людини стала духовним фундаментом епохи Просвітництва, покладена в основу ідеології Північноамериканської війни за незалежність і Великої Французької революції. Повноцінний зміст ідея універсальної людської гідності набуває в контексті правових гарантій. Але не можна не враховувати, що уявлення про гуманізм як універсальний загальнолюдський принцип складался дуже поступово.

Таким чином, західний універсалізм XV—XIX ст. виявився багатоманітним. До релігійного християнського універсалізму додається наука, яка по визначенню К.Ясперса «універсальна по своєму духу», а також універсальська ідея всезагальних прав людини. Результатом цього стало формування особливої системи цінностей, яка ствердилась споча-

тку в Європі, а в подальшому отримала всесвітнє розповсюдження. Їх називають цінностями модернізації і під їх впливом соціальні процеси набувають планетарної розповсюженості.

Найперша із цінностей модернізації — раціональність, зокрема, саме західний тип раціональності. За визначенням М.Вебера — це «формальна раціональність», що піддається кількісному обрахунку, що без остачі вичерпується кількісними характеристиками. На думку М.Вебера, рух у напрямку формальної раціональності — це рух самого історичного процесу, така раціональність — це доля Європи, а тепер і всього світу. Найбільш чисте втілення принципу раціональності, по Веберу, — це наука. Наука проникає у виробництво, а потім охоплює інші сфери — від управління до побуту. Соціальну дію, основу на переважанні формальної раціональності, Вебер називає «цілераціональною». Найбільш чистим зразком такої поведінки він вважає сучасне капіталістичне ринкове господарство. Універсалізм світового ринку — це універсалізм принципу формальної раціональності, який вкорінений не тільки в економіці і науці, але й в праві, етиці, обґрунтовуючи тим самим тезу про тотальну раціоналізацію сучасного суспільства.

Раціоналізація в духовній сфері призвела до корінної зміни світогляду, до «розчаклування» світу. По Веберу, шлях все більшої раціоналізації релігійної сфери — це шлях розвитку світових релігій. Він вважає, що «велике історико-релігійне розчаклування» світу, початок якого відноситься до часів давньоіудейських пророків і який в поєднанні з еллінським науковим мисленням знищив всі магічні засоби спасіння, об'явивши їх «невірою и кошунством», знайшов своє завершення в кальвінізмі.

Утвердження цінності раціонального підходу передбачає, що історія, традиції, місцеві поняття і інститути тієї чи іншої країни можуть враховуватись в тій мірі, в якій не вступають у протиріччя з задачами модернізації.

Якщо раціональність є вихідною, основоположною цінністю модернізації, то другою основоположною цінністю є розвиток. В умовах «незахідного» світу такий підхід означає, що для подолання відсталості, треба забезпечити швидкий економічний і соціальний розвиток. В цьому контексті статус самостійної цінності модернізації набували політична демократія та національна незалежність.

Всі цінності модернізації в межах західного світу взаємопов'язані в взаємообумовлені. Водночас, в ході їх практичної реалізації, взаємозв'язок може порушуватись і одні цінності можуть вступати з іншими в гострі протиріччя. Для незахідного світу всі ці цінності не мають абсолютного значення.

Західна цивілізація є цінною якраз не тим, що вона універсальна, а тим, що вона унікальна. Ця унікальність проявляється саме в балансі, що вибудовувався століттями, між аскезою роботи і гедонізмом відпо-

чинку. Експортуючи гедонізм відпочинку, західна цивілізація порушує баланс інших цивілізацій, побудованих на своїх особливих цінностях, тим самим руйнуючи їх уклади і цінності. Відмінності у етичних і духовних цінностях є суттєвими, хоч і не абсолютними. Приміром, такі ключові для незахідних народів поняття, як колективізм, сім'я, соціальна безпека, співстраждання або займають зовсім інше ієрархічне місце в західній культурі, або мають радикально інший зміст.

Непересічне значення моральності Нового часу полягає в тому, що вона намагається поєднати індивідуальність у всьому багатстві її потреб з моральною всезагальністю, з суспільними обов'язками, з загальнообов'язковою соціально організованою силою етики.

В класичній європейській етиці переважало уявлення про мораль, як абсолютну крапку відліку, що задає основні координати людському вчинку — що є однією із вирішальних ознак, в силу якого вона може бути класичною. Відомі кантівські твердження моралі, що пов'язують її з доброю волею, безумовним обов'язком, категоричним імперативом, автономною волею, мають аналогічну природу і являють розгорнення цієї вихідної, основоположної ідеї про абсолютний моральний закон. Діяльність людей в тих життєво важливих аспектах, які визначаються рівнем розвитку науки і техніки, стає системно організованою, єдиною в масштабі всього людства. Але в тій частині, в якій діяльність людей залежить від ціннісного вибору, етико-культурної ідентичності, людство залишається різноманітним, розділеним, розколотим. В якості виходу із цього протиріччя пропонується декілька конкуруючих сценаріїв: один орієнтований на домінуючу цінність однієї — західноєвропейської — культури, другий пропонує рівноправний діалог всіх культур; третій орієнтований на творчий синтез та злиття культур в майбутньому, в результаті чого повинно народитись щось одне і цілком нове. Всі вони мають те загальне, що вони явно або неявно спираються на ідею абсолютної моралі.

Ідея абсолютної моралі пов'язана з особистим місцем і роллю моральних мотивів в поведінці. Моральні мотиви не знаходяться в одному місці з прагматичними мотивами (мотивами розсудливості), що виникають із природних потреб індивідуума, його соціального становища, життєвих обставин та інші. Вони знаходяться за ними, над ними, являються мотивами другого рівня, свого роду понадмотивами.

2.5. Криза суспільних нравів пізнього Модерну

У другій половині XIX ст. як в західноєвропейських країнах, так і в Росії відбувались значні зміни в сфері суспільних нравів та уявлень про моральний ідеал. Міська культура цього періоду значною мірою створювала підґрунтя для виникнення морального нігілізму і для розповсю-

дження досить репресивного і зовнішнього морального ригоризму. Значну роль в цих процесах почали відігравати міщанські прошарки населення. В 80—90 рр. XIX ст. міщанство було під впливом як консервативних, так і ліберальних революційних ідей. Серед представників інтелігенції того часу поряд з вихідцями з міщан, були вихідці із дворянського та купецького станів. Водночас, загальний настрій творчої європейської інтелігенції того часу, в цілому, був антибуржуазний, спрямований проти лицемірства, забобонів, віджитих звичаїв в моралі. Реальний кризовий стан морального ідеалу проявлявся у відсутності цінностей, які могли б об'єднувати суспільство. Тогочасні соціальні інститути забезпечують такий вплив на суспільну думку при якому моральні цінності в їх абстрактно-ідеальному варіанті визнаються переважною більшістю людей і не потребують додаткового обґрунтування. Проблема полягає в розповсюдженості переконання в неможливості практичного здійснення цих цінностей, а тому в суспільній моралі співіснують недієва мораль-максимум і реальна мораль-мінімум, яка в значній мірі є орієнтованою на зовнішню благопристойність, а не на шире моральне служіння. Атмосфера морального життя формується за таких обставин, коли норми не виконуються, ідеали не здійснюються. Це сприяє розповсюдженню, надмірного ригоризму, цинізму. Зростаюча аномія (безнормність) суспільства була реакцією на об'єктивні зміни в соціальній структурі, на соціальну мобільність. Гуманізм як суто духовний земний ідеал не міг в тих умовах (соціальні конфлікти, революції, класова боротьба, економічний монополізм та ін.) стати ідеєю, що об'єднала б Європу. Дегероїзація і дехристианізація переважної більшості міського населення призводить до низької заземленості інтересів, прагнень, бажань.

В цей час, поряд з певними традиційними добродійностями міщанина, мілкого буржуа (помірність, працелюбство, добросовісність), набувають широкого розповсюдження такі прояви як бездуховність, речовизм, прагнення до накопичення, заздрісність.

Пересічна людина стає негативним персонажем в очах представників творчої інтелігенції, богеми, які піддають обивателя нищівній критиці.

Відсутність власних духовних ідеалів буржуазна мораль компенсувала створенням великої кількості табу і штучних заборон, які вважались морально необхідною благопристойністю. Піддається осуду оголене людське тіло як в житті, так і мистецтві, підсилюється цензура за мовою, в педагогіці проголошується принцип строгого контролю за поведінкою і почуттями людини. Соціальний контроль за такою «мораллю» із зовнішнього переводиться у внутрішнє життя людини, породжує безліч страхів і комплексів. Офіційна ідеологія буржуазного суспільства в XIX ст. була войовничо антисексуальною, навіть художня література піддавалась жорстокій моральній цензурі. Із вимог благопристойності

забороняються твори Ронсара, Лафонтена, Руссо, Вольтера, Беранже та ін. Заборони розповсюджувались навіть на Біблію. Відбувались два судові процеси над Г.Флобером з приводу непристойності його роману «Мадам Боварі». Також, було прийняте судове рішення з приводу «Квітів зла» Бодлера, а цензурна заборона була знята лише в 1949 р. В 1865 році російський журнал «Сучасний літопис» критикував еротизм доведений до цинічного виразу в драмах А.П.Островського.

В той же час, перемогла ціннісна орієнтація на пригнічення всякої емоційності, спонтанності, святкових та ігрових життєвих проявів. Ідеалізація інституту шлюбу поєднувалась з практичним крайнім антифемінізмом і лицемірною повагою до жінки. Радикально настроєна інтелігенція активно критикувала буржуазний шлюб, вимагала емансипації жінок, розвінчувала лицемірство буржуазної моралі.

В умовах постіндустріального суспільства всі попередні історичні форми універсальної моральності по мірі все більшого руху до загальнолюдського розуміння ціннісно-нормативних максим, набувають рис глобальної, планетарної етики, що створює можливість якісних змін в сфері моральнісної культури. Хоч цей процес є далеким від завершення, все ж інтенсивні розвідки такої перспективи, як в позитивному, так і в негативному ключі, уже здійснюються. Позитивною складовою цього процесу є виникнення прикладної етики, яка орієнтована на створення умов для більш інтенсивної гуманізації сфери реальних нравів. Сучасний процес глобалізації є по формі тією об'єктивно-життєвою основою, яка відповідає споконвічним прагненням до загальнолюдської єдності і універсальна мораль є в цьому розумінні випереджуючим час духовним творенням ідеалу, повне практичне втілення якого було не на часі, але створювало хоч в ідеальній формі норми, що були правдою людського життя, всупереч пануючій неправді. Це прагнення до глобальної етики в прихованій формі завжди було присутнім в традиційних релігіях і філософських вченнях і частково втілювалось в реальних моральнісних відносинах.



Питання для самоконтролю

1. Які чесноти були загальноновизнаними в античному полісі?
2. В чому полягала специфіка середньовічних нравів?
3. Як гуманістичні ідеї доби Відродження вплинули на реальні нрави?
4. Морально-етичні принципи доби Модерну та їх вплив на зміни в системі Суспільних відносин.
5. Кризові явища в етичній культурі постіндустріального суспільства.



Аболіна Т. Г. Гуманістичний етос моральнісної культури. Етос і мораль в сучасному світі / Аболіна Т. Г., Єрмоленко А. М., Кисельова О.О. та інші. — К.: Вид. ПАРАПАН, 2004. — 200с. С. 61—83.

Апресян Р. Г. Идея морали и базовые нормативно-этические программы. — М., 1995. — 353с.

Гайденок П. П. Нравственная природа человека в европейской традиции XIX — XX вв. // Этическая мысль: Ежегодник. — М.: ИФРАН, 2000. — с. 88—106.

Гуревич А. Я. Избр. труды: В 2 т. — М. — СПб.: Университетская книга, 1999. — т.2: Средневековый мир. — 560с.

Гусейнов А. А. Этика и мораль в современном мире // Этическая мысль: Ежегодник. — М.: ИФРАН, 2000. — с. 4—15.

Гусейнов А. А. Этика и мораль в современном мире // Этическая мысль: Ежегодник. — М.: ИФРАН, 2000. — с. 4—15.

Доброхотов А. Л. Эпохи европейского нравственного самосознания // Этическая мысль: Ежегодник. — М.: ИФРАН, 2000. — с. 70—87.

Доброхотов А. Л. Эпохи европейского нравственного самосознания // Этическая мысль: Ежегодник. — М.: ИФРАН, 2000. — с. 70—87.

Ле Гофф Ж. С небес на землю (перемены в системе ценностных ориентаций на христианском Западе XII—XIII вв.)//Одиссей —1991. Человек в истории. Культурно-антропологическая история сегодня.— М.: Наука, 1991.— с. 25—47.

Макинтайр А. После добродетели: исследования теории морали/ Пер с англ. В. В.Целищева — М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2000. — 384с.

Оссовская М. Рыцарь и буржуа: Исслед. По истории морали: Пер. с польск./ Общ. ред. А. А. Гусейнова. — М.: Прогресс, 1987 — 528с.

Шелер М. Ресентимент в структуре моралей. — СПб.: Наука, Университетская книга, 1999. — 231с.

РОЗДІЛ 3

МОРАЛЬ. СУТНІСТЬ, СТРУКТУРА, ФУНКЦІЇ

3.1. Проблемність понятійного визначення моралі

Як вже зрозуміло з попереднього розгляду мораль є об'єктом дослідження етики як науки. Але попри таке найпростіше і найабстрактніше визначення чи є зрозумілим, навіть на рівні буденних уявлень, зміст того, що означається цим поняттям?

Як засвідчує досвід теоретичного розгляду моралі саме вияв однозначного змісту є найскладнішим завданням етики по сьогодні. Виникнувши в свій час як і його грецький прототип «етика», це латинське слово призвано було компенсувати недостатність існуючих означень людської поведінки, таких як *ethos* чи *mos*, що були аналогами українського «звичай». Ним було означено тип людський вчинків, що мали характер, відмінний від орієнтованих приватним, практичним інтересом чи звичаєм. Цей особливий вид людської поведінки, що вирізнявся із егоїстичної «природи» людини, із своїми специфічними мотивами, намірами, правилами, нормами та ідеальними взірцями було виокремлено в сферу моралі. Однак питання про те, що визначає та складає своєрідність такої сфери, попри багатий досвід його філософських та теоретичних розв'язань, залишається без загальновизнаного рішення досі.

Різноманіття теорій та концепцій щодо природи та сутності моралі в етиці дає підстави стверджувати, що зміст цього поняття залежить від певних умов свого розгляду, в першу чергу, методологічних. Складність у випрацюванні однозначного толкування моралі посилюється ще й тим, що її дослідження базується на різноманітності саме концептуальних визначень. Тому в етиці досі серйозно піднімається питання чи є за цим поняттям реальний об'єкт, чи можливо воно є означенням штучного теоретичного утворення, тобто, чи цим словом позначається дійсне чи ідеально сконструйоване явище?

У пошуках відповіді на це питання традиційно зосереджувались на визначенні де локалізується мораль, яка її природа, генезис, яке її місце серед інших явищ соціально-культурного буття та який між ними взаємозв'язок тощо.

Розуміння моралі як вищої шаблони в ціннісній ієрархії є неодмінним фактом «емпіричної» (від *лат.* поняття емпірія — «досвід») буденної свідомості. Не дивлячись, що у буденному житті моральність мотивів та дій в їх чистоті та перевазі навряд чи трапляється, широкий загал все ж таки визнає статус моралі як верховної (надіндивідуальної, а, час-

то-густо, надлюдської, божественної, взагалі) інстанції, що має правомочність універсальної осудної інстанції щодо усіляких людських вчинків та справ. Саме в ній люди шукають не стільки підтримки, а хоча б виправдання скоєного, щоб позбутися невблаганних мук совісті в разі своїх «аморальних» дій. Проте, будучи зрозумілою в якості піднесених, вищих мотивів та орієнтирів («не від світу цього»), мораль в своїй піднесеності, трансцендентності, бачиться вряди-годи безпомічною та слабкою при зіткненні з життєвими реаліями, що породжуються «нищими» мотивами та «безжальними» обставинами.

Мораль у своїй піднесеності асоціюється із ідеальним, духовним, незвичайним, що поза світом і буденністю, поза егоїстичним і корисним, що втілюється в добровільному, не вимушеному ні погрозами, ані очікуванням нагород, орієнтованому на благо інших, діянні, яке у своїй піднесеності викликає повагу і благоговіння в культурній свідомості. І ця вищість є протилежністю низьким, приземленим, банальним, примітивним, дріб'язковим, утилітарним людським потягам та проявам. І в такому визнанні як вищого ціннісного шаблону мораль не потребує якогось філософського обґрунтування, а є фактична константа суспільної свідомості при всій її культурно-історичній варіативності. Але... Чи є мораль, окрім ідеального образу належного, ще й дійсною, дієвою складовою людської практики життя? Чи такий вже вправний регулятор вона в системі соціального буття? Чому найпослідовніші моралісти, зокрема І.Кант, з гіркотою констатували відсутність в чистому прояві моралі у людській буденності. А її критики визначали її як «безсилля в дії» (Прудон)? Більш того, в історії етики настав такий період, за визначенням російського дослідника Гусейнова А.А., коли її основним призначенням стала не апологія моралі, а навпаки її критика. Чим викликана, в перше чергу, теоретична критика моралі?

За наслідками теоретичних досліджень цього феномену під поняттям «критики» на сьогодні розуміються різні види критичного ставлення до моралі. Це обумовлено і згадуваними проблемами теоретичного розуміння її сутності, природи, специфіки. Це — критика змісту моралі, її принципів, норм, цінностей. Це і критика так званого «морального екстремізму» — фанатичного моралізму чи ідеологічного моралізаторства як утиску однією моральною позицією будь-яких інших, в чомусь відмінних, і в цій відмінності вже неправомочних.

Отже навіть в першому наближенні очевидно є суперечлива природа сприйняття моралі, ставлення до неї і, як наслідок, різноманітність її соціально-культурного функціонування. Недарма сама етика в європейській інтелектуальній традиції розуміється як відгук на потребу виправдання моралі перед людським розумом і передбачає не лише дослідження моралі якою вона є, а й дослідження людського ставлення до моралі.

Узгодити ці складності щодо розуміння моралі можна лише через визначення її сутнісного змісту і практичного значення.

У відповідності з існуючими в історії етичної думки трактуваннями моралі, вона виявляється в різних рівнях буття: у людській індивідуальній свідомості та поведінці, у соціальних відносинах (так званна форма суспільної свідомості), в трансцендентному вимірові як продукт божественного духу, при цьому — одразу у декількох вимірах.

В широко прийнятому розумінні мораль означає як певні норми та приписи, принципи та цінності, форми свідомості, певний тип поведінки, вчення про добро та зло, та навіть певне ціннісне визначення будьчого у буденному використанні — моральне як хороше. Останнє як ціннісно-оціночне визначення ще в більшій мірі ускладнює долю теоретичного розгляду моралі як певного явища. Адже за цим поняттям виявляється не лише *об'єктивно* реальна сфера культури — узагальнення людського досвіду, і в цьому значенні «предмет» етики, а й, в не останню чергу, *ціннісне* ставлення суб'єкта. Бо, як засвідчує філософія, природа цінностей на відміну від об'єктивних за характером істин як продуктів теоретичного пізнання, є виявом *суб'єктивних інтересів*. Формуючи уявлення щодо правильної поведінки, належного характеру людини, мораль виражає певні уявлення. Проте це суттєво відмінні від теоретичної свідомості узагальнення. Це — продукти практичної (морально орієнтованої) свідомості, в якій зняті (містяться) всі складності та суперечності взаємного визнання людських інтересів. Тому формування моралі як поняття в європейській філософській традиції має довгу історію та багатоманітний концептуальний вираз.

Якщо ж звернутися до визначень моралі у словниках, то її розуміють як «*форму культури*, що зв'язана із забезпеченням нормативних способів регуляції діяльності людей в суспільстві. Виникає із потреби налаштування міжособистісної комунікації на основі цінностей, що гарантують збереження людського роду та гідності кожного приналежно до нього»;

«*систему регулювання* поведінки та свідомості людини в усіх сферах міжособистісних та групових відносин (побут, секс, праця, політика, наука, сім'я, та ін.), а також її ставлення до природи»;

«як *індивідуально-відповідальну поведінку*»;

«вираз *«вищих цінностей»* та обов'язків в соціальних нормах та людських вчинках»;

«*звичаї, закони, вчинки, характери*, що виражають вищі цінності та обов'язки, в яких людина проявляє себе як розумна, самосвідома та вільна істота» та ін..

У понятті моралі, що випрацьоване довготривалими теоретичними розвідками поєднані і *знання* (цінності, принципи, норми, вчення, закони), і *сама практика* (поведінка, вчинки, стосунки), і *ставлення людини* до себе, до інших, до Бога, зокрема. Це різноманіття у визначеннях — не просто суперечливість інтерпретацій, а відзеркалення складності явища моралі у теоретичному його дослідженні.

Ця складність обумовлена в першу чергу тим, що мораль як теоретичне поняття *не має чуттєво-наочно кореляту* на кшталт такого, як у інших культурних сфер: у мистецтві — продукти художньої діяльності, у праві — правова інституція як система, в економіці — господарство і т.ін. Поняття моралі не спирається на якийсь наочний образ і в силу цього виокремлює свій об'єкт в інтуїтивному осягненні синкретичної культурної реальності. Витоки цієї інтуїції — звичайний людський досвід. А інтуїтивно схоплюваний образ моралі набуває тої неоднозначності, що засвідчує важкість раціоналізації моралі для теоретичного опису.

Також при теоретичному аналізі природи моралі виявляється її *антиномічний характер*. Етична реконструкція різних характеристик моралі, зафіксованих у різноманітних концепціях, виявила взаємо несумісні, суперечливі її якості, що досить складно поєднуються в одному понятті. Як вже згадувалось, мораль репрезентує, з одного боку, сукупність соціальних вимог до індивіда. В такому визначенні мораль є виразом необхідних умов цілеспрямованої взаємодії в суспільстві як системі, правила і вимоги якої є *зовнішньо покладеною надіндивідуальною силою контролю* щодо індивіда і в цьому визначенні мають *об'єктивне* значення. А з другого боку — мораль стає дійсною лише в *суб'єктивному*, індивідуалізованому ставленні та з особистісної волі індивіда реалізувати ці вимоги (*антиномія об'єктивного — суб'єктивного*). Будучи особливою мотивацією людських вчинків, мораль, з одного боку, є корисним для людини чинником в організації її життєдіяльності. Проте, з другого боку, вона ж вимагає безкорисливості людських добродіянь, притаманних людині чеснот як самоцінних, а не обумовлених іншими життєвими значеннями. (*антиномія практично доцільного — безумовно належного*). Виголошуючи універсальні вимоги правильної поведінки індивідів, мораль не конкретизує загальні норми, залишаючи відкритим вибір правильного вчиняння самому індивідові в унікальності склавшихся обставин (*антиномія універсального- пратикулярного, всезагального — унікального*). Такий антиномічний характер є проявом досить парадоксальної природи та соціально-культурної ролі моралі, віддзеркаленням чого і стало концептуальне різноманіття протягом історії розвитку європейської етично-філософської думки. Найяскравішим виявом антиномічного уявлення про мораль — проблемність співставлення в моралі *соціального чи індивідуального*. Чи мораль — це суто соціальне явище — як система соціальних вимог щодо упорядкування поведінки індивідів, чи — вона сфера суто особистісних переконань, мотивацій, зобов'язань в чистоті самовизначення. По сьогодні етика відшукує підстави гармонізації цих сфер в моралі.

І тим не менше пройдений шлях етичних, філософських розвідок щодо природи, сутності моралі дає матеріал для певних узагальнень та виокремлення *інваріантних* (незмінних за певних перетворень) характеристик у її досить різноманітних теоретичних визначеннях. Розгляд

типологій філософсько-етичних концепцій моралі буде здійснено у наступному матеріалі. А для нашого огляду необхідним є узагальнення щодо специфіки моралі як явища людської культури.

3.2. Сутнісні ознаки моралі

З напоширенішого тлумачення мораль розуміється як *регулятор* людської поведінки. Але поряд із мораллю, як вже було показано, існують ряд інших регуляторів соціального буття — традиції, звичаї, право, політика, адміністративно-корпоративні, конфесійні регулятиви тощо.. Як регулятор мораль має ту своєрідність, яка робить її не тільки унікальною і неповторною, а й, в першу чергу, неодмінною складовою людського буття.

Що найвиразніше виокремлює мораль як регулятор людської поведінки? Дослідники наголошують на її *всезагальному та універсальному характерові*, по-перше, і, по-друге, на специфічному характерові морального зобов'язання — його головною умовою є *свобода індивідуально-го вибору*.

Всезагальність моралі розуміється як звернення у вимозі певного типу поведінки до людини як такої. В силу цього моральна вимога — це вимога до всіх без виключення як представників людського роду.

Універсальність моральних вимог — розповсюдження на будь-які сфери людського життя — побут, секс, праця, політика, наука, сім'я та ін. Немає таких сторін людського життя, які могли б існувати поза мораллю. Вона присутня всюди, де є стосунки між індивідами і колективні відносини.

Більше того, мораль в людській поведінці є останньою точкою відліку, вищою апеляційною інстанцією. Моральні вимоги на відміну від будь-яких інших претендують на безумовний, категоричний характер. Тому мораль пов'язують з ідеєю *абсолютного*. Проте в практиці людського соціально-культурного життя очевидною є не тільки контекстуальність, а й конкретно- історичний характер моральної культури.

Часто-густо у буденному розумінні за мораллю закріплюється регулювання відносин між людьми. Проте в сучасному теоретичному трактуванні моралі наголошується, що вона також поширює свій вплив на міжгрупові та міждержавні відносини, втручається в відносини людини з природним світом, та й з рештою, як зазначає В. А. Малахов, «космічне самоусвідомлення сучасного людства неминуче висуває перед ним і проблему морального осмислення своїх відносин як з рідною планетою, так і з сонячною системою і Всесвітом в цілому».¹ Таке розширення простору моралі пов'язано із специфічністю власне моральних відно-

¹ В. Малахов. Етика. Курс лекцій, стор. 21

син. На відміну від суб'єктно-об'єктного ставлення людини в царині пізнання чи предметної діяльності, в моралі характер стосунків передбачає суб'єкт-суб'єктні відповідності. В цьому сенсі бачення в якості суб'єкта та партнера будь-який елемент дійсності стає актуалізацією морального ставлення до нього.

Специфіка ж морального зобов'язання в особливому мотивуванні людських вчинків. За способом свого буття мораль — система норм, принципів, ідеалів, уявлень про цінності, якими керуються люди у своїй реальній поведінці. Якщо будь-які дії та вчинки є результатами бажання вигоди, престижу, помсти, гречності і т. ін, чи детермінуються тілесно-психічними особливостями індивіда чи обставинами часу та місця (природними, соціальними), то мораль перебуває якби на іншому рівні мотивації. Моральні мотиви характеризуються поза прагматичним, в дечому «надбуттєвим» орієнтуванням на вищі цінності та сенси.

Моральні вимоги передбачають від людини не лише добрих та справедливих діянь, але й певного способу їх здійснення — вільного, безкорисливого, справедливого, зорієнтованого на благо інших. Будучи завжди певною *категоричною* (лат. Imperativus) вимогою, велінням — імперативом, що висуває перед людиною суспільна думка або голос власного сумління, мораль завжди порівнює наявну поведінку з ідеалом, з взірцем, який реально, можливо, і не існує, проте має існувати задля блага людського. У цьому сенсі мораль — засіб трансцендування (від лат. *transcendens* — той, що виходить за межі) людини за межі буденності, ситуативності, у щось вище, що знаходиться поза реальністю, але визначає в певній мірі цю реальність.

Мораль, імперативно регулюючи вчинки людей, оцінює їх наміри і думки, їх мотиви, але лише тоді, коли виникає потреба оцінювати їх саме як добрі або злі, справедливі чи несправедливі, слугує своєрідним компасом, ціннісним орієнтиром поведінки і свідомості, що протистоїть егоїзму, своєкорисливості.

3.3. Структурні компоненти моралі

Розуміння феномену моралі формується на шляхах її структурно-функціонального аналізу. Неодмінність моралі у суспільно-культурному бутті пов'язана із тою роллю, яку вона відіграє в суспільстві, забезпечуючи його цілісність, виживання і розвиток. До основних функцій моралі традиційно відносять *регулятивну, виховну, комунікативну, пізнавальну, мотиваційну, ціннісно-орієнтаційну* та ін.

В структурному вияві мораль репрезентована принципами (цінності і відповідні їм норми, правила), що орієнтують людину на благо інших; вчинками (рішення та дії) та відношенням, що за характером є реалізацією (позитивною чи негативною) означених принципів. Тому дослід-

ники до структури моралі відносять моральну *свідомість*, моральну *діяльність* та моральні *відношення*. Хоча безперечно такий поділ умовний і є продуктом теоретичного аналізу. Однак виділення в моралі окремих складових допомагає примирити її, часто-густо, суперечливі (як вище зазначалось, аж до антиномій її теоретичного опису) прояви.

Моральна свідомість як один з елементів моралі, являє собою її ідеальну, суб'єктивну сторону. Моральна свідомість — форма суспільної свідомості і одночасно сфера індивідуальної свідомості особи, оскільки це своєрідний сплав почуттів, уявлень, оцінок і самооцінок, поглядів і переконань людини. Маючи на увазі, що свідомість людини за своєю природою є цілісною, треба підкреслити, що індивідуальна моральна свідомість — це специфічна ділянка людської свідомості, яка виокремлюється лише теоретично. Індивідуальна моральна свідомість визначає внутрішній світ окремої людини, формує уявлення про добро і зло, обов'язок, совість, про вищі цінності тощо, і виявляє себе не тільки раціональним способом, але і через моральні почуття (почуття совісті, обов'язку, справедливості тощо).

Але мораль не можна зводити тільки до моральної свідомості. Адже зупинитися при відсутності, як вже зазначалось вище, наочного кореляту лише на зафіксованих у культурному досвіді випрацюваних в практиці людської життєдіяльності нормах, поняттях, цінностях, категоріях, значить звести мораль лише до раціоналізованої форми свідомості (суспільної переважно), що і було в свій час головним визначенням моралі. Таке трактування виявляло свою обмеженість вже з самого початку виникнення етики як науки. Бо навіть її фундатор Аристотель зазначав, що знання про мораль ще не гарантують людської моральної поведінки. І якщо призначення етики продукувати істинні знання про чесноти людської вдачі, то лише для того, щоб людина могла б робити добродіє вчинки.

Отже для моралі більш знаковим є вчинок людини. І тому деякі дослідники більшу увагу зосереджують на *моральній діяльності*, інколи навіть ототожнюючи мораль і вчинок. Така постановка питання про мораль пов'язана з сутнісною проблемою етичної рефлексії — як має вчиняти людина, щоб її вчинки були дійсно вільними, справедливими, спрямованими на благо іншим (як незашкодження, турбота, повага, дружність, співчуття, допомога та ін.); якими ознаками визначається саме моральний вчинок, що сприяє не лише обов'язку вчиняти морально, а й бажати цього.

Мораль як така реалізується в певних людських вчинках, поведінці людей, в людській активності. Дослідники наголошують, що мораль вписана, «вмонтована» в саму практичну діяльність людини і зрозуміти її поза сферою вчинків неможливо. Вчинок є першоелементом моральної діяльності, оскільки в ньому втілюються, реалізуються моральні цілі, мотиви, орієнтації. Саме тоді можна говорити про діяльність як мо-

ральну, коли вчинок, поведінка людини, мотиви вчинку або поведінки можуть бути співвіднесені з уявленнями про добро і зло, справедливе чи несправедливе, гідне людини чи ні. Звичайно моральна діяльність — це тільки морально вмотивовані дії. Дуже важливо знати наміри людини, моральні мотиви здійснюваних нею вчинків, дій протягом певного часу. Тоді ми говоримо про поведінку людини, яка є об'єктивним показником її морального обличчя.

Поряд із вчинком як виразом моральної діяльності людини чи моральності її діяльного самовияву важливими є і *відносини*: і як відгук, відповідь на очікування інших у ситуації взаємодії, спілкування, і як *ставлення* до дійсності. Відомо, що людина не може існувати поза суспільством. Саме у суспільстві виникають *моральні* відносини між людьми, які є лише одним з видів відносин, що існують у суспільстві. Моральні відносини різняться за змістом, формою, способом соціального зв'язку між суб'єктами відносин. Специфікою цих відносин є те, що в них реалізуються моральні цінності і ідеали; що моральні відносини виникають не стихійно, а свідомо і вільно; що моральні відносини не існують у «чистому» вигляді, а є компонентом, стороною інших відносин (господарчих, політичних, релігійних тощо). На моральні відносини впливає багато різних чинників, як то: особливості традицій і звичаїв, культури, релігії. Більше того, розуміння і звідси ставлення до інших різняться у культурно-історичних епохах. Так у первісній добі нерозвинуті системи моралі обмежувалися моральними відносинами лише до «своїх», а в більш розвинутих культурах вони розповсюджуються на кожного в незалежності від етнічно-конфесійного, соціально-економічного, інтелектуального чи будь-якого іншого положення.

Отже якість моралі проявляється саме у відношеннях людини до себе, до інших, до вищого начала, до дійсності. Хорошими і правильними вчинками вважаються ті, що сприяють благу інших, вони оцінюються позитивно. Історичні моральні цінності і вимоги формуються на основі узагальнення досвіду реальних людських стосунків та дій.

Як бачимо, всі три структурні складові моралі тісно пов'язані один з одним. Моральна свідомість втілюється у дії і вчинки людей, де особистість не тільки демонструє особисту моральну позицію, а й по суті обґрунтовує її, оскільки це є вибір моралі, цінностей, які стоять за нею. В той же час вчинки і дії відбуваються у мережі людських стосунків, набувають соціального сенсу, справляють вплив на суспільну моральну свідомість.

Узагальнюючи структурний опис, можна навести прийняте найширше визначення моралі. Це — *«імперативно-оцінний спосіб відношення людини до дійсності, котрий регулює поведінку людей з точки зору принципного протиставлення добра і зла»*

Хоч виокремлення складових моралі є прийомом її теоретичного дослідження, проте для розуміння механізму здійснення моралі має сенс

продовжити розгляд складників моральної свідомості, зокрема. Безперечно в реальності свідомість людини як віддзеркалення світу і певне ставлення до нього людини є цілісною. Проте спеціалізована тематизація певного бачення — оцінка, ціннісна орієнтація, вибір, переконання у доцільності, зобов'язання щодо людської поведінки та ін. дає підстави виокремлювати власне моральний бік свідомості, що і відносять до моральної свідомості як такої. Будучи внутрішньою обумовленістю відношення людини до життя, до мотивів діяльності, моральна свідомість являє собою ідеальний план суб'єктності як здатності до самодіяльності. У моральній свідомості виокремлюють *імперативи, норми, цінності, принципи* та *основні поняття* як результуючі життєвого процесу оцінювання. За результатами етичного пізнання формуються також найбільш загальні уявлення, що являють собою певний рівень пізнання та складають інструментарій теоретичного дослідження, це — *категорії*.

Поняття моральної свідомості відіграють основну роль у духовно-практичному освоєнні дійсності, відображають моральне життя, виступають критеріями морального характеру людської життєдіяльності. *Основними моральними поняттями* в етиці вважаються *добро і зло, обов'язок, совість, честь і гідність, сенс життя, і щастя, справедливість* та ін.

Основні поняття моральної свідомості виступають визначенням та проявом морального характеру людського буття. На рівні етико-теоретичного усвідомлення основні поняття моральної свідомості набувають статусу *категорій*.

Добро як вища цінність, що втілює базові критерії моральної поведінки, та *зло* як співвідносна їй антицінність є моральними та етичними абсолютами. Моральна свідомість використовує їх для оцінки вчинків та цілей людини. Хоча в широкому використанні буденної свідомості вони виступають в якості оцінок і щодо інших, природних та стихійних подій. Але самі ці події в силу свого стихійного, від людини незалежного, характеру якби перебувають поза таким виміром. І власне поняття добра і зла виступають оцінками суто людських дій та вчинків, що є свідомо та вільно визначеними щодо певного ціннісного взірця — ідеалу (блага) про належний лад життя та людських стосунків. Добро, попри різноманіття конкретно-історичних та концептуальних трактовок, в загальному розумінні є тим, чого має прагнути людина; зло — те, чого варто уникати. Добро відповідає природі людини, сприяє її життю, його повноті та задоволенню ним; зло ж все те, що перешкоджає цьому. Як поняття моральної свідомості добро і зло є взаємозалежними, бо визначаються відносно одне одного. Добро нормативно діє саме у протиставленні та практичному ствердженні попри зло. Найявність добра і зла як альтернатив людського вибору поведінки і діяльності засвідчує найважливіший вимір людського життя — свободу. Але найсуттєвішою умовою функціональності цих понять є те, що вони є чинниками волевиявлення людини. А це вже її власні *зобов'язання*.

Поняття *обов'язку* являє собою усвідомлення людиною безумовної необхідності вимог морального ідеалу, належного як практичного завдання. Моральнісний характер обов'язку задається не стільки покорою щодо вимоги підпорядкування, скільки оволодіння своїми бажаннями, схильностями, пристрастями, афектами як добровільно взятим, з переконанням своєї правоти. Основною вимогою людини перед моральнісним обов'язком є її автономія і сприйняття його як само цінного, що є умовою взаємодії людей як системи взаємних зобов'язань. Вважається, що поняття морального обов'язку виражає об'єктивний аспект моральної свідомості, але без суб'єктивної причетності, без власних цілеспрямованих зусиль людини, залишається проблемним практичне втілення в сущому репрезентованого в обов'язку належного.

Совість як моральне поняття є виразом здатності людини критично оцінювати свої вчинки, думки, бажання, усвідомлюючи та переживаючи свою невідповідність належному. Разом із соромом совість є регулюючим механізмом самоконтролю. Але на відміну від сорому, що зорієнтований на думку оточуючих стосовно відповідності прийнятим нормам і стандартам поведінки, совість — внутрішньо зорієнтоване самооцінювання. Це відповідальність людини перед собою, але саме тою складовою самої себе, що зорієнтована вищими універсальними цінностями.

Серед понять, що являють собою моральну самосвідомість ще виокремлюються *честь* та *гідність*. Честь визначає людську відповідність прийнятим нормам і стандартам моральної поведінки у відповідності до людської станової, професійної, соціальної, національної та будь-якої іншої групової причетності. Це визначення своєї відповідності високим вимогам того угруповання, членом якого є людина. Нормативним виразом таких вимог ставав кодекс честі, що досить жорстко детермінував людську поведінку особливо у попередні епохи. Гідність більш широко визначає людську самооцінку — в масштабі загальнолюдських вимірів індивідуального Я. Це масштаб людяності як такої у прояві конкретного індивіда, як по відношенню до інших (повага), так і по відношенню до себе (самоповага) як межі гранично допустимого.

Серед основних понять моральної свідомості особливого статусу набувають категорії *сенсу життя* та *щастя*. Пошук власного місця, призначення та перспектив своєї життєдіяльності є неодмінною духовною проблемою для кожного. Вирішуючи питання «для чого жити», людина відшукує стійку, домінуючу спрямованість у виборі способу життя. В *сенсі життя* фокусуються граничні обґрунтування обраних життєвих орієнтирів, моральних норм та цінностей, базових цілей життєдіяльності та ставлення людини як до світу, так і до самої себе, і що особливо важливо, з огляду на конечність індивідуального існування. *Щастя* ж є виразом відчуття повноти і повноцінності людського буття. По суті це — вищий прояв реалізації сенсу життя, «повне і тривале вдоволення від життя в цілому» (Вл. Татаркевич). Будучи сильним емоцій-

ним виявом (світлої радості, захвату, ентузіазму, оптимізму і, навіть, блаженства), щастя є виявом життєвого успіху та досягнення вищого блага в людському житті. Саме тому нарівні із сенсом життя щастя було однією з основних детермінант людського існування (адже бажання щастя є невід'ємною властивістю людини). Як орієнтир людського життєвого спрямування щастя часто-густо розумілось навіть як моральний обов'язок людини.

Отже, всі заявлені поняття складають специфіку морального аспекту людської свідомості. Проте це не виключає і інших важливих понять, що виявляються щодо головних етичних проблем (наприклад, свобода, справедливість, відповідальність), детальний розгляд яких передбачається у наступному викладі. Наведена коротка характеристика основних понять моральної свідомості призвана наголосити на специфічній їх ролі — бути понятійним каркасом, на якому утримується моральне самовизначення людини, визначається моральний характер людського існування.

Разом з ускладненням моральних відносин, розвитком духовної культури і, звичайно, теорії моралі, понятійний апарат моральної свідомості змінюється, стає більш змістовним. Проте, основний склад засадничих понять залишається сталим як для індивіда, що морально діє, так і для етики, що продовжує досліджувати так звані «вічні» проблеми людського існування (проблем відносин людини із світом, відносин індивіда із ближніми і дальніми) в їх нових історичних модифікаціях — у відповідності з новими реаліями часу та нових життєвих обставин.

Суттєвим і навіть кваліфікаційним щодо означення моралі як соціального регулятора елементом моральної свідомості вважають *моральну норму* (латин. *norma* — правило, взірєць) — найпростішу форму моральної вимоги, яка має обов'язковий характер і слугує приписом або заборонаю поведінки певного типу). Норми — це певні еталонні зразки загально прийнятої дії та світоставлення. Етика наголошує, що моральні норми визначають не лише зовнішню лінію поведінки. Стосовно зовнішньої сторони поведінкового самовияву людини скоріше впливовим вважається етикет, як ритуалізоване оформлення людських стосунків. Моральні норми в більшій мірі пов'язані із «нормуванням» внутрішнього світу особи, його спонтанним реагуванням на аморальні вияви чи добродійність. В своїй культурно визначеній цілісності вони орієнтують людину в просторі «моральнісної реальності», задають межі, «рамочні умови», поза якими поведінка може кваліфікуватися чи як неморальна (в силу необізнаності із нормами) чи як аморальна (в силу ігнорування відомих норм). За змістом моральні норми розподіляються на заборонні та позитивні. Проте претензія моралі на *абсолютність* регламентації людської поведінки в більшій мірі продуктивна стосовно заборон. Тут норми висуваються як вимога, без якої люди не можуть бути моральними. Заборона як нормативна вимога забезпечує можли-

вість уникнути, запобігти зла. Хоча активного досягнення добра заборонні моральні норми не передбачають.

Позитивні моральні норми значно складніші для практичної реалізації. Заклик до справедливості, милосердя, порядності, розважливості неозначений змістовною однозначністю і передбачає спроможність до творчого толкування досить широких за діапазоном закликів і особливої волювої активності людини. Позитивні моральні вчинки в своїй конкретиці зав'язані на ситуаційні обставини, тому позбавлені універсального, загальноновизнаного характеру. Тому серед моральних норм переважають заборони («не вбий», «не кради», «не бреш», «нероби перелюб» та ін..). Така типова тенденція щодо основного змісту та специфіки моральних норм викликала навіть версію так званої «негативної етики», запропоновану А.А.Гусейновим. «Мораль не знає, що робити людині, але вона знає, що є такі речі, які вона ніколи не повинна робити». Найголовнішим висновком на думку дослідника є те, що зняти підстави критики моралі аж до її нігілістичного відкидання, що виникли як відгук на абсолютистські претензії та переважно рестриктивний (від *рестрикція* — обмеження) характер, можна лише зосередившись у розумінні її як на вимозі заборони нанесення будь-якої шкоди іншому (чи то людині, чи будь-якій розумній, чи, взагалі, живій істоті). В такому розумінні адекватний теоретичний вираз моралі — негативне визначення (не *що треба* роботи, а *чого не треба* робити), а практичне втілення — заборони.

Поряд із моральними нормами важливе місце у моральній свідомості посідають *моральні принципи* — найбільш загальне обґрунтування існуючих норм і критерій вибору правил поведінки. У принципах досить чітко виражені універсальні формули поведінки — гуманізм, альтруїзм, справедливість, працелюбність, патріотизм тощо. У реальному житті моральні принципи досить часто поєднуються з певною ідеологією, а тому можуть перетворитися на знаряддя тиску на інших людей з позиції інтересів конкретних соціальних груп. Та й у житті ми можемо зустрітись з ситуацією, коли людина, яка сама жорстко виконує моральні принципи, спонукає чи примушує інших дотримуватись цих же принципів. Така позиція, яку називають *ригоризмом* (непохитне додержання якихось принципів, до дріб'язкової суворості в цьому), не має відношення до моралі.

Ще одним важливим структурним компонентом моральної свідомості є цінності. *Цінності* являють собою зміст норм. Це не просто зразки поведінки і світовідношення, а візрі, що визнаються у якості орієнтирів, маючи свою самостійну вартість. Бо і «любов», і «справедливість», і «благо», і «добро» тощо — це загальноновизнані цінності вищого порядку.

Цінності не можна зводити до норми, вони завжди більші за неї. Норми без цінностей перетворюються на механічні, безглузді правила. Цінності примушують людину не просто наслідувати еталон, а прагну-

ти до вищого. Моральною цінністю або «антицінністю» можуть бути різні прояви людського існування. Є цінності, які задовольняють потреби і інтереси людини, і є цінності, які надають сенсу самому існуванню людини. Саме ці, другі, називають вищими цінностями, або смисложиттєвими. Вони переживаються людиною як щось об'єктивне, існуюче у світі і в культурі до і поза нею. Смысл вищих цінностей «не вичерпуються кінчними потребами не тільки людського індивіда, а й будь-якого класу суспільної або культурної формації чи навіть людства в цілому. Навпаки, сенс існування самих індивідів, класів, культур, суспільств і людства загалом суттєво пов'язаний з відкритістю для них ідеї Добра та інших моральних цінностей» (В. Малахов. Етика с. 88)

Останнім часом етика звертає увагу і на такий структурний елемент моралі як *моральні почуття та моральна інтуїція*.

Структурний аналіз моралі, хоч і залишається прийомом спеціального теоретичного дослідження і, здавалось би, є предметом цікавості лише спеціалістів з етики, сприяє в цілому усвідомленню складності і її як системи, і людського самовияву в ній.

3.4. Основні функції моралі

В теоретичному аналізові структурну визначеність моралі доповнюють виявом її основних функцій. Серед таких виділяють *регулятивну, виховну, пізнавальну, оціночно-орієнтаційну, комунікативну* як основні. Із функціонуванням моралі пов'язані цілі, що мають досягатися завдяки моралі в житті індивіда та суспільства.

Головною функцією моралі традиційно вважають регулятивну, що зрозуміло вже було із характеристики моралі як одного із регуляторів суспільного життя. Поряд із традицією, звичаєм, правом, управлінням мораль все ж таки виявляється незамінною в своїй специфічній зорієнтованості на внутрішнє засвоєння та внутрішню спонуку до нормативного упорядкування людської поведінки. І хоч щодо реальних нравів часто-густо мораль залишається тенденцією так званої «високої планки», «надситуативним горизонтом» (А.Гусейнов), саме її зорієнтованість на *належне* забезпечує соціальному *суццю* цілісність, виживання та розвиток.

Виховна функція моралі виявляється щодо її ролі у *соціалізації* нових поколінь. Здатність до продуктивної комунікації із світом напряду залежить від моральної зорієнтованості та морально сформованої свідомості індивіда як засвоєння поваги до гідності будь-якої людини, доброзичливості, справедливості, милосердя у ставленні до інших. Але тут загострюється питання стосовно методів реалізації такої виховної роботи. Як наголошується етикою ще з часів Аристотеля знання чеснот ще не робить людину добродісною. Тому духовно-практичний досвід є

засадою формування моральних якостей індивіда саме в процесі реального досвіду переживання зустрічі з іншим. Істинне виховання здійснюється через особистісний приклад, на власному досвіді та в підсумку є результируючим власної долі.

Пізнавальна функція моралі реалізується в пізнанні індивідом людського світу в складності його взаємозв'язків. Мораль як знання — це знання належного. Хоч, безсумнівно, мораль як практика поведінки значно ширше знання. Тут на рівні мотивації виявляються значно різноманітніші підстави, окрім знання. В площині пізнання світу мораль якраз опирається на досягнення етики як теоретичного рівня самоусвідомлення людини в моралі. Моральне осягнення людського світу — це засіб культурації та соціалізації індивіда.

В комплексі із освоєнням людського світу реалізується і життєво-стратегічна функція *ціннісної орієнтації*. Від неї залежить базисна зорієнтованість людини на шляхи чи добра, чи зла.

Однією із суттєвих безперечно є і *комунікативна* функція. Мораль власне і є підставою і гарантом спілкування людей в різних його формах. Принцип взаємного визнання, взаємоповаги, толерантності, доброзичливості складають те необхідне підґрунтя, на якому тільки і можливе продуктивне партнерство.

Підсумовуючи функціональні завдання моралі щодо індивіда та спільноти, варто наголосити на головній меті моралі — розбудова простору взаємності на основі прийнятої системи цінностей та імперативів. На рівні індивіда цьому сприятиме поведінка зорієнтована на рівноцінне не інструментальне ставлення до кожного: не спричинювати шкоди іншим своїми вчинками, запобігати будь-яким загрозам із сторони, допомагати іншим, турбуватися про них. На рівні суспільства — досягнення такого стану суспільного життя, в якому виключена взаємна ворожнеча та шкода і забезпечене процвітаюче існування кожному.

Отже, структурно-функціональний аналіз моралі викриває складність і різноманітність цієї сфери культури. Етика констатує, що з формального боку мораль характеризується як вищі цінності та обов'язки — безумовно наказові, пріоритетні, всезагальні нормативи людських мотивів та вчинків, що спираються на ідеальні санкції. Змістовно мораль репрезентована ідеалом необмеженої та рівної цінності людської особи, який диктує необхідність дій, що спрямовані до миру, взаємодопомоги, самопожертви заради іншого.

3.5. Сутність моралі як простору людської єдності

В сучасній етиці констатується складність моралі, що виражається у виокремленні двох її модусів. Одного — як перфекціоністської самореалізації індивіда. Це — мораль особистісного вибору: якою має бути лю-

дина, щоб реалізувати належне та правильно вести себе. Другого — як забезпечення дисциплінарно-кооперативного інтересу суспільства. Це — мораль соціальної взаємодії: форми організації та регуляції поведінки.

Особливе місце моралі в системі людської життєдіяльності означено її роллю щодо визначення індивідуально-особистісної проблеми — як кожний має впливати на своє життя, щоб здійснити його в найдосконаліший спосіб. Поняття добра і зла як основоположні визначення щодо спрямування людської діяльності та поведінки фактично виявляють здатність людини самовизначатися в своєму виборі та активно формувати свою життєдіяльність. Моральне прагнення людини — це прагнення найкращого, а, звідси, досконалого способу життя. На рівні індивідуального самовдосконалення мораль — ведучий спосіб реалізації самої сутності людини як вільної та свідомої істоти. Моральний індивід на шляхах перфекціоністської самореалізації виявляє свою здатність ставати над тим, чим він є, оцінювати себе із зовні і цілеспрямовано перетворювати себе. Саме в цьому виявляється роль моралі як втілення в людській життєдіяльності трансцендентного ціннісного змісту. У моральних вимогах виражена неусувна потреба кожного бути людиною, тобто втілювати в собі вищі здібності, що приналежні його сутності у незалежності від контекстів, що змінюються. Така індивідуально-відповідальна моральна самовизначеність дозволяє реалізувати свободу — бути вільним від конформізму вчинків чи спонтанності сваволі. Тому мораль як індивідуально-перфекціоністська самореалізація є необхідною підставою для індивідуального зусилля по практичному самовдосконаленню.

Однак, культивування потягу до вищого блага (в своєму розуміння) як орієнтиру індивідуально-відповідальної поведінки кожного, можливе лише у просторі відносин з іншими. Адже саме тут моральні намагання індивіда набувають предметності, втілюються в його ставленні до інших. Вияв моральності людини тільки і можливий у взаєминах людей. Тому мораль — не лише якісна характеристика особистісної досконалості, вона — є показником якості ставлення людини до оточуючих. Тому індивідуальна мораль нерозривна від суспільної моралі, якщо останню розуміти як об'єктивовану сукупність норм, що диктують необхідність дій, спрямованих на мир, порозуміння, співпрацю, злагоду, взаємність між людьми. В основі суспільної моралі — розуміння вищого блага як результату сукупних зусиль на шляхах прагнення до індивідуального блага. Умовою вищого блага є сприйняття блага іншої людини в якості самостійної цінності та мети. Тому на рівні моральних імперативів — вимога утримуватись від зашкодження ближнім, здійснювати допомогу їм, безкорисливу жертвну турботу про них.

Фактично мораль забезпечує як в індивідуальному, так і суспільному вимірові гармонію міжособистісних стосунків — досконала особистість та досконале суспільство зав'язані один на одного. Проте, су-

спільство як об'єктивна реальність — це необхідність спільних зусиль великої кількості людей не стільки по досягненню досконалого життя, вищого блага, скільки по реалізації необхідності життя: продовження роду, матеріального забезпечення, організації безпеки та багато іншого. Як статистична величина суспільство в своєму життєво-практичному процесі обтяжене невичерпним різноманіттям індивідуальних проявів та діянь, що не дуже вже й подаються свідомому контролю. Тому головне навантаження моралі — забезпечення потреби соціальних систем у великій кількості людей, що здатні підтримувати солідарну, на основі взаємної поваги партнерську єдність. Вважається, що форма моралі з усіма її основними ознаками дозволяє досягти цього найбільш ефективними засобами та з найменшими витратами (на відміну від, наприклад, силового чи правового упорядкування суспільного життя). Адже в моралі набувають свого виразу сутнісні особливості людського способу існування — активний, розумний, цілеспрямовано організований, вільний характер людського буття. При цьому мораль виступає індивідуально відповідальною та сенсоутворюючою засадою життєвої практики.



Питання для самоконтролю

1. Чим обумовлена складність теоретичного визначення моралі?
2. В чому виражається антиномічний характер моралі?
3. Охарактеризуйте сутнісні ознаки моралі
4. В чому виражається специфіка моралі як соціального регулятора?
5. Які структурні складові моралі визначаються в етичній теорії?
6. Які основні поняття моральної свідомості?
7. Поясніть значення вчинку у визначенні моральності людини.
8. Які функції виконує мораль щодо особистісного та соціального буття?
9. Дайте визначення моралі з формального та змістовного боку.



Література

Основна

Гусейнов А.А., Апресян Р.Г. Этика: Учебник. — М.: Гардарики, 1999. — Тема 2. Мораль в жизни человека. — С. 29—40.

Малахов В.А. Этика: Курс лекций: Навч. Посібник. — К.: Либідь, 1996. — Лекція 2. Морль як соціальний феномен. — С. 35—49.

Этика: Учебник / Под общей редакцией А.А.Гусейнова и Е.Л.Дубко. — М.: Гардарики, 1999. — Раздел 2. Нравственность в истории культуры. — С. 157—288.

Додаткова

Апресян Р.Г. Идея морали и базовые нормативно-этические программы. М., 1995 (Введение, гл.4, 8)

Гусейнов А.А. Великие моралисты. М, 2008 — С. 3—42, 409—433

Гусейнов А.А. Мораль: между индивидом и обществом (к вопросу о месте морали в современном обществе) // Общественная мораль: философские, нормативно-этические и прикладные проблемы / Под ред. Р.Г.Апресяна. М, 2009

Дробницкий О.Г. Понятие морали: Историко-критический очерк. М., 1973— С. 228—247, 254—276

РОЗДІЛ 4 ТИПОЛОГІЇ ЕТИЧНИХ ВЧЕНЬ

4.1. Методологічні засади етичного дослідження

Знайомство з основними напрямками, школами, вченнями філософів-моралістів є необхідним, оскільки історія етичної думки є найбільш глибинним шаром історії людства. Прилучання до етичного знання дозволяє не лише задовольняти свій пізнавальний інтерес, але й збагатити свій життєвий досвід, розвинути моральну рефлексію, замислитися над сенсом свого власного життя.

Методологічною засадою аналізу етичних вчень в їх історичній ретроспективі є принцип конкретно-історичного підходу. Такий принцип вимагає врахування всіх обставин, в умовах яких зароджуються етичні вчення або моральні доктрини. Однак слід враховувати й те, що деякі етичні вчення існували невеликий проміжок часу, а деякі — тисячі років. Отже, всебічний аналіз напрямків розвитку етичної думки передбачає дослідження їх генезису, розвитку та еволюції.

Огляд сучасної спеціалізованої літератури, в якій представлено історію етичних вчень, засвідчує наявність певних альтернатив, що визначаються дослідницькими завданнями. *Дескриптивно-описовий підхід* у дослідженні історії етики надає можливість розглянути етичні погляди різних філософів, виявити специфіку філософсько-етичних міркувань у різні історичні епохи та у межах різних культурних традицій. Так, можна рухатись від розгляду генезису та оформлення філософсько-етичного світогляду Давнього світу (Давня Індія, Давній Китай, Давня Греція) через античну етику чесноти та середньовічну етику Закону до новочасової етики особистості та сучасної етики інтерсуб'єктивності. Оскільки перед дослідником відкривається багатий теоретичний матеріал, його аналіз неминуче буде наражатися на проблему адекватності реконструкції філософсько-етичних традицій. Така проблема витікає із самої специфіки предмету філософської етики — мораллю, яка пов'язана із суб'єктивністю людини, її здатністю до розумної та відповідальної поведінки. Це означає, що у порівнянні з точними науками природничого зразка етика завжди є суб'єктивною, а дослідник-етик ще до початку свого дослідження вже знаходиться у межах певної соціокультурної та інтелектуальної традиції, має свою систему цінностей і переконань (останні можуть проявлятися у різних формах — від крайньої фанатичності до нігілізму). Будь-яке вчення про мораль опосередковане не лише власною біографією мислителя, але й характером його виховання, соціальним середовищем, в якому він жив, звичаями тієї соціальної групи, до якої належав. І зрозуміло, це таїть в собі небезпеку од-

нобічності, перекручення або догматизації з абсолютизацією деяких принципів — «соціологізму», «раціоналізму», «емотивізму» та ін.

Розглядаючи етичні вчення філософів будь-то Античності чи Модерну, слід пам'ятати й про те, що вони не є прямим віддзеркаленням відповідним їхньому часу моральнісних відносин та звичаїв. Наприклад, в Давній Греції було створено гедоністичну теорію, хоча сама практика життєдіяльності в цілому не була такою. Та навпаки, наприкінці існування Римської імперії така життєва основа створилася, але в теорії відбувся крен до етичного ригоризму стоїків.

Кожна конкретна спроба вибудувати нову, кращу систему моралі є результатом розмислів конкретного мислителя. Але вона не є автономною, оскільки спирається на теоретичні розвідки попередніх мислителів, чи відштовхується від них. Власне етика як вчення про вище благо та етичні чесноти виникає завдяки Аристотелю, який будує своє вчення через критику Платонівських поглядів. Та й в подальшому історія етики засвідчує багато прикладів опозиційних вчень, які зростають на тлі гострої боротьби та зіткненні протилежних позицій. Отже, вибудувати об'єктивну, несуперечливу, послідовну історію пізнання моралі з високим ступенем деталізації та конкретизації матеріалу просто не уявляється можливим.

Іншим способом етичного дослідження може виступати *підхід проблемного аналізу*. Етика як самостійна філософська наука бере свій початок із постановки питання «*як правильно жити?*», і протягом століть не вщухають спори щодо відповіді на нього. При цьому важливим є те, що сам зміст моралі не підлягає сумнівам, виникають розбіжності у зв'язку із тим, *для чого і чому необхідно бути моральним*. Вирішення цього питання в історії етики конкретизувалося низкою інших проблем: визначення морального ідеалу; з'ясування співвідношення щастя та чесноти; знаходження критеріїв оцінювання морального вчинку; пошуку джерела моралі та моральної нормативності; пояснення засад моральної діяльності; з'ясування ролі розуму та почуттів в моральній мотивації; обґрунтування універсальної та партикулярної ціннісної значущості вимог моралі, тлумачення морального авторитету та суб'єкту моральнісного вдосконалення. Розглядаючи ці окремі проблеми, дослідник стикається з наявністю різних варіантів нормативних етичних програм, які не лише пропонують альтернативи у розв'язанні цих проблем, але й в кінцевому стані являють собою способи обґрунтування моралі. При цьому обґрунтування моралі є не просто доведенням необхідності виконання моральних вимог, але й поясненням того, чому кожний індивід є зацікавленим у тому, щоб бути моральнісним, і навіть сам бажає бути моральнісним.

Одним із способів здійснення проблемного аналізу може бути виокремлення із всього багатоманіття етичних вчень певної кількості типів концепцій та теорій на засадах спільного критерію. Така типологізація надає можливість побачити та порівняти різні способи теоретичного

пояснення й обґрунтування моралі, а також і різні нормативні висновки із їхніх вчень. Застосовуючи *метод типологізації* етичних вчень, можна побачити їхнє теоретичне різноманіття. При такому підході розкривається внутрішнє багатство, гострота ідейної полеміки, оригінальність теоретичних пошуків в етиці. Типології етичних вчень дозволяють систематизувати історію етики, узагальнити напрями її теоретичних пошуків та нормативних приписів. Але слід пам'ятати й те, що як будь-яка інша спроба узагальнення матеріалу, такий метод схематизує історико-етичний процес і фіксує лише основні тенденції.

Спираючись на розроблені в етичній літературі типології різних дослідників (В. Вунд, Е. Фромм, Дж. Мур, А. Швейцер, М. Шелер; О. Г. Дробницький, Р. Г. Апресян, А. А. Гусейнов, А. В. Разін та ін.) всі етичні вчення можна умовно поділити на два напрями обґрунтування моралі: емпіричну та метафізичну етику.

Емпірична етика¹ виводить мораль з емпіричної (природної або соціальної) реальності. Заперечуючи божественне обґрунтування моралі, представники емпіричного напрямку стверджують земне джерело норм та ідеалів, співвідносять їх з практичними інтересами людей, особливостями їхнього способу життя. Правильна поведінка людини пов'язується з дотриманням принципів моралі, які мають емпіричне походження, і сам досвід існування конкретної людини засвідчує їх правильність. В досвіді свого існування люди фіксують, що в певних ситуаціях для досягнення конкретної мети слід поводитися відповідним чином, а результат узагальнення того, що є правильним, знаходить свій вираз в нормах, правилах, законах. Мораль мислиться як продовження природних і соціальних характеристик людини, а її призначення полягає у тому, щоб надавати сенс індивідуальним прагненням, потребам, інтересам. Представники емпіричних шкіл орієнтували свої вчення на можливість досягнення людиною моральної висоти в її конкретному, реально-земному житті. Звідси мораль являє собою перспективу розвитку, є одним із способів самодійснення людини, яка призвана бути «моральною людиною».

Метафізична етика² розглядає мораль в її цілісності та самоцінності незалежно від емпіричної дійсності, як *напередзадану* людині. Мораль пояснюється як така, що існує до будь-якого емпіричного досвіду та є тією силою, що творить людський досвід. Життєдіяльність стає можливою саме унаслідок існування моральних принципів. Нормативний припис правильного способу життя вибудовується на засадах абстрактної, апріорної³ моралі. Звідси мораль мислиться як така, що має

¹ Для позначення емпіричного напрямку в етиці застосовують ще термін *натуралістична етика*, де натуралізм розуміється в широкому сенсі як соціальна або біологічна природа людини.

² Для позначення метафізичного напрямку в етиці застосовують ще термін *ідеалістична, трансцендентальна етика*.

³ *Апріорний* (від лат. a priori — із попереднього) — той, що передує досвіду.

властивості *безумовності, автономності, абсолютності, універсальності, пріоритетності по відношенню до будь-яких інших велій та цінностей*. Правильне та гідне життя пов'язується із шляхом вдосконалення особистості, яке мислиться як самопримус, самодисциплінування, обмеження нахилів та інтересів, як трансценденція¹, вихід за соціально-природні межі живої людини. *Основне завдання* представники цього напрямку вбачають в обґрунтуванні необхідності, розумності моральних вимог та в пошуку ефективних дисциплінарно-виховних процедур для їхнього засвоєння індивідами. Таким чином реальна людина призвана «піднятися» до рівня моральних абстракцій, постати «*людиною моралі*», яка керується імперативами належного. В яскравій формі це знаходить свій вираз в етиці І.Канта: «можеш, тому що мусиш». Але така мораль часто постає вищою за реальні можливості звичайної людини. Моральний ідеал не знаходить свого втілення в житті, його реалізація залишається лише надією або переноситься в потойбічний світ. Зворотнім боком такого способу обґрунтування моралі можуть бути крайнощі, які знаходять свій вираз у догматизмі, ригоризмі, педантизмі, формалізмі².

Протиставляючи емпіричну та метафізичну етики як два напрями пояснення моралі, можна виявити їхню етико-нормативну специфіку:

- Емпірична етика є *телеологічною*³ етикою благ та цілей, оскільки вона визначає мету людського існування та шукає відповідні засоби для її досягнення. При цьому мораль пов'язується із системою цінностей, що задає напрям для самореалізації індивідів. Метафізична етика є *деонтологічною*⁴ етикою внутрішніх намірів та мотивів, які знаходять свій вираз в уявленні про обов'язок та належне. Відповідно деонтологічна етика пов'язує мораль із системою норм та правил.

- Емпірична етика є *консеквенціальною*⁵ етикою, оскільки в оцінці поведінки визначальним для неї є результат — реалізація мети в реальній життєдіяльності. Метафізична етика є *етикою переконання*, оскільки

¹ *Трансценденція* (від лат. transcendens — те, що виходить за межі) — філософський термін, який у даному разі означає процес виходу за межі можливого досвіду.

² *Догматизм* — це сліпе дотримання вимог моралі без розумного її обґрунтування, безумовне виконання велій без аналізу конкретної ситуації, в якій вони здійснюються. *Ригоризм* — це моральний принцип, який характеризує спосіб виконання моральних вимог шляхом суворого та неухильного дотримання моральних норм через безумовне слідування обов'язку навіть в супереч доцільності. *Педантизм* — це принцип поведінки, який проявляється в надмірній увазі до дрібниць в заведеному порядку, прагненні до формальної відповідності нормам та правилам. *Формалізм* — це принцип, який проявляється у способі виконання моральних норм як чисто зовнішньому слідуванні заповідям і нормам, не усвідомлюючи справжнього сенсу свого вчинку.

³ *Телеологія* (від грецьк. telos — закінчення, мета + logos- слово, вчення) — вчення про пояснення розвитку світу з точки зору кінцевих, цільових причин.

⁴ *Деонтологія* (від грецьк. deon — обов'язок + logos- слово, вчення) вчення про належне

⁵ *Консеквенціальний* (від англ. consequence — наслідок, результат) те, що враховує наслідки дії.

ки в оцінці вчинків визначальним для неї є чистота моральнісних мотивів безвідносно до яких результатів вони призведуть. В такому сенсі в оцінці поведінки для емпіричної етики важливим є *кількісний вимір* цілей та засобів. Для метафізичної етики принципово важливою є *якість* вчинків.

- Емпірична етика здійснює декларування моральнісної позиції за допомогою *оцінок*, які виражають схвалення чи засудження. Метафізична етика засвідчує моральнісну позицію через *імперативи*, що мають вираз належностей (приписів, зобов'язань, велінь, вимог) та заборон.

- Емпірична етика є *матеріальною*, оскільки розглядає *зміст* моралі як її ціннісну предметність крізь призму понять «добро», «зло», «чеснота», «порок», «справедливе», «правильне» та ін.. Така предметність пов'язується із самоцінністю всіх особистостей, прагненням до підтримки миру, солідарності та взаємодопомоги. Метафізична етика є *формальною*, оскільки розглядає мораль з точки зору її *формальних* характеристик, а саме безумовних та всезагальних норм, що *формують* вчинок, який сповнюється конкретним змістом в залежності від обставин його здійснення.

- Емпірична етика стверджує моральну особистість як *людину чуттєву*, що осмислює себе через моральне відношення до інших, у *сприяттві блага іншого*. Метафізична етика стверджує моральну особистість як *людину духовну та розумну*, що осмислює інших через саморефлексію, перебуваючи в постійному процесі *самовдосконалення*.

- Емпірична етика розглядає «зовнішню» поведінку людини, орієнтуючи її на *зміну свого положення в світі*. Метафізична етика зосереджується на «внутрішньому» ставленні людини до дійсності, орієнтуючи її на *зміну її відношення до світу*.

- Емпірична етика в більшості своїх шкіл є *партикулярною*¹, оскільки ґрунтується на усталеній системі етичних цінностей певного конкретного соціокультурного середовища. А так, нею заперечується всезагальність та універсальність моралі та стверджується, що моральні норми та спеціальні обов'язки можуть мати обов'язкове значення лише для локального кола суб'єктів, а аналіз вчинків повинен враховувати всі обставини його здійснення. Метафізична етика є *абсолютистською, універсальною*, оскільки виходить із того, що однією із найважливіших характеристик моралі є її універсальність та загальнообов'язковість. Це означає, що моральні вимоги мають узагальнений, світоглядний характер, а моральна регуляція має всепроникливий та всеохоплюючий характер. Така універсальність моралі проявляється у безпристрасності, рівному відношенні до всіх людей, незалежності від часових та культурних чинників.

¹ *Партикуляризм* (від лат. particula- невелика частина) — прагнення до окремих моментів

Зрозуміло, що ці два напрямки пояснення та обґрунтування моралі не є однорідними, і в свою чергу, представлені різними вченнями та традиціями. Емпіричний напрямок в етиці знайшов своє втілення в концепціях евідемонізму, гедонізму, утилітаризму, соціал-детермінізму, контракторіанізму, натуралізму, еволюціонізму, сенсуалізму. Метафізична етика конкретизується нормативними програмами перфекціоністської¹ етики самовдосконалення та знаходить свій вираз в релігійному супранатуралізмі, етичному раціоналізмі. Знайомство із цими філософсько-етичними традиціями дозволяє побачити, що їх представники в прагненні розв'язання основного питання «*як правильно жити?*» вирішували і інші завдання. Питання «*в чому полягає моральний ідеал і як його досягти?*» пов'язане із різним баченням цілей і благ, до яких слід прагнути індивідам. Пошук відповіді на нього спонукає до теоретичних розвідок представників евідемонізму, гедонізму, утилітаризму, деонтологічної етики, християнської етики любові. Питання «*в чому полягає джерело моралі та моральної нормативності?*» знаходить різні відповіді в залежності від різних способів пояснення моралі в релігійному супранатуралізмі, соціологізаторських концепціях (соціал-детермінізм, контракторіанізм) та натуралістичній етиці (космологізм, еволюціонізм). Питання «*в чому полягають засади моралі?*» зумовлене різними трактуваннями основ моралі, форм її виявлення та реалізації, які надають представники етичного сенсуалізму та раціоналізму. Тому більш детальний огляд цих концепцій буде здійснено у зв'язку із цими трьома питаннями.

4.2. Типи етичних вчень у визначені морального ідеалу

Моральний ідеал — це найбільш загальне, універсальне уявлення про благо, добро, правильне та належне. При цьому емпірична етика, узагальнюючи предмет реальних потреб людини, тлумачила ідеал як благо, що відкриває перед людиною широкі перспективи як в індивідуальному, так і в соціальному вимірах її існування. Моральний ідеал в метафізичній етиці розглядався як існуючий до реального досвіду міжлюдської взаємодії та такий, що пізнається або апіорно, або через Божественне одкровення. При цьому такий трансцендентний ідеал призваний слугувати засадою оцінки моральнісних якостей людини та її поведінки. Пояснення морального ідеалу та шляхів його досягнення здійснювалося представниками емпіричної етики в концепціях евідемонізму, гедонізму, утилітаризму та прибічниками метафізичної етики в етиці обов'язку та християнській етиці любові.

¹ *Перфекціонізм* (від лат. perfectio — досконалість) — прагнення до досконалості; етичні вчення, які стверджують, що вдосконалення є метою людського життя.

Евдемонізм (від грецьк. *евдемонія* — щастя) — це філософсько-етична традиція та життєва настанова, згідно яким єдиним або вищим благом, що має цінність саме по собі, є щастя. Евдемонізм охоплює широке коло етичних теорій, тому в історико-етичній літературі розмежовують евдемонізм у вузькому сенсі — вчення Епікура та в широкому сенсі — вчення античності (Демокрит, Аристотель), середньовіччя (схоластика), (Л.Вала, Б.Спіноза, Л.Фейєрбах, та ін.).

Особливість етики як способу обґрунтування моралі полягає в тому, що евдемонізм пов'язує мораль із щастям, при цьому її сутність зводиться до специфічних суб'єктивних переживань — приємних, радісних відчуттів, задоволення, душевного комфорту, блаженства які проявляються в добродесній поведінці. У своєму первинному, до філософському значенні щастя — *eudaimonia* означало безоплатний дар богів (*eu* — добро, *daemon* — божество), який людина отримувала у вигляді вдачі, вдалих обставин, щасливої долі, благодатної події. Отже, людина вважалася «щасливою», якщо вона мала вдалу долю, даровану добрим покровителем — благим даймоном. Однак, з етичної точки зору такого роду щастя не може бути метою правильного життя, оскільки доля або боги сприяють людині не залежно від її волі, а так це не потребує внутрішніх зусиль і відповідно не може приписуватися у заслугу. Починаючи від Демокрита відбувається переосмислення евдаймонії, під якою розуміють вже певний стан душі, гарний настрій та добрий гумор. Демокрит був першим філософом, який стверджував, що щасливе життя залежить не тільки від вдалої долі, але у більшому ступені від внутрішнього стану душі — евтумії (*euthymia*). Отже, головним є не те, чим володіє людина, а що вона відчуває при цьому.

Під впливом вчення Сократа та Платона в грецькій філософії в осмисленні правильного та кращого життя акцент робиться вже не на суб'єктивних переживаннях індивіда, а на об'єктивних засадах щастя. В теоретичній площині така трансформація уявлення про благо як мету правильного життя означало необхідність обґрунтування щастя як об'єктивного морального принципу, здатного надати моральнісної співрозмірності життю як окремих індивідуумів у всьому різноманітті їхніх бажань, інтересів та потреб, так і суспільства в цілому.

Великого значення в побудові теорії моралі мали евдемоністичні теорії Аристотеля та Епікура. Аристотель стверджував, що щастя — це не дар богів, а справа рук самої людини. Щастя розумілося як вище благо, яке підсумовує та внутрішньо організовує всі інші блага. При цьому, всі блага поділяються на зовнішні, тілесні та внутрішні. Зовнішні блага (багатство, вдача та ін.) і тілесні (врода, здоров'я та ін.) безперечно сприяють досягненню щастя, але вони мало залежать від самої людини, її зусиль. Внутрішні блага — це ті блага, що мають відношення до душі, являють собою сукупність чеснот, які вже залежать від індивіда. Таким чином, основу повноти щастя закладає сукупність всіх благ: щасливою

не може бути людина потворна, низького походження, хвора, самотня. Але у більшій мірі щастя людини залежить від досконалості її душі, моральнісних якостей — чеснот та зовнішніх обставин, які можуть сприяти чи не сприяти здійсненню правильних вчинків.

Для того, щоб визначити, яке розуміння щастя є правильним, слід виявити призначення людини, виявити специфіку її біопсихічної природи. Власне в цьому й проявляється натуралізм етики Аристотеля, який орієнтував етичне дослідження на об'єктивне вивчення фактів людської життєдіяльності та емпіричне обґрунтування моральності. Здійснений ним аналіз людської природи засвідчив, що специфіка людини як живої істоти проявляється в наявності розумної частини душі (окрім нерозумної, яка притаманна рослинам та тваринам), що в свою чергу має пізнавальне та практично-діяльнісне спрямування. Виразом досконалості частини розумної душі, що пізнає, є мудрість. Виразом досконалості душі, що розмірковує та орієнтує на практичну діяльність, є розсудливість або фронезіс. Відповідно до поділу душі, чесноти поділяються на пов'язані із мисленням (діанетичні) та етичні — пов'язані із взаємодією афектів та практичного розуму. Діанетичні чесноти — мудрість, кмітливість, дотепність — здатні призвести до *першої евдемонії* або блаженства, яке Аристотель називає проявом божественного в людині. Досягти такої евдемонії може лише мудрець, зайнятий філософсько-споглядальною діяльністю. Такий спосіб життя у порівнянні із чуттєвим та політичним є самостійним, самодостатнім та самоцілним, оскільки мало залежить від зовнішніх благ та колективної взаємодії. Однак, надаючи вищого ціннісного статусу споглядально-пізнавальному способу життя, Аристотель перебільшував самоцільність теоретичної діяльності, яка ніколи не була незалежною від суспільної думки, політичних впливів, практичних потреб соціального та економічного розвитку.

Тому практичний спосіб життя можливий лише в громадській, полісній діяльності. *Другу евдемонію*, до якої прагнуть індивіди в суспільному житті, утворюють власне етичні чесноти — моральнісні якості індивідів. Етичні чесноти виникають тоді, коли почуття як діяльнісно-стимулююче начало в людині правильно спрямовується розумом. Саме в такому сенсі етичні чесноти є специфічною мірою людського буття, мірою людяності. Тваринам та богам етичні чесноти не притаманні: тваринам для цього бракує розуму, а боги не мають нерозумних афектів. Своєрідність етичних чеснот проявляється в тому, що природа людини виявляється не спонтанно, природні можливості людини реалізуються в практичній діяльності опосередковано розумом та свідомими рішеннями. Це означає, що актуалізація свого призначення постає для індивіда свідомим актом, який залежить від самої людини. Однак, формування етичних чеснот — це не лише інтелектуальне заняття, це, в першу чергу, практичний досвід спілкування та звичні форм поведінки.

Лише одним міркуванням не можна виробити моральні якості, люди набувають їх в реальній практиці взаємодії. Таким чином, *правильне життя — це гідне діяльнісне життя добродесної людини у відповідності з чеснотами*. Добродесність індивіда проявляється в помірності, щедрості, величчі, ширості, честолюбності, лагідності, люб'язності, правдивості, справедливості, дружелюбності.

Епіку розробив інший, *гедоністичний варіант евдемонізму*, який набув широкого розповсюдження в епоху Провітництва (Ж.О.Ламетрі, Ф.М.Вольтер, П.Гольбах). В історико-філософській літературі існує стала традиція натуралістичного та гедоністичного трактування етики Епікура, а у широкий загальний поняття епікурейства входить як культ насолоди та апологія тілесних задовольень. Однак тексти Епікура та спосіб життя самого філософа дозволяють зрозуміти його справжню не вульгаризовану нормативну програму правильного життя, спрямовану на благо людини. Центральна ідея епікурівського вчення полягає в тому, що справжнє щастя як вище благо та сенс буття є незалежним від будь-чого зовнішнього та полягає у внутрішньому спокою, безтурботності, *атараксії*¹. Досягнення щастя прямо залежить від добродесного життя, критерієм якого виступає задоволення. Однак задоволення тлумачиться не спрощено як культ грубих тілесних насолод, а визначається негативно, як відсутність страждань.

Аналізуючи задоволення, Епікур поділяє їх на три класи: а) природні та необхідні — елементарні тілесні потреби; природні та не необхідні — вишуканні блага; неприродні та не необхідні — прагнення до слави та інші прояви честолюбства. Достатньою умовою добродесного правильного життя буде лише перша група задовольень, оскільки їх легко отримати, залишаючись незалежним від обставин та зіткнень з іншими людьми. Таким чином, необхідними є лише ті блага та бажання, незадоволення яких приведе до страждання. Визначаючи задоволення негативно, видатний філософ еллінізму підкреслює, що індивід може та повинен знаходити задоволення в самому собі. Обмеження задовольень не є самоцінним етичним принципом, воно є необхідним для того, щоб відчувати себе щасливим в будь-яких умовах. Звідси, помірність у задоволеннях є умовою досягнення спокою, безтурботності, незалежності від зовнішнього світу, гармонії міжлюдських відносин.

Обґрунтовуючи таку орієнтацію життя, Епікур стверджує пріоритет духовних задовольень та прояснює шляхи для набуття автономності процесу задоволення. Для досягнення внутрішнього спокою та безтурботного щастя є необхідним не лише правильне розуміння задовольень, але й звільнення від головних страхів. Позбутися страху перед богами, необхідністю та смертю допомагає культура філософського мислення. Страх перед богами породжується через позірне уявлення про те, що

¹ *Атараксія* (від грецьк. ataraxia — незворушність) — безтурботність, сокій

боги втручаються в людське життя. Однак, як доводить Епікур, це су-перечить самому поняттю Бога, який є блаженною істотою. Це означає, що блаженний є замкненим сам на собі, йому немає потреби про щось турбуватися чи в щось втручатися. Богам немає справи до людини, а так, вони й не можуть викликати страх. Страх перед природною необ-хідністю можна зняти, досліджуючи природу та виявляючи її закони. Фізика Епікура є етично навантаженою: за аналогією з довільним рухом атому людина здатна вільно обирати вчинки. Отже, природна необх-ідність не є тотальною, завжди залишається місце для свободи індивідів та морального вибору. Страх перед смертю долається шляхом усвідом-лення того, що смерть не має ніякого відношення до людини: «коли ми існуємо, то смерті ще не має, а коли приходить смерть, то нас вже не-має»¹. Позбавлення від страху смерті має великого значення, оскільки воно визначає спокійне, байдуже відношення до всіх інших проявів людського життя.

Таким чином, *шлях до правильного щасливого життя* за Епіку-ром — це обмеження, ухилення чи заперечення внутрішньої природи (*чуттєвих потягів*) або зовнішньої природи (*страхів перед богами, не-обхідністю, смертю*). «Не голодувати», «не жадати», «не мерзнути» — є границею свободи від природи. Цей самий принцип ухилення та неза-лежності повинен бути керуючим началом й у міжлюдських відноси-нах. Епікурець повинен сторонитися громадської активності, оскільки вона мотивується властолюбством, жагою слави та шануванням, які за-важають досягненню блаженного спокою — атараксії. Епікур закликає до практики *ескапізму*² — самоізоляції від соціуму, оскільки на шляхах до щастя індивід здатен знайти опору сам в собі та позбутися джерел тілесних болів й душевних образ. «Не ненавидіти», «не заздрити», «не зневажати» — є границею свободи від суспільства. Єдиним суспільним відношенням, яке не таїть в собі небезпеки та заслуговує високої мо-ральної оцінки є дружба, оскільки вона обирається добровільно. В подальшій долі філософії та культури епікурейська етико-нормативна тра-диція постала джерелом етичного індивідуалізму.

Наприкінці епохи античності у зв'язку із загальними тенденціями під-ведення мислення на релігійні засади відбувається переосмислення ролі богів та людини в набутті щастя, що призводить до відродження *теоце-нтричної концепції щастя*. Християнство, що виникло в період піднесен-ня релігійності, тлумачить щастя трансцендентно: джерелом щастя та блаженства є лише релігійне добро, оскільки всі інші блага є мінливими та малими. Філософи-теологи стверджували, що до щастя призводить ро-

¹ *Епікур* Письмо к Менекею // *Диоген Лаэртский* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. — С. 402—406.

² *Ескапізм* (від англ. escape — бігти, врятуватися) — прагнення особистості в си-туації кризи та безсилля відійти від реальної дійсності.

зумне та доброчесне життя, але цього буде недостатньо. *Правильне та щасливе життя окрім чесноти пов'язується із прагненням до бога, любов'ю та вірою.* Без божественної допомоги, божественної благодаті зусиль самої людини буде недостатньо для реалізації правильного життя та здобуття земного щастя та потойбічного блаженства.

В Новий час відбувся радикальний поворот в евдемонізмі. Щастя визначається не як володіння благами та стан довершеності й досконалості, а як суб'єктивне *відчуття задоволеності*. Нормативна програма евдемонізму набуває гедоністичних рис: вище благо та щастя тлумачаться як задоволення. Лише в ХХ ст. відбуваються спроби розвести ці поняття за критеріями *цілісності* (щастя — це задоволення життям в цілому), *тривалості* (щастя — це довготривале задоволення), *якості* (щастя — це глибинне та повне переживання), *оцінки* (щастя — це не лише відчуття, але й об'єкт оцінки, схвалення).

Безперечно, позитивним боком евдемонізму є те, що його представники зосереджують фокус всіх життєвих на досягненні людиною моральної висоти в її реальному житті без самопримусу, згідно внутрішнім потребам та за власним бажанням. Цінність щастя є справжньою, достеменною цінністю, оскільки кожна людина безпосередньо відчуває його ціннісний характер. Але не зважаючи на це, евдемоністична етика наражалася на критику з боку опонентів — представників інших етичних шкіл та напрямків. *По-перше*, не зважаючи на те, що щастя в якості вищого блага визнається всіма, його змістовне тлумачення та обґрунтування шляхів його досягнення є різним в залежності від конкретно-історичних та соціальних умов. Це може призводити до ідеалізації певних форм життєвого укладу, які формують не універсальні, а скоріше партикулярні моральні приписи. *По-друге*, попри спроби обґрунтувати щастя в якості об'єктивного морального принципу, досягнення щастя засвідчується за допомогою суб'єктивних переживань та відчуття задоволеності. Це означає, що щастя залишається суб'єктивним, а так, не може поставати засадою всезагальності як специфічної ознаки моралі. *По-третє*, співвідношення щастя як прагнення індивідуального добробуту та чесноти як морального способу мислення та діяльності утворює ілюзію, мов би чеснота гарантовано доповнюється добробутом. Абсолютизація щастя наражається на дивний умовивід: якщо щаслива людина є доброчесною, то нещасна є порочною. *По-четверте*, можуть існувати деякі стани щастя, які не можуть вважатися моральними, наприклад, щастя нерозвинутої або навпаки деградованої свідомості. Евдемонізм не дає пояснення глибинної різниці людської поведінки, коли одні люди живуть тілесними цінностями та задоволеннями, інші — цінностями особистісного буття (честолюбство, владолюбство та ін.), а треті — надособистісними цінностями (люднолюбство, пошук істини, краси та ін.). Така нерівноцінність щастя свідчить про те, що воно не може виступати вищим ціннісним критерієм, яким скоріше виступає

або певна його якість (духовні блага, сила характеру), або взагалі щось зовнішнє (єдність з Богом).

Етичний гедонізм (від грецьк. *hedone* — насолода) — система поглядів та спосіб життя, згідно яким єдиною позитивною цінністю є задоволення, а прагнення до насолоди та запобігання страждань є докорінним сенсом людського життя. Нормативною вимогою гедонізму виступає веління турбуватися лише про задоволення, яке є джерелом добра та моральних мотивів. А так, основне призначення гедоністичної етики полягає в тому, щоб навчити людину насолоджуватись, знаходити в прагненні задоволення повноту буття. Гедоністичній теорії відповідає гедоністична практика, але вони не розвивалися одночасно. Життєва настанова та практика задоволення не завжди підкріплювалися теорією, а гедоністи-теоретики не обов'язково втілювали його в життя. Так, несистематичні наївно гедоністичні висловлювання зустрічалися ще у ранніх мислителів античності, а класична грецька етика вже породила гедоністичну теорію, її життєва основа не була орієнтованою на насолоду. Наприкінці існування Римської імперії гедоністична життєва основа вже сформувалася, однак основний етичний дискурс — стоїцизм — був антигедоністичним.

Найдавнішою та найбільш послідовною гедоністичною теорією було вчення засновника школи кіренаїків Арістіппа із Кірени (4 с. до н.е.). Висхідним пунктом його міркувань було твердження про те, що єдиним істинним, достеменним та збагненим благом, якого слід прагнути, є *власне* (чужого людина не здатна відчувати), *фізичне* (всі духовні блага походять від фізичних), *позитивне* (негативне як відсутність страждання ще не є добром) задоволення. Відповідно страждання є злом, и його слід уникати. Звідси випливає нормативна програма правильного життя:

- турбуватися слід лише про більше та інтенсивне задоволення;
- немає задовольень вищого або вищого ґатунку, всі задоволення є благом;
- благість задоволення не залежить від способу його отримання;
- ніщо, жодна чеснота не може стримувати людину від задовольень;
- щастя не є самоцінним, до нього прагнуть заради окремих задовольень, з якого воно складається.

Отже, *правильне життя* за Арістіппом є нескладним: *слід насолоджуватися сьогоднішнім, використовувати всі фізичні насолоди, не обмежувати себе жодними правилами, не турбуватися про наслідки*. Однак задоволення як визначальний принцип людської поведінки наражався на проблеми. *По-перше*, деякі задоволення природнім чином можуть бути пов'язаними із стражданнями, а це суперечить визначенню того, що слід уникати. *По-друге*, деякі задоволення в культурній традиції, яка відбивається у звичаях та суспільних настановах, мають дурну славу та підлягають покаранню, а це не можна ігнорувати. Тому необхідним постає знання про орієнтацію у задоволеннях, але таке знання не

є цінним саме по собі, а виступає засобом для оптимізації насолод. Така ідея «розумного» задоволення, опосередкованого філософським знанням, є суперечливою, що й не дозволило послідовно обґрунтувати гедонізм в якості морального принципу. У своєму розвитку античний гедонізм (Гегесій) прийшов до песимістичного ствердження неспроможності досягти блага, а так, і до апології байдужості та смерті.

Школа кіренаїків втратила своє самостійне значення після появи вчення Епікура, який найбільш аргументовано обґрунтував етичну орієнтацію життя на задоволення. В християнській середньовічній традиції гедоністичним ідеям не було місця, лише в епоху Ренесансу відбувається відродження античного гедонізму, але в м'якій, епікурейській формі.

В новочасовій етиці ідеї гедонізму набувають істотних трансформацій, а у 18 ст. досяг вищої точки як практика та теорія. Практичний гедонізм був яскравим, в душі нормативної програми кіренаїків. Окремі представники суспільства шукали швидких та витончених задовольень, нічим себе не обмежуючи (Маркіз Де Сад). В той час почали з'являтися різноманітні гедоністичні організації («Орден щастя», «Спільнота моменту», «Ліга ворогів церемоній»), які закликали не лише прагнути насолоди, але й приписували не соромитися та нехтувати правила хорошого тону. В свою чергу гедоністичні теорії 18 ст. (Ж. Ламетрі, Б. Фонтенель, К. Гельвецій) будували свої нормативні програми на цінності життєвих благ та запереченні будь-яких проявів аскетизму. Гедоністичні теорії вирізнялися наступними характеристиками:

- антигоїзмом — орієнтацією не лише на власні, але й на задоволення інших;

- помірністю у виборі задовольень;

- поміркованістю, зваженістю та економією задовольень;

- гарантованістю корисності задовольень;

- утриманням від негативних наслідків.

Отже, будучи виразником особистої незалежності, задоволення стверджує самоцінність особистості, а так є проявом гуманізму. В такому сенсі гедонізм оцінюється позитивно, оскільки в задоволенні людина відчуває себе самою собою, звільнюється від зовнішніх утисків, стверджує право на самореалізацію. Хоча нормативна програма новочасового гедонізму була позбавлена низки недоліків у порівнянні з античною традицією, вона залишила простір для критики. *По-перше*, критики гедонізму звертали увагу на те, що незважаючи на очевидність цінності задоволення, історія засвідчує випадки, коли люди свідомо та самостійно, без тиску з боку суспільних настанов, відмовляються від задоволення. *По-друге*, аналіз морального досвіду показує, що кожна людина прагне задоволення, але докори сумління засуджують деякі з них як негідні. Це свідчить про наявність інших благ, які в ієрархії цінностей можуть бути вищими за задоволення — вдосконалення, обов'язок, поклонання та інше. *По-третє*, постулювання задоволення в якості вищого блага

відкриває можливості отримувати його будь-якими засобами, що неминуче призведе до аморалізму та садизму. *По-четверте*, навіть якщо припустити обмеження насолод лише духовними формами задоволення, гедонізм не зможе постати універсально-об'єктивним принципом, оскільки отримати інтелектуальне та естетичне задоволення здатні далеко не всі.

Новий акцент на обов'язковому розрахунку результату задоволення та орієнтації на користь від нього заклав сумнівні щодо самоцінності задоволень, оскільки в такому ракурсі вони є похідними від результативної, ефективної діяльності. Така трансформація ідей призвела до переродження теоретичного гедонізму в утилітаризм. Соціально-критична теорія (К.Маркс), психоаналіз (З.Фрейд), метаетика (Дж.Мур) в 20 ст. остаточно довели нездатність гедонізму як цілісної концепції, що стверджує абсолютність задоволення.

Етичний утилітаризм (від лат. *Utilitas* — користь) — теорія та принцип поведінки, згідно з якими основою моральності та критерієм правильних вчинків є корисність. Продовжуючи традицію євдемонізму та гедонізму, цей напрямок в моральній філософії був започаткований Ієремією Бентамом та розвинутий у його класичному вигляді Джоном Стюартом Міллем.

З точки зору утилітаристів, на засадах моралі лежить спільне благо, яке І.Бентам називав спільною корисністю, яку слід відрізняти від користі або особистого зиску. Під принципом корисності він розумів принцип вибору дій та оцінки вчинків, який орієнтує на максимізацію блага як діючого індивіда, так і всіх тих, хто потрапляв у поле цієї дії. Головне гасло утилітаризму «найбільше щастя найбільшій кількості людей» хоча і зустрічалася ще у філософів Просвітництва (Ф.Хатчесона, К.Гельвеція), саме у Бентама набуло принципового значення для побудови теорії моралі. Англійський філософ розглядав принцип максимізації щастя для всіх людей не лише в якості описового та пояснювального принципу моральності, але й як основоположну етико-нормативну засаду: принцип корисності постає *критерієм моральної оцінки дії*. Важливим є те, що утилітаризм не є виразником егоїзму. Він *орієнтує програму правильного життя на спільне щастя*, при цьому найбільш оптимальним шляхом його досягнення є *можливість задоволення власного інтересу за умови участі у виробництві благ для інших*. Отже, передбачається, що індивід повинен в першу чергу реалізувати своє професійне або соціальне призначення, але обов'язково добросовісно.

Важливим пунктом утилітаризму є визнання того, що для щастя необхідно задовольняти не лише елементарні потреби, але й вищі, пов'язані із соціальним визнанням та відчуттям власної гідності (Дж.Ст.Міллер). Однак задоволення вищих потреб знов таки передбачає певний розподіл матеріальних благ, який слід здійснювати на засадах утилітаристських оцінок. Зрозуміло, що в конкретних ситуаціях достат-

ньо важко керуватися виключно принципом корисності. Тому слід враховувати принципи другого рівня як-то принцип справедливості, правила «не нашкодь», «протидай нещастю», «дотримуйся інтересів ближніх», заповіді Декалогу. Таким чином, оцінка вчинку повинна передбачати дотримання певних правил, які формулюються людьми на засадах узагальнення їхнього практичного досвіду. Мораль при цьому, будучи «правилами керівництва» у вчинках, слугує необхідним засобом для досягнення як особистого, так й суспільного щастя.

Сучасний утилітаризм представлений двома течіями, які репрезентують дві складові оцінки дії. Перша течія — *утилітаризм дії* (Дж. Сمارт, Т. Спрідж, А. Нарвесон) — в якості критерію оцінки визначає максимізацію щастя, яка відбувається в результаті конкретної дії. Друга течія — *утилітаризм правила* (Дж. Ермсон, Р. Бранд) — виходить з того, що в оцінці вчинку слід визначити набір правил, який буде забезпечувати максимізацію корисності. Саме друга течія є домінуючою формою сучасного утилітаризму та знаходить своє застосування в реальній економіко-політичній практиці. Прихильники утилітаризму правила стверджують, що існують такі правила, які порушувати не можна у жодних обставинах. Так, не можна порушувати базові права людини, свободу діяльності, навіть за умови тимчасового успіху.

Теорію утилітаристського розрахунку, яку запровадив ще І. Бентам, сьогодні в декілька модернізованих формі активно використовують на практиці. Так, американський економіст Р. Де Джордж фіксує наступні стадії утилітаристського аналізу для прийняття управлінських рішень:

- окреслення дії, що підлягає оцінці;
- ідентифікація кола осіб, що підпадають під цю дію;
- з'ясування можливих альтернатив дії;
- визначення всіх істотних позитивних чи негативних наслідків дії, що мають пряий вплив на певне коло осіб;
- визначення позитивних та негативних наслідків, що мають непрямий вплив на інших;
- співставлення загального обсягу позитивних та негативних результатів;
- здійснення аналогічного аналізу для інших, альтернативних варіантів дій;
- порівняння здобутих результатів на предмет виявлення такої дії, яка принесе максимум блага.

Головним позитивними рисами утилітаризму як способу обґрунтування моралі є *телеологічність* та *консеквенціальність*. Мораль розглядається як шлях до кінцевої, вищої мети, яка пов'язується із досягненням індивідуального та суспільного щастя, критерієм якого є максимізація корисності. Така мета, до якої всі прагнуть, не залежить від Бога або будь-яких трансцендентних, метафізичних сутностей. Важливим є те, що метод вирішення моральних проблем не надається через

божественне втручання, а набувається в досвіді людської взаємодії. Утилітаризм як соціальна теорія обґрунтовує вимогу досягнення вищого рівня матеріальних благ безпристрасно для всіх членів суспільства, незалежно від їх світоглядних орієнтацій чи релігійних уподобань. При цьому важливим є не лише постулювання достатньо абстрактного принципу корисності, але й досягнення конкретного результату. Практичний досвід засвідчує, що саме результати діяльності визначають те, за що ми поважаємо людину. Отже, дія та вчинок оцінюються за результатом, а так, морального схвалення набуває лише те, що якісно покращує життя, та той, хто здатний досягти власного щастя та допомогти в його досягненні іншим. В такому сенсі утилітаризм виникає як активна позиція, спрямована на покращення суспільства та виправлення законодавства. Він постав зброєю проти суспільних забобон та застарілих традицій, оскільки надав стандарт та процедуру оцінки.

І знов-таки, як і евдемонізм та гедонізм, утилітаризм не був позбавлений недоліків, за які підлягав критиці. *По-перше*, зверталась увага на суб'єктивність відчуттів задоволення та страждань як маркерів щастя, до якого повинні всі прагнути. В ХХ ст. здійснювалася робота з уточнення поняття «корисність», яке в первинному бентамівському та мілівському варіанті було пов'язане з задоволенням. Поняття «задоволення» не лише спрощено тлумачить витоки людської поведінки, але й є недостатньо проясненим для коректного теоретичного використання в процесі розрахунків. Для того, щоб зняти суб'єктивно-психологічні аспекти корисності, теоретики утилітаризму (в економічній теорії зокрема) використовують поняття «переваги», яке дозволяє будувати ієрархії задоволень та індекси їхньої корисності. *По-друге*, складність визначення наслідків дії або вчинків для інших людей. З одного боку, наслідки дії пов'язані з іншими складовими вчинку, мотивацією зокрема, яку дослідити важко. З іншого боку, сам процес визначення наслідків може супроводжуватися емоційною розбалансованістю та певною упередженістю тих, хто обговорює це питання. *По-третє*, класичним утилітаризмом не забороняються вчинки, які можуть сприяти зростанню щастя за рахунок прав інших людей. Показовою тут буде хрестоматійна ситуація Родіона Раскольнікова, який обґрунтовував задум вбивства старої жінки лихварниці шляхом утилітаристського розрахунку. «Утилітаризм правила» прагне зняти невідповідність принципу корисності та вимог дотримання прав людини шляхом впровадження етичного кодексу — простого набору правил та низки ефективних процедур для вирішення конфліктів між нормативними положеннями. *По-четверте*, утилітаризм не може пояснити поведінку, яка не ґрунтується на максимізації користі та реалізації приватного інтересу — жертвовність, патріотизм, співстраждання. Моральне життя як реальне явище є складним та його не можна розглядати лише з точки зору ефективності та результативності. *По-п'яте*, існує складність оцінки щастя: чи повинна враховуватися

кількість людей, що отримують щастя, чи слід орієнтуватися на максимум щастя безвідносно до кількості людей, що його отримують? Це питання не в останню чергу є важливим у визначенні державної економічної політики, коли є необхідним прийняття рішень щодо максимізації благ для певних груп населення.

Етика обов'язку — деонтологічна теорія моралі та принцип поведінки, згідно яким належне та обов'язок є специфічною та визначальною формою моральної необхідності, що задає спосіб правильної поведінки. В деонтологічній етиці в осмисленні обов'язку як певного канону правильної поведінки важливими є два аспекти моралі. *По-перше*, це *автономність*, яка означає, що моральні приписи та оцінки не від чого не залежать, містять засади самі в собі, та мотивують поведінку людини. зв'язок обов'язку та волі. Обов'язком в моральнісному сенсі не можна вважати будь-яке підкорення власної волі чийось велінням, правилам, законам. Статусу морального обов'язок набуває лише тоді, коли людина сама як самостійна та розумна істота засновує своєю власною волею принцип моральнісної поведінки. *По-друге*, це *абсолютність*, яка означає, що мораль є всесильною та проявляє свою дієвість в супереч будь-яким перешкодам. зв'язок обов'язку та інших мотивів. В обов'язку моральний мотив протистоїть всім іншим мотивам, які породжуються пристрастями, інтересами людини та обставинами її життя. Обов'язок являє собою внутрішню непохитність особистості перед різноманітними життєвими випробуваннями. Одночасно обов'язок означає й самообмеження, яке не розглядається як жертва, що підлягає компенсації. Обов'язок відчувається як особливий емоційний стан та виявляється як відчуття поваги до моральних велінь. Людина виконує свій моральний обов'язок не тому, що очікує в майбутньому отримати якісь блага, а через те, що моральнісний вчинок є самоцінним. Моральнісної оцінки набуває не результат поведінки, а сам процес. Тому достатньо часто самообмеження моральнісного обов'язку є втратою в матеріальному сенсі, але набуттям в духовному. Змістовно обов'язок людини пов'язується з слідуванням шляхом чесноти, добродіянням, протистоянням злу та порочності. В такому сенсі обов'язок не є лише суворим самообмеженням. Свого виразу етика обов'язку знайшла в етиці стоїцизму та в найбільш розвинутій формі досягла апогею у теорії моралі І.Канта.

Стоїцизм — це одна із найвпливовіших філософських шкіл античності, що була заснована приблизно в 300 р. до н.е. Зеноном із Кітіона. Обов'язок як предмет особливої уваги поставав у вченнях Зенона, Хрисиппа — представників Ранньої Стої (3—2 ст. до н.е.) та Марка Аврелія, Епіктету, Сенеки, Цицерона — представників Пізньої або Римської Стої (1—2 ст. н.е.). Нормативна програма стоїків засновувалася на положенні про те, що людині не підвладні обставини власного зовнішнього, предметного життя. Підкорена необхідністю людина тим не менш

має свободу у своїй оцінці подій, власне внутрішнє відношення до необхідності та невідворотності долі. Скерована розумом людина усвідомлює, що щастя залежить не від конкретного положення у світі, а від того, як вона сприймає та внутрішньо оцінює своє життя. Правильно орієнтуватися в житті дозволяють чесноти та переконання, які постають вищими за будь-які інші мотиви та набувають статусу єдиного істинного блага, що є вищими за щастя.

Моральність людини виявляється не у якійсь сукупності вчинків, а в особливому ставленні до них. При цьому головним, визначальним принципом моральної поведінки є належне, яке конкретизувалося в поняттях обов'язку та зобов'язань, що знайшло свого втілення у відомому гаслі стоїків: «Роби, що належить, та будь, що буде!».

Нормативний ідеал етичного стоїцизму являв собою модель поведінки людини в умовах, коли її положення в світі є обумовленим долею та мало залежить від практично-діяльнісних зусиль самого індивіда, оскільки «згодного доля веде, а незгодного тягне» (Сенека). Питання щодо правильності життя конкретизується наступним чином: «що робити людині, коли вона нічого не може зробити?». Відповідь стоїків була наступною: *підкоритися долі, добровільно та незворушно приймати будь який поворот життєвих ситуацій, протиставляючи їм стійкість, непохитність духу, не пов'язувати щастя не з чим, окрім чесноти*. Стоїцизм мав помітний вплив на подальший розвиток етики, зокрема ранньохристиянську етику, а згодом й на ренесансну та новочасову етичну думку. В широкий загал увійшло поняття «стоїцизму», яке означає певну моральну позицію, яка ґрунтується на незворушній внутрішній стійкості, витриманості, дотриманні моральних вимог за будь-яких обставин та відсутність сподівань на нагороду.

Стоїчна деонтологічна етика була адаптована до релігійно-християнського світогляду християнськими мислителями. Обов'язок розглядається у вузькому та широкому сенсах. У вузькому сенсі обов'язок християнина полягає у слідуванні заповідям Декалогу, які спрямовані на подолання гріха та виправлення недоліків. Ці заповіді є чіткою вказівкою до виконання, позначають заборонені дії та дії, що слід виконувати обов'язково. Обов'язками в широкому сенсі вважаються заповіді Ісуса Христа, висловлені в Нагорній проповіді та які пов'язані із набуттям заслуг та вдосконалення шляхом милосердя.

До граничної теоретичної та нормативної висоти поняття обов'язку підняв Іммануїл Кант, пов'язуючи з ним специфіку моралі. Саме його етична теорія у всій своїй повноті може називатися *етикою обов'язку*. У своїх етичних працях І.Кант шукав такий мотив поведінки, який відповідав би абсолютності, автономності та безумовності моралі. Німецький філософ стверджував, що єдиним моральнісним мотивом який здійснюється через моральні переконання та протистоїть всім іншим емпіричним мотивам, навіть якщо суперечить інтересам індивіда, є обов'язок.

Всі інші мотиви, якими піднесеними та сильними вони не були, не володіють всією повнотою характеристик, яка є необхідною для морального закону. Але це не означає дискредитації чуттєвої природи та ствердження аскетизму. Кант описував чистий моральний обов'язок в рамках етичної теорії, але визнавав, що в реальному житті не має дій, які здійснювалися б лише виключно на засадах обов'язку. Всі дії завжди є емпірично мотивованими, а схильності (почуття, потреби, інтенси) надають вчинку конкретності та одиничності.

Християнська етика любові — це релігійна етика, моральним ідеалом якої виступає *любов-агапе*¹. Вважається, що заповідь любові була проголошена Христом у відповідь на питання про вищий закон: «Люби Господа, Бога твого, всім твоїм серцем, усією твоєю душею і всією думкою твоєю: це найбільша й найперша заповідь. А друга подібна до неї: «Люби ближнього твого, як себе самого. На ці дві заповіді весь закон і пророки спираються» (Мт.22.37 — 40). Християнська концепція любові (ап. Павло, Августин, Ф. Аквінський, Б. Клервоський, Б. Паскаль, М. Шеллер, Д. фон Гільдебранд, В. Соловйов, В. Розанов, М. Бердяєв, Б. Вишеславцев та інш.) на перший план висуває милосердну любов, в якій актуалізується доброта, турбота, самопожертва та прощення людини.

Нормативна програма правильного життя в християнстві пов'язується з вимогою вдосконалення та піднесення особистості на шляхах з'єднання людини з Богом та з людиною через посередництво любові. Хоча ідеал любові визнавався в якості вищої досконалості в різних культурах, індійській традиції зокрема, саме в християнстві принцип любові постає домінуючим над всіма іншими заповідями. Милосердна любов є концептуально вираженою в якості універсальної чесноти, яка розповсюджується на близьких, чужих та навіть ворогів. Заповідана Христом любов не є абстрактною та формалізованою, вона є безпосереднім відношенням до людини, а в досвіді її переживання є емоційною, опосередкованою не розумом, а упокоренням та прагненням до Бога.

При цьому милосердна любов набуває своєї сили лише в апеляції до Бога: спрямована на іншу людину любов набуде морального сенсу лише тоді, коли буде осяяна Богом. Можливість самої любові до людини є передвизначеною Божою любов'ю та милістю до людини. Таким чином, милосердність Бога безпосередньо задається в якості об'єкту для наслідування людиною, а так, милосердна любов є вищим, божественним даром. Без божественної любові у людини не було б сил любити чужих, ворогів та просто неприємних людей. Саме божественна любов спрямовує людину до добра, слугує опорою для її чесноти, підносить

¹ «*Агапе*» — термін, який позначає в Святому Письмі та патристичній літературі християнську любов-милосердя. В грецькій мові для позначення любові поряд з «агапе» існують слова «*філія*» — братська любов, «*ерос*» — пристрасне бажання, потяг, у тому числі сексуальний, «*сторге*» — природний потяг, наприклад, матері та дитини.

людські прагнення до божественної висоти. Отже, любов до людини базується на трансцендентних засадах, які в історії релігійної етики усвідомлювалися через поняття «надлюдського», «містичного», «безсмертного» та ін. Саме тому любов здається загадковою, містичною за джерелом свого походження.

Отже, *нормативна програма правильного життя в християнській етиці пов'язана з практично-діяльнісною реалізацією милосердної любові в турботі, прощенні причиненого зла, прагненні до примирення, любові до ворогів.* Милосердна любов передбачає прийняття інтересу іншої людини незалежно від симпатій та антипатій, стверджується по відношенню до будь-якої людини саме тому, що вона є людиною. Важливим елементом милосердної любові є її прощення образ, відмова від помсти, примирення. При цьому прощення є не лише визнанням іншого та згода на мир, але й відмовою від права судити інших та нав'язувати їм свою думку.

Однак в етико-філософському осмисленні та в практиці моральнісного життя християнська етика любові наражається на низку проблем, за які й підлягала критиці. *По-перше*, чи може заповідь любові бути фундаментальним етичним принципом? Любов є почуттям, суб'єктивним феноменом, що не підлягає свідомій регуляції. А так, почуття любові не можна приписувати, тому що не можна любити когось через обов'язок. Звідси проблемним є почуття любові як засада для морального вибору. *По-друге*, яким чином поєднати «любов до ближнього» з «любов'ю до дальнього»? Ця проблема пов'язана із тим, що достатньо часто під «любов'ю до ближнього» криється себелюбство та бажання підкорити собі іншу людину або потурання її слабостям та порокам. *По-третє*, чи можна все прощати та полюбити ворогів? Є речі, якими не можна поступатися (наприклад, жорстокі злочини, які мають кваліфікацію злочину проти людяності). Це загострює проблему співвідношення любові та справедливості. *По-четверте*, заповідь любові вимагає ініціативу та активну діяльність, однак в психологічному плані співстраждальне та милосердне відношення часто сприймається як вираз слабкості, страху, пасивності, готовності до підкоренню злу. Але в супереч цьому соціально-моральнісний досвід 20 ст. вже засвідчив практику ненасилля як ефективного методу соціально-політичної боротьби.

4.3. Типи етичних теорій в тлумаченні джерела моралі та моральної нормативності

Прояснення джерела моралі є одним із найважливіших питань в етиці, оскільки відповідь на нього дозволяє в різний спосіб теоретично обґрунтовувати моральні ідеали та норми в залежності від того, що береться в якості висхідного пункту пояснення: Божественне начало, при-

рода або суспільство. І відповідно до цих теоретичних засновків вибудовуються вже нормативні висновки щодо програми правильного життя. Походження моралі та її розвиток пояснюються по-різному в традиціях метафізичної та емпіричної етики. Найбільш розповсюдженими є три підходи: в метафізичній етиці — релігійний, в емпіричній етиці — натуралістичний та соціологізаторський.

*Релігійна етика*¹ виводить мораль із певного надчуттєвого трансцендентного джерела — Божественного начала. Мораль мислиться як закон, який надається людям божеством напряду або опосередковано, через героїв чи пророків. Згідно міфологічним уявленням людей перших культур-цивілізацій давньоіндійський першопредок людей Ману, давньоєгипетський бог Осіріс, божество народів Мезоамерики Кецалькоатль не лише принесли людям божественну мудрість у вигляді знань, вмінь, правил життя, але й жили разом з людьми, прищеплюючи їм правильний спосіб життя. Засновнику та пророку іранської релігії зороастризму Заратустрі (VII—VI ст.. до н.е.) верховний бог персонально передав для людей свої закони. Божественні істини відкрилися засновнику буддизму Будді в стані нірвани, а засновнику ісламу Мухаммеду в медитаціях. Великого значення для становлення уявлень про мораль та моральнісної культури в Європі мали Декалог Мойсея (XIII—XII ст. до н.е.) та Нагорна проповідь Ісуса Христа, котрі мислилися як Закони життя, надані Богом.

Декалог або Десять заповідей є основою, ключем для деталізованої збірки законів, які охоплювали всі суспільно значимі аспекти поведінки, у тому числі сотні різноманітних правил від гігієни до форм благочестя. Зазвичай заповіді поділяють на дві групи. Перші чотири заповіді, які приписують шанувати лише одного Бога, забороняють створювати інших богів, застерігають від необов'язкового ставлення до вказівок Бога та стверджується святість суботнього відпочинку, вважаються нормами сакрального права. Наступні шість заповідей — веління шанувати батьків, не вбивати, не чинити перелюбу, не красти, не давати неправдивих свідчень, не бажати того, що належить іншим — вважаються нормами світського права. Але є всі підстави розглядати Декалог як цілісну систему, в якій норми міжлюдських взаємовідносин витікають із норм відносин людини з Богом.

Заповіді Декалогу можуть інтерпретуватися як моральні вимоги унаслідок низки властивостей цього кодексу належної поведінки. По-перше, вимоги Декалогу є *безумовними* та *споконвічними*, оскільки є прямими та першими вказівками Бога. Це означає, що веління Бога є

¹ Як синонім для позначення *релігійної етики* як способу обґрунтування моралі, що логічно та метафізично спирається на догмати релігійного вчення, застосовують ще терміни *релігійно-моральнісні доктрини*, *супранатуралістична* (від лат. super — над + natura — природа) або *теономна* (від грецьк. Theos — Бог + nomos — закон) *етика*.

абсолютними. По-друге, Десять заповідей є *категоричними*, підлягають виконанню без обмежень, без обговорення. Ці властивості знов-таки пов'язані із божественним походженням. Але, деякі особливості Декалогу не дозволяють його вважати суто моральнісним кодексом. *По-перше*, не всі заповіді є всезагальними. Так, Ягве є юдейським, етнічно орієнтованим Богом. Тому перші чотири вимоги не є універсальними та всезагальними. Однак останні шість заповідей увійшли у християнсько-європейську культуру як всезагальні вимоги, необумовлені етнічними обмеженнями. *По-друге*, Декалог концентрує увагу лише на зовнішній поведінці людини, не бере до уваги моральну свідомість, моральний спосіб мислення. *По-третє*, мотивація щодо правильної поведінки є пов'язаною із страхом покарання або заохочуванням у вигляді нагород. При цьому ці чинники є відірваним від дії конкретної людини, оскільки розповсюджуються на далеких нащадків, на декілька поколінь. Отже, тут не може йтися про індивідуальну відповідальність за власні вчинки, що є сумнівним з етичної точки зору.

Таким чином, висловлена в Декалозі нормативна *програма правильного життя* заснована не на антропологічних властивостях людини, її чеснотах, а на *здатності жити за законами, наданим Богом*. Нові акценти в ставленні до закону з'являються у вченні Ісуса Христа, зокрема в заповідях, які він проголошує у Нагорній проповіді. Інтерпретуючи та уточнюючи заповіді Мойсея, він наголошує на внутрішньому сенсі, душі закону, головне призначення якого — братерське єднання людей на ґрунті любові. Така переорієнтація пов'язується із властивістю самого Бога. Бог мислиться вже не лише суворим і справедливим, але й люблячим та милосердним. Відповідно, відношення людини до Бога вибудовується по моделі відношення сина до батька та полягає в тому, щоб любити його, а свою волю вважати виразом волі батька. Саме любов дозволяє людині-сину постати подібним до Бога-отця. Але справжнім випробуванням любові людини є її відношення до ворогів. Любити ворогів — означає прощення їхніх злочинів. Тому Христос повністю заперечує помсту — правило таліону («Око за око, зуб за зуб...»), вимагає не протиставити злу. Таким чином, заповіді Ісуса відрізняються від Декалога тим, що вони вибудовують перспективу, в якій зовнішні приписи трансформуються у внутрішні вимоги. І саме в такій якості ці нормативні вимоги постають універсальною засадою єднання людей, незалежно від етичних, політичних, соціальних чинників. Як приклад вічного життя, ці заповіді спрямовують людину до Бога.

Не зважаючи на деякі відмінності в змісті давніх законів, вони були близькими за своїм духом та призначенням. З'являючись в той час, коли відбувався розпад родоплемінних відносин, ці закони призвані були обмежити свавілля, спонтанну жорстокість та встановити нові звичаї, спрямовані на збереження миру.

Таким чином, теономна етика джерело моралі виносить за межі емпіричного світу, стверджуючи Бога в якості її абсолютного начала. Бу-

дучи подібним до Бога у своєму призначенні, людина в своєму соціально-природному існуванні є гріховною. Своїми власними силами та зусиллям людина не здатна подолати гріховність своєї натури, піднятися до Бога. Долучитися до абсолютного добра (вищого блага), втіленням якого є Бог, людина може лише в потойбічному світі, завдяки божої милості. Тому моральнісні заповіді, які вбирають в себе уявлення про сутність та призначення людини, формулюються Богом та надаються принципово обмеженим у своїх можливостях людям. Тому заповіді й виступають у вигляді імперативів, які призвані опосередковувати відносини людини й Бога, змушуючи жити людей згідно божественним установленням. Отже, верховенство суверенно-творчої волі Бога та походження всіх діючих моральних норм із неї, є головним принципом релігійної етики.

Осередям змісту моралі в релігійній етиці виступає духовність як розвиток вищих здатностей особистості, культивування в собі образу та подоби Бога, перетворенні всього людського ества. Саме духовність, що має божественне джерело, здатна підносити цінність особистості, змінювати весь строй її душі. При цьому взірць правильного способу життя надається життям святих, святість яких проявляється у відданості волі Бога та їхній чесноті. Отже, *правильне життя — це шлях чесноти в єдності віри та добрих справ, які не мисляться можливими поза сприянню волі Бога.*

Релігійні мислителі вбачають конструктив релігійної етики в наступному:

- через поняття вищого блага, втіленням якого є Бог, цінності об'єднуються в ієрархічну систему;
- формується структура особистості як конфігурація «кардинальних» чеснот (відомих ще з античності — мудрість, мужність, помірність, справедливість) та теологічних (віра, надія, милосердя);
- забезпечується світоглядне обґрунтування морального способу мислення та дій через ідею прижиттєвої або потойбічної відплати;
- встановлюються особливі міжлюдські відносини через співвіднесення спільноти єдиновірців з взірцем вищого порядку (Царство Боже).

Релігійна християнська етика була провідним етичним дискурсом більше ніж тисячоліття, безперечно і сьогодні вона має велике значення, однак виникають спори стосовно її теоретичної спроможності та переконливості як способу обґрунтування моралі. *По-перше*, в релігійній етиці проблемною є людська свобода, оскільки у крайніх формах релігійно-моральнісних доктрин Бог задає людині абсолютну мету існування та визначає моральні норми. Це означає, що, людина не має права виражати свого ставлення до безумовних божих заповідей та чинити всупереч їм. Людина не має не лише свободи, але й не може ставити себе в заслугу певний спосіб поведінки. *По-друге*, в такому сенсі проблемною є й відповідальність, яка прямо пов'язується із свободою. Навряд

чи можна ставити дещо комусь в провину, якщо така дія не була вільною. І це може в свою чергу привести до крайнощів — прикриття ім'ям Бога у здійсненні будь-яких, навіть злочинних вчинків. *Потретьє*, проблематизуються й цілі людського життя: якщо Бог є абсолютним, то виконання його заповідей є вимогою абсолютного служіння Богу, що не залишає для людини нічого іншого. Іншими словами — людина є лише засобом для досягнення надлюдських цілей.

*Натуралістична або еволюціоністська етика*¹ розглядає мораль як результат біологічної еволюції, як вираз і розвиток тенденцій та закономірностей природи. Еволюційний підхід в етиці був заснований Гербертом Спенсером, але основні ідеї цього підходу були висловлені Чарльзом Дарвіном, а протягом ХХ ст. розвинуті представниками етології, соціобіології, еволюційної генетики.

Натуралістичні школи виводять моральність із незмінної біопсихічної природи людини, внутрішньо притаманних їй потреб і інтересів, а мету життя пов'язували із задоволенням цих потреб і гармонійному розгортанню своєї природності. Мораль при цьому розуміється як продовження та оптимальне виявлення загального природного процесу в людині. Хоча розвиток натуралістичної етики пов'язаний з розвитком біологічних наук, свій початок натуралізм бере у розмислах античних натурфілософів. Перші філософи вважали, що те, що впорядковує космос, є одночасно джерелом впорядкованості людського життя. Моральність розглядалась як окремих аспект загального світового закону, «логосу» (Геракліт), «небесної гармонії» (піфагорійці). Загальний принцип буття інтерпретувався одночасно як принцип належного, а вища мета моральнісної діяльності полягала в тому, щоб наблизитися, долучитися та найбільш повно відповідати вимогам світової закономірності та всезагальної гармонії. В такому сенсі протоетика натурфілософів була космологічною.

Сучасний натуралістичний погляд на мораль ґрунтується на індивідуальному досвіді, який засвідчує, що мораль надана людині безпосередньо, а процес формування особистості відбувається природно, часто всупереч соціальним впливам. Спостереження за природним світом надає впевненості в тому, що людина є близькою до інших живих істот, а явища моральнісного життя виводяться із однотипової психічної організації та базових інстинктів, притаманним всім живим організмам (бажання ласки, турбота, вірність, підтримка хворих, кооперація та ін.).

Одним із перших, хто спробував дослідити сферу моральності як частину біології, що підкорюється законам еволюції, був Ч. Дарвін. Він показав, що прагнення людини до добра, її жертвна поведінка закладена в ній від природи механізмами природного добору. Засадничі ідеї

¹ Як синонім для позначення еволюціоністського напрямку дослідження моралі застосовують ще термін *біологіцистський підхід* в етиці.

еволюціоністської етики, які були проголошені Ч. Дарвіном, полягають в наступному:

- суспільство існує завдячуючи соціальним інстинктам (симпатія, взаємні послуги), які реалізуються в колі собі подібних;
- в процесі розвитку душевних властивостей соціальні інстинкти перетворилися на моральність, призначення якої вбачається у контролі та мотивації до вчинків, спрямованих на спільне життя;
- із розвитком мови з'явилася можливість висловлювати моральні вимоги щодо вчинків, схвалення яких відбувається на засадах соціальних інстинктів;
- соціальний інстинкт закріплюється звичками.

Отже, із цих положень випливають постулати біологіцистського підходу в етиці: *по-перше*, мораль має природно основу, *по-друге*, людина відрізняється від інших біологічних видів розвитком психіки та інтелекту, здатністю до розвинутої мови, які забезпечують функціонування моралі; *по-третьє*, в моральнісному розвитку особистості підкріплюючи роль відіграють різні культурні механізми, навчання зокрема. Сучасна натуралістична етика представлена різними теоріями: *етологія* (К. Лоренц та ін.), *соціобіологія* (Ч. Ламсен, Е. Уїлсон та ін.), *еволюційна генетика* (Р. Доукінс, В. Ефроїмсон та ін.). Не зважаючи на деяку різницю теоретичних моделей, всі ці напрямки дослідження поведінки людини спираються на вищезазначені постулати та ґрунтуються на тому, що у своєму становленні людство проходило природній добір на моральність, яка змістовно визначається як *альтруїзм*. Альтруїзм в тлумаченні еволюціоністів — це принцип поведінки, який породжує дії, спрямовані на благо інших людей, тим самим підвищуючи можливості для адаптації та збільшення родинної групи. Таким чином, *нормативна програма правильного життя* з точки зору еволюціоністської етики визначається так: *позитивну цінність має альтруїстична поведінка, яка сприяє виживанню людини як біологічного виду та її життю в найбільш повному виразі*.

Представники класичного еволюціонізму (Т. Хакслі, К. Кеслер, П. Кропоткін) сходяться в тому, що в процесі пристосування та добору виживають ті особи, які надають взаємну допомогу. Неокласичний, сучасний еволюціонізм вносить уточнення: пристосування до зовнішнього світу обумовлюється не виживанням особи, а унаслідок збереження відповідних генів, носієм яких є група родичів. Виживають ті групи, які мають індивідів, у котрих з'являється та закріплюється генетична структура, що визначає альтруїстичну поведінку, яка виявляється у *взаємодопомозі, самопожертві, самовідданості, співстражданні*.

Здатність до моральнісної, альтруїстичної поведінки пояснюється через наявність різних механізмів. Так, концепція «еґоїстичного гену» (Р. Доукінс) пояснює це через наявність певного набору генів, характерних для конкретної групи родичів, в якій індивід є лише «машиною»

для виживання та самозбереження генів. Згідно концепції «епігенетичних правил» (Ч.Ламсден, Е.Уїлсон), різні форми кооперації та взаємодопомоги можливі завдяки механізмам, що виникають в психіці людини через наявність відповідного фізичного субстрату у мозку.

Безперечним позитивом еволюціоністської етики є те, що вона дозволяє зафіксувати багато спільного в поведінці людини та тварин, зовсім по-новому у по рівнянні з класичною етикою пояснювати специфіку людської взаємодії. Із самого моменту свого народження людина вже є носієм специфічно людської біології, яка забезпечує сприйняття культурно-історичних досягнень суспільства. Безумовно гуманістичною рисою еволюціоністської етики є прагнення довести, що людська природа може гарантувати моральність навіть тоді, коли не спирається на авторитет Бога або якісь інші зовнішні авторитети.

Однак такий спосіб пояснення феноменів людського співжиття не позбавлений суттєвих недоліків. *По-перше*, з точки зору теоретичної етики еволюціоністський образ моралі є спрощеним. Так, альтруїстична поведінка — допомога іншим під час небезпеки, підтримка слабких, малих, старих, хворих, передача матеріальних цінностей та знань іншим не залежно від мотивації визнається моральною. Однак історія етичної думки у її різних варіаціях моральнісну поведінку пов'язувала в першу чергу з безкорисними, орієнтованими на благо іншого, свідомо-вольовими вчинками. Тому мораль, яка зводиться еволюціоністами до функціонування генетичних механізмів заради підтримки популяційної цілісності організмів, є позбавленою особистісного виміру, а так, і є бездуховною. Реальні історичні приклади аскетичної поведінки, формування людини як духовної істоти, вільної від своєї тілесності, прагнення до самовдосконалення не можуть бути поясненими еволюціоністами. *По-друге*, призначення альтруїстичної поведінки еволюціоністи вбачають у пристосуванні, адаптації до світу природного (взаємодія «група — навколишнє середовище») та соціального (взаємодія «індивід — група»). Однак мораль не може зводитися лише до адаптації, оскільки людина вирізняється від всіх інших біологічних істот не лише властивістю пристосування, а здатністю до перетворення оточуючого світу та створення духовної культури. *По-третє*, багато вчених та самі біологи висловлювали сумніви відносно претензії природничих наук на створення цілісної картини людини. Біологія може досліджувати напрямок еволюції, але біологія не знає кінцевої мети еволюції, вона не може стверджувати, що цілі еволюції є благом для людини, вказувати на те, які цілі є для людини правильними та які зобов'язання вона має виконувати. В такому сенсі нормативний біологізм заперечує право людини на вільний вибір ідей та дій та неправомірно ставить під сумнів можливості виховання. Оскільки сам еволюційний процес не визначає такий вибір, пошук моральних цінностей та цілей невід'ємно пов'язаний із пізнавальним вибором самої людини, її розумінням щастя, свободи, відчуттям власної гідності.

*Соціологізаторські концепції*¹ розглядають мораль як соціокультурний феномен, що виникає в процесі суспільного розвитку для задоволення певних потреб суспільства, та як функцію суспільства, елемент суспільної організації, різновид соціальної дисципліни. Такий підхід був реалізований по-різному у філософії Т.Гоббса, Б.Мандевіля, К.Маркса, Е.Дюркгейма, Т.Парсонса, Дж.Ролза та інші.

З точки зору представників соціологізаторського підходу виникнення моралі було історично передвизначене та опосередковане розпадом первісної общини в процесі відокремлення господарського життя, соціальної диференціації та формування перших державних інститутів. Мораль постає необхідною для регуляції вже більш складних відносин та вирішення конфліктів, які з цього випливали, оскільки традиційні механізми (звичаї, традиції, ритуальні практики) вже не спрацьовували.

Зміна масштабів соціального буття, перехід від природних зв'язків до таких відносин, що формуються соціально, призвели до появи двох планів людського життя — приватного (в родинному колі або для себе) та суспільного (в колі партнерів, в різноманітних соціальних утвореннях). Задовольнити суспільні та індивідуальні потреби можна було лише за допомогою упорядкування поведінки членів суспільства шляхом ефективного обмеження індивідуального свавілля та координації дій. Тому великого значення набув зовнішній тиск на волю індивідів з боку суспільних інститутів та різного роду спільнот. Такі моральні форми поведінки призначені були компенсувати втрату первісних родових зв'язків та одночасно встановити таку спільність між людьми, яка не залежала б від мінливих чинників.

Таким чином, соціально-детерміністською етикою мораль розуміється як сутнісно соціальний феномен, який виникає та існує лише в суспільстві для забезпечення його потреб. В такому сенсі мораль мислиться, по-перше, як нормативна система законів та інших дисциплінарних правил; по-друге, як нормативний взірець гідного члену групи, що приймає повноцінну участь в житті суспільства.

Відповідно *нормативна програма правильного життя задається соціумом та зводиться до дисциплінарних практик (часто репресивних), спрямованих на упорядкування людських взаємовідносин*. Для задоволення особистісних потреб та й для вирішення суспільних завдань постають необхідними такі форми поведінки, що сприяють єдності та злагодженості соціального життя — згуртованість, взаємна підтримка, колективізм, солідарність, турбота, вірність, дотримання зобов'язань.

В історії етики склалися різні способи обґрунтування такої «соціальної» моралі. В *марксистській* питанню походження моралі вирішувалося

¹ Як синонім для позначення *соціологізаторських концепцій моралі* застосовують ще термін *соціально-іманентний підхід* в етиці, *соціально-детерміністська етика*.

на засадах матеріалістичного пояснення суспільного життя та соціальної природи людини. Висхідним пунктом аналізу виступає не абстрактна людина, а сукупність суспільних відносин в їхньому різноманітті на основі визначальної ролі економічних відносин. З точки зору К.Маркса та Ф.Енгельса, об'єктивно-економічні відносини породжують спільність інтересів всередині суспільства (класів) та визначають можливості та напрямки діяльності людей. Не зовнішнє середовище, а зміст соціальної діяльності призводить дії окремих індивідів та груп суспільства до спільного знаменника.

Однак на певній стадії історичного розвитку виникає протиріччя між індивідуальними та суспільними інтересами, яке постає фундаментальною особливістю цивілізації. Саме на ґрунті такої розщепленості інтересів і зростає мораль, яка є виразом всезагального інтересу, що має «надіндивідуальну» природу. Такий спільний інтерес розуміється представниками історичного матеріалізму як загально історична необхідність, як потреба прогресивного розвитку суспільства, що співпадає з інтересами передового класу, котрий стверджує себе в якості організатора нового способу виробництва. Такий прогресивний суспільний клас бере на себе завдання контролю механізмів відтворення нових типів суспільних зв'язків, залучаючи в перетворюючу діяльність все більш широкі кола населення. Оскільки суспільство змінюється, моральні норми так само підлягають зміні в залежності від етапу суспільного розвитку та способу виробничої діяльності (рабовласництво, феодалізм, капіталізм, комунізм). При цьому глибинна основа соціальних антагонізмів вбачалася К.Марксом у відчуженні праці, яке виступало відчуженням продуктів праці, родової сутності людини та людини від людини. Єдиною можливістю справедливим суспільством, в якому не буде соціальних антагонізмів та відчуження, марксистсько-ленінською етикою стверджувався комунізм, який настане в результаті революційно-визвольної боротьби пролетаріату.

Інший спосіб пояснення соціальної природи моралі надає *контракторіанізм*¹, який має солідну традицію. Починаючи свій родовід з античності (Епікур), контракторна етика зазнала бурхливого розвитку в Новий час (Т.Гоббс, Дж.Локк, Ж.-Ж.Руссо) та має серйозне значення в сучасних соціально-філософських (Дж.Ролз, К.-О.Апель, Ю.Габермас) та політичних (лібералізм) дослідженнях. Головна ідея, що лежить на засадах конвенціоналістських теорій, полягає в наступному: якщо у відповідний спосіб визначена група людей у відповідних умовах вільно

¹ Як синонім для позначення контракторіаністських концепцій моралі застосовують терміни *конвенціоналізм*, *теорії суспільного договору*. *Контракторіанізм*, *конвенціоналізм* (від лат. *convention*; англ. — *contract* — угода, контракт) — принцип прийняття рішення, заснований на домовленості про угоду

обрала низку керівних принципів та правил, такі принципи та правила є морально виправданими.

Творцем найбільш розгорнутої системи соціальної філософії, у підрунті якої лежить суспільний договір, є англійський філософ Томас Гоббс. На його думку, кожний народ у своєму розвитку проходить дві стадії — природну (додержавну) та державну (громадянську). Особливістю первинного природного стану, який англійський філософ називав стан «війни всіх проти всіх», є нічим необмежена людська свобода у прагненні підтримувати та покращувати своє існування будь-якими способами. Умовою такої «війни» — стану відсутності гарантій безпеки — є рівність здібностей всіх індивідів та природне «право всіх на все», а рушійними силами — суперництво, недовіра, жага слави, заздрість, ненависть. Зрозуміло, що постійна ворожнеча загрожує самознищенням людства. Отже, постає нагальна потреба у зміні природного стану задля виживання. Така зміна відбувається шляхом суспільного договору, в якому приймають участь атомізовані егоїстичні індивіди. Договір закріплює відмову учасників від істотної долі своїх прав, в першу чергу права посягати на життя іншої людини заради власного зиску. В результаті укладення договору замість природної свободи дій встановлюється обов'язкові обмеження, з яких поступово зростає мораль.

Основою, на яких базуються ці обмеження, є усвідомлення того, що головним благом для людей є мир, а головне зло — війна. Таке усвідомлення породжується розумом та сприймається у якості припису для обмеження природних бажань та пристрастей. Власне цей припис за Т.Гоббсом набуває статусу першого природного закону, який наказує прагнути миру. Англійський філософ формулює ще дев'ятнадцять законів, які випливають із першого, та які стверджують вимоги справедливості, вдячності, люб'язності, прощення образ, благородності у покараннях, обмеження свободи, заборони образ, гордині, пихатості та ін. Але всі вони зводяться до широко відомого Золотого правила моральності: «Не чини іншому того, що сам не бажаєш, щоб зробили тобі». Ця абсолютна моральна максима призвана здійснити самообмеження егоїзму, оскільки передбачається, що кожний буде слідувати їй. Ці природні закони діють і в природному стані, але вони пригнічуються пристрастями природного права — свавілля, і ніщо не може гарантувати їхнє виконання. Без примусу, загрози покарання, зовнішньої гарантії такі закони не дієві. Для їхньої повної реалізації необхідним є суспільний договір, який встановлює державну владу, накази якої надають природним законам примусову силу громадянських законів. Таким чином, в державі вбачається наперед всього соціальний інститут, що виявляє розумну природу людини та робить її дійсно моральною істотою, якою не може бути в природному стані. Отже, мораль з'являється та стверджується на протигагу спонтанним та егоїстичним прагненням природної людини задля забезпечення миру та стабільності у міжлюдських відно-

синах. Людина, яка чітко усвідомлює умови та можливості своєї життєдіяльності, мусить визнавати необхідність слідування правилам та приймати моральні зобов'язання, необхідні для спільного існування

Найбільш впливовим прикладом сучасного контракторіанізму є етична теорія американського філософа Джона Ролза. Метою теоретичних пошуків американського філософа було створення концепції справедливості, але модель його міркувань може бути перенесена в більш широкий етичний контекст для обґрунтування й інших моральних принципів та норм. На його думку, саме концепт суспільного договору дозволяє визначити контури етично правильного та справедливого, тих принципів, якими буде керуватися «добре організоване суспільство». При цьому вибір таких принципів відбувається в первісній позиції рівності, яка не уявляється як дійсний історичний стан (як це було у Гоббса), а є чисто гіпотетичною ситуацією. І тут принципово важливим є виявлення умов первісної позиції, в яких повинен відбуватися такий договір, оскільки вони повинні гарантувати чесність вибору етичних принципів. Такі умови — «початковий статус-кво» — передбачають, що, по-перше, учасники договору будуть носіями певних характеристик та, по-друге, їхній вибір буде мати певні обмеження.

Приймати участь у виборі правильних принципів суспільного життя гіпотетично може група раціональних, не альтруїстичних, взаємно незацікавлених індивідів, які чітко уявляють власні інтереси, прагнуть максимізувати основні соціальні блага та є готовими до систематичного дотримання чесно обраних принципів. Мінімізувати можливі помилки в процесі вибору таких принципів можна, якщо уявити, що всі учасники мов би то опинилися перед «запоною незнання». Це означає, що індивіди, які беруть участь в суспільному договорі, повинні не володіти знанням про себе, зокрема про:

- місце в суспільстві;
- теперішній та майбутній соціальний статус;
- масштаби власності;
- природні дарування, такі як розум чи сила;
- особисте розуміння добра та благого життя;
- особливості власної психології;
- належність до вікової групи.

Таке незнання буде гарантувати безпристрасність учасників вибору та утримання від всіляких спокус використовувати обставини для отримання особистісних переваг. В розпорядженні залишається загальне знання психологічних, соціологічних, політичних та економічних законів та власне предмет вибору. В таких умовах люди обирали б принципи згідно *правилу максимуму*: переваги надавалися б такій альтернативі, найгірший можливий наслідок якої був би краще найгіршого можливого наслідку будь-якої іншої альтернативи. Відповідно вони обрали б два принципи. Перший вимагає рівності в оцінці основних прав

та обов'язку. Другий соціальні та економічні нерівності будуть справедливими, якщо від них можна очікувати переваги для всіх та якщо доступ до посад та суспільних положень буде відкритий однаково для всіх.

Конвенціоналістський підхід представлений сьогодні також *дискурсивною етикою*. На відміну від Дж. Ролза, її представники (К.-О.Апель, Ю. Габермас та інші) вважають, що моральні норми не можуть бути виробленими шляхом мисленевих експериментів самотнього морального суб'єкту, який уявляє себе в ситуації морального вибору. З їхньої точки зору, обговорення та виробка спільних правил поведінки повинні бути реальною процедурою, до якої долучається достатньо велике коло осіб. Дискурс є реальним діалогом, в якому висловлюються різні думки, виражається бажання вислуховувати інших та здійснюється процедура пошуку спільної згоди. Такого роду дискурси призначені сприяти прийняттю політичних, управлінських рішень, оскільки надають змогу переконливо обґрунтувати моральні норми в прилучанні до конкретних ситуацій.

Соціологізаторські концепції надають переконливе пояснення того, чому мораль є необхідною для стабілізації та виживання суспільства. І практичне підтвердження доцільності певних моральних норм не викликає сумнівів. Однак виникають сумніви стосовно деяких положень та тверджень. *По-перше*, досвід людського співжиття часто засвідчує стійке виконання певних норм, практична доцільність яких не підтверджується. Це засвідчує наявність істотної значимості таких абсолютних норм, яка укорінена не в особливих дисциплінарних практиках чи особливостях соціальних зв'язків. Такі норми не створюються суспільством, а навпаки, дозволяють існувати самому суспільству. *По-друге*, узгодженість поведінки із суспільною думкою, загальноприйнятність, орієнтація на зовнішнє оточення та масово-стандартизований характер соціальної моралі призводить до того, що моральним ідеалом повинен вважатися конформізм, що зрозуміло підриває основи індивідуальної моралі, призводить до нівеляції особистості, мімікрії, подвійних стандартів. *По-третьє*, соціологізаторські концепції не здатні пояснити факти особистісної свободи, специфічних особистісних мотивів, що не зводяться до системи соціальних стандартів та кодексів. Мораль, що надана у внутрішньому досвіді, часто має абсолютне, самодостовірне, безумовне значення та не підлягає конкретній кодифікації, систематизації у вигляді норм. *По-четверте*, контракторіаністські теорії підлягають критиці з огляду на штучний характер гіпотетичного узгодження: факт згоди з прийнятими принципами в гіпотетичній ситуації ще не означає, що вони будуть реалізованими в реальній ситуації. Досягнення узгодження, якого прагнуть учасники не гіпотетичної ситуації, а реального дискурсу наражається на проблеми неповноти чи неможливості комунікації. «Мисленеві експерименти» або «замісні діалоги», які мали б зняти таку проблему, містять в собі небезпеку маніпуляції ціннісно-нормативним переконаннями з боку тих осіб, що їх здійснює.

4.4. Типи етичних вчень в поясненні засад моральнісної поведінки

Пояснення моральних основ вчинків та моральнісної діяльності в історії етики відбувалося через загострення питання щодо визначальної ролі розуму або почуттів в моральній мотивації. Моральна позиція людини та її реалізація у вчинку завжди пов'язана, з одного боку, із вдумливим розумінням необхідності та доцільності певного способу поведінки, який засновується на моральних уявленнях — нормах, принципах, ідеалах. З іншого боку, — з чуттєвим, емоційним відношенням людини до себе, інших, явищ суспільного життя та й суспільства в цілому. Емпірична етика в аспекті пошуку *єдиного правильного принципу поведінки* (евдемонізм, гедонізм, утилітаризм) є раціоналістичною, оскільки прагнула раціонально довести, що з цього принципу випливають всі інші моральні вимоги. В *аспекті тлумачення особливостей психоемоційної природи людини* в емпіричній етиці розвивається напрямок етичного сентименталізму. Метафізична етика (за виключенням релігійної етики, яка визначальну роль в мотивації поведінки відводить ірраціональній вірі) є раціоналістичною в обох цих аспектах.

Раціоналістична етика розглядає здатність людського розуму та специфічну форму мислення як засаду моралі. Починаючи від Сократа західна філософія веде пошук універсальної моралі, обгрунтованої раціональним шляхом. Античний стоїцизм (Сенека, Марк Аврелій, Цицерон) та філософію Просвітництва (XVII ст.), вищою точкою якої була філософія І.Канта, пов'язує спільна віра в роль розуму, який розглядається як сутнісна, універсальна риса людини. Основна моральна якість людини пов'язувалася з *«розумною людяністю»*, а основою мирного співіснування стверджується *«гідність розуму»* в кожній людині.

В раціоналістичних концепціях моралі розум постає принципом етики в єдності його регулятивних та пізнавальних функцій. Регулятивність розуму як засобу організації дійсності проявляється на двох рівнях. *На рівні світу* в цілому розум виражає всезагальне, законотворче. *На рівні індивіда* розум опановує пристрасні, схильності, інтереси, надає життю розумний сенс. Необхідною умовою етично легітимної регуляції є пізнання укоріненої в розумі моральної істини, яка є об'єктивною, абсолютною, універсальною. *Нормативна програма правильного життя пов'язується із розвитком пізнавальних здатностей, орієнтацією розуму на досягнення абсолютних принципів, дії у відповідності з уявленням про належне в супереч природним схильностям та будь-яким перешкодам.*

Ще давньогрецька античність виокремила відмітну ознаку людини — її розум, розуміючи під ним не тільки пізнавальну властивість, але й прагнення розглядати *знання* в якості вищої інстанції у вирішенні всіх спірних питань людського життя. Першими ідею про всесія

знання та освіченості висловили у V ст. до н.е. *софісти* (Протагор, Антіфонт та ін.), які стверджували, що людину можна навчити всьому, чесноті зокрема. Людське буття — це особлива реальність, яка залежить від суб'єктивних можливостей людини. У своїй особливій якості логічно мислячої істоти, людина здатна бути мірою всіх речей, скільки здатна створювати «другу природу» — варіативний соціокультурний простір, який є результатом вибору, творчості та активності самої людини. Однак установлення культури, моральні норми зокрема, будучи продуктом людської творчості, мають суб'єктивний характер. Отже, розуміння людини як такої, що володіє всесильним знанням, призвело до релятивізації моральних понять: те, що стверджується в якості цінності для однієї людини, для іншої не буде вважатися цінним.

Поділяючи переконання софістів стосовно всесилля знання, *Сократ* пішов шляхом підсилення етичного інтелектуалізму. В аналізі природи людських прагнень та шляхів їхньої реалізації, грецький філософ прийшов до висновку: прагнучи блага (яке розуміється як користь та щастя) людина стикається з проблемою вибору задоволень та страждань, що ведуть до блага, та проблемою засад такого вибору. Такий вибір можливий лише завдяки розуму, який виступає в якості рушійної сили людської поведінки. Розумна людина є одночасно благорозумною людиною, такою, що чітко усвідомлює в чому полягає її благо, а так, вона і є моральною, добродісною людиною. Або іншими словами, людина розумна, яка знає, що таке благо і чеснота, завжди буде добродісною і моральною. Якщо людина знає, що таке чеснота і діє не добродісно, то її знання є несправжнім, не істинним. Звідси й відомий сократівський парадокс: свідомого, навмисного зла не існує. Мислити так, що людина знає, в чому полягає благо та чеснота, але чинить погано, означає мислити абсурдно. Важко уявити, що існує така людина, яка знає в чому полягає її благо, але прагне до протилежного, поганого. Навіть якщо люди не чинять добродісно, це означає лише те, що вони не знають, в чому полягає чеснота. Отже, інтелектуальний акт співпадає з вольовим: те, що змушує людину мислити, змушує її прагнути до чесноти. Знання — це той канал, через який людина задає міру речам та за допомогою якого може діяти відповідально. Таким чином, за Сократом, для гармонізації міжлюдських відносин необхідно просто знати, як їх побудувати. А так, *правильне життя прямо залежить від знання чесноти*. При цьому, зводячи чесноту до знання, афінський філософ визнав, що ніхто не володіє таким знанням, оскільки це означало б досягнення повної досконалості. Реальні звичаї засвідчують, що це не можливо, а так, інтелектуальні пошуки Сократа закінчилися твердженням: «Я знаю, що я нічого не знаю». В нормативному сенсі воно відкривало шлях до дослідницького пошуку, а так й перспективу морального вдосконалення.

Платон продовжив сократівський пошук вкоріненості етичних понять та чесноти, в результаті якого постулював існування світу ідей —

царства ідеальних сутностей, відображенням яких якраз і є загальні, у тому числі й етичні поняття. Конструювання трансцендентного світу було необхідним для того, щоб підвести фундамент під поняття моральної свідомості (справедливість, мужність, помірність, благо та ін.), якими користувалися в повсякденній мові, але яким не находили чіткого визначення. Платонівський світ ідей є досконалим світом, є причиною реального світу та взірцем для нього. Чільне місце в ньому посідає ідея блага, яка в якості абсолюту виступає метою людської діяльності. При цьому загальна цільова морально-пізнавальна настанова полягає в прилучанні до світу ідей, ідеї блага, обмеженні своєї чуттєвості. Отже, мораль не пояснюється досвідом, вона сягає своїм корінням сфер, які можна осягнути лише за допомогою розуму, уможливно. І розум відкриває людині благо саме в націленості на найкращі можливості. Пізнання світу ідей для людини є важким, для цього необхідно особистості вийти за власні межі, набути нові якості, відкрити в собі все краще, актуалізувати шляхом глибоких рефлексій найкращі переконання, які відповідали б єдиному взірцю блага. Знайти знання про мораль, знання чесноти означало реалізацію доброчесності. Таким чином відбувається реформування реальної дійсності міжлюдської взаємодії в аспекті правильності життя у відповідності з моральною належністю: *від ідеї до дійсності, від належного до сущого*.

Як вже зазначалося в аналізі евдемоністичної етики, *Аристотель* пов'язував моральні якості особистості — чесноти із розумністю. Вони складаються із такої взаємодії розуму та афектів, коли перший керує останніми. Але на відміну від свого вчителя Платона, *Аристотель* ігнорує зазіхання моралі на абсолютність. В моралі вбачається деякий вимір людини, який сама собі задає у відповідності із своєю природою та умовами свого життя. І мораль підлягає раціональному осмисленню на рівні філософської інтерпретації так само, як і будь-які інші форми діяльності. Як вже зазначалося вище, в результаті такої раціоналізації моралі засновник етики висунув нормативну програму правильного життя: вищою ціллю, яка існує сама по собі (евдемонією) є споглядальна діяльність. В такій діяльності людина підноситься сама над собою, набуває блаженного стану близького до божественного.

У стоїків розум підноситься до граничної нормоутворюючої інстанції. Як давні, так і пізні стоїки стверджували, що розум не тільки дає знання, але освітлює життя, будучи засадою людської гідності. Розум — це природна властивість індивіда, яка свідчить про його належність до космосу, його божественної сутності. Розумне життя виступає одночасно засадою і вимогою моралі, задає напрям та мету вдосконалення особистості

Зазіхання моралі на абсолютність та первинність в християнстві знайшли зовсім інше пояснення. Джерело моралі та її зміст були винесені за межі компетенції людського розуму та пов'язувалися з Богом.

Хоча релігія повинна була виправдовуватися перед розумом, спираючись на систему раціональних суджень, лише новочасова філософія здійснює крен до раціоналізму.

У своїх нормативних висновках *раціоналістична етика XVII ст.* (Р. Декарт, Б. Спіноза) була стоїчною: освічений ізольований індивід силою свого природного розуму шляхом упорядкування внутрішнього духовного життя здатний подолати протиріччя практичного життя. Можливість раціонального конструювання поведінки витікала із ідеї всесвітнього взаємозв'язку природи, політики, індивідуального життя, яка фіксується розумом у вигляді простих, загально значимих та незмінних правил. При цьому інструментом «успішної техніки» правильного життя є стримування почуттів, підкорення емоцій автономним розумом. Людина опиняється перед вибором двох альтернатив: підкорюватися логіці речей зовнішнього світу та своїй тілесній природі або піднятися над природою, опанувати свої афекти. І раціоналістична етика закликає індивіда обирати другий варіант, який дозволяє розуму шляхом самопримусу змінювати своє життя.

Найбільш впливове значення для подальшої долі етики мала *раціоналістична теорія моралі Імануїла Канта*, яку він побудував виходячи із того, що вимоги моралі повинні мати єдиний для всіх, загальнозначимий характер. На відміну від різноманітних суперечливих природних схильностей лише розум забезпечує справжню всезагальність та надає єдино надійний критерій поведінки. Розум є тим, що дозволяє виявити моральність та реалізувати її як вільний вибір поведінки, який цілковито залежить від самого індивіда. Саме розум, а не природні інстинкти, виявляє справжнє призначення людини — бути моральнісною істотою. Наявність розуму у людини відрізняє її від інших істот, і головне, свідчить про моральне єднання із всім людством.

В основу моралі не може бути покладене «щастя», оскільки воно є надто невизначеним та суб'єктивним, залежить від різних умов, та й сама мораль по відношенню до щастя може виступати лише засобом. Тому вищий принцип моральності не може бути виведеним із емпіричного досвіду — реальних звичаїв, оскільки важливим є не те, як люди вже вчиняють, а як *повинні вчиняти*. Мораль — це не те, що закладено природою, не той стан, який досягається людиною завдяки природним схильностям, а те, що здійснюється всупереч їй, те, що людина повинна досягти. Отже, моральнісний закон — це не закон «сущого», того, що є. Це закон *«належного»*, того, що має бути. Такий закон моральної, належної поведінки повинен бути незалежним від будь-яких цілей, абсолютним, безумовним, що й забезпечить його всезагальність. Оскільки загальнозначимість не виводиться із суб'єктивного досвіду, закон виявляються не через зміст вчинку, а у його *формі* — максимах (принципах) волі. Його абсолютність проявляється в тому, що моральний закон *містить свої застави в собі*, а не у зовнішніх об'єктах (Бог, природа, соціум), не від чого

не залежить, є самодостатнім. Його безумовність проявляється в тому, що закон моральності породжується *самою волею індивіда*. Отже, мораль має не тільки об'єктивний, загально значимий статус и виступає як обов'язковий закон, але є невід'ємною від волі індивіда, її автономії.

Сутність моралі полягає не в підкоренні людини зовнішнім силам, а у ставленні до однакового для всіх закону. Саме завдяки розуму людина має здатність не просто слідувати закону, але й встановлювати самому для себе закони й підкорюватися їм, або іншими словами — здатність до *автономії* — самозаконодавства. Людина буде чинити морально лише тоді, коли діє, керуючись лише власним розумом — доброю волею. Людина є моральнісною істотою, оскільки її воля є розумною, а моральність має зобов'язуючу силу тому, що розум керує почуттями та схильностями. Отже, для І.Канта моральність — це певний спосіб мислення, стан волі, коли вчинки здійснюються лише із поваги до закону.

Основний закон моральності німецький філософ називає категоричним імперативом, який є єдиним, але має три формулювання. Перша «формула універсалізації» — «Вчиняй тільки згідно такої максими, відносно якої ти в той самий час можеш побажати, щоб вона постала всезагальним законом»¹ — вводить процедуру мисленевої універсалізації вчинку для контролю своєї поведінки. Індивід перед здійсненням вчинку повинен уявити, чи можуть всі розумні істоти вчиняти так само, як збирається вчинити він. Якщо ні, то слід відмовитися від такого вчинку, оскільки він зруйнує моральну єдність індивіда із всім людством. Друга «формула персональності» — «Вчиняй так, щоб ти завжди використовував людство і в своїй особі, і в особі будь-якого іншого також як мету, але ніколи як засіб» — стверджує перш за все повагу до людської особи та її самоцільності й самоцінності. Третя «формула автономності» вбирає в себе «принцип волі кожної людини як волі, що всіма своїми максимами встановлює всезагальні закони» робить акцент на добровільності та самостійності в установленні морального закону. Отже, сутність морального закону полягає в тому, що він стверджує всевладність практичного розуму, автономію волі, свободу, самоцінність особистості.

Таким чином, І. Кант в пошуку абсолютного, всезагального закону моральнісної поведінки прийшов до висновку, що такий закон може бути лише формальним. Моральнісний закон має відношення лише до форми поведінки, а не її змісту, оскільки кожний вчинок є конкретним, пов'язаним із конкретними цілями, потребами, обставинами, прив'язаностями та складною мотивацією діючих осіб. Звідси не може існувати жодних змістовних моральнісних законів, оскільки вони завжди будуть суб'єктивними. Абсолютний моральнісний закон полягає в тому, що слідує діяти згідно правилам, які можуть бути всезагальними. При

¹ *Кант І.* Основание метафизики нравов // Лекции по этике — М.: Республика, 2005 — С. 250, наступні формули — там само, С. 256, 259.

цьому моральнісна форма вчинків окреслює межі людської дії, вписуючи їх в парадигму людяності та свободи.

Позитивним здобутком раціоналістичної етики було створення самої теорії етики як практичної дисципліни, яка призвана допомагати людині вирішувати життєві проблеми. Раціоналісти прояснили природу моральних уявлень, які у своїй сукупності утворюють цілісну систему логічно пов'язаних понять, та в якій окремі уявлення обґрунтовуються за допомогою загальних. Це надає перспективи для вирішення конкретних життєвих моральних проблем шляхом чисто логічного виводу із єдиного загального принципу. Однак раціоналістична етика, як і всі інші етичні програми, підлягала критиці. *По-перше*, виводячи весь зміст моральних вимог із єдиного принципу, раціоналісти емпіричного напрямку не можуть науково обґрунтувати сам цей принцип, а лише пропонують визнати його в якості не потребуючого доведення самоочевидного факту. *По-друге*, у своїх крайніх формах етичний раціоналізм може призводити до догматизму, перетворенні моралі на сукупність прописних істин, які в готовому вигляді надають рішення будь-яким проблемам. *По-третє*, висловлюються сумніви стосовно спроможності вирішувати моральні питання в узагальненій формі, оскільки кожна моральнісна ситуація є унікальною, неповторною, а сама практика людської діяльності часто свідчує дилемність таких ситуацій. *По-четверте*, саме кантівський варіант пояснення моралі як квінтесенція раціоналізму наражався з боку критиків його вчення на основні стереотипні звинувачення у *формалізмі, антиевдемонізмі, ригоризмі та практичному безсиллі*. Головний недолік зведення моралі лише до форми воління вбачається в тому, що із неї тим самим вихолощується живий зміст — відчуття індивідуума, реальні звичаї. Антиевдемоністична спрямованість етики створює проблему для практичної реалізації такої теорії, оскільки виключення щастя із проекту правильного життя наражається на супротив з боку буденної свідомості. Ригоризм кантівської етики, який пов'язується із протиставленням обов'язку схильностям, набуває негативної оцінки через те, що така позиція призводить до дискредитації чуттєвої природи (оскільки любов, альтруїзм, симпатія є природними схильностями), апології аскетизму та прихованого ханжества. Звинувачення у практичному безсиллі витікало із того, що розуміння моралі як певного стану автономної волі замикало її лише на сфері належного, абстрагуючись від конкретної реалізації вчинку. Знання того, в чому полягає добродесна поведінка, не робить поведінку добродесною. Однак слід зазначити, що кантіанці та сучасні кантознавці багато в чому долають однобічні оцінки кантівської спадщини.

Принципово протилежну позицію в поясненні засад моралі та форм її виявлення займали представники *етичного сентименталізму*¹, які

¹ Для позначення такої етико-філософської традиції застосовується ще термін *сенсуалізм* (від лат. *sensus* — почуття, відчуття).

повністю або частково засновували мораль на моральному почутті (відчуттях, емоціях). Родоначальником сенсуалізму є англійський філософ Ентоні Е. К. Шефтсбері, який у XVIII ст. ввів в обіг термін «моральне почуття», для позначення здатності відрізняти та пізнавати добро і зло, а також судження про них. Концептуальну розробку цього поняття та розвиток етико-сенсуалістських ідей здійснювали здебільшого представники англійської та шотландської філософії (Б.Мандевіль, Ф. Хатчесон, А. Сміт, Д. Г'юм та ін.)

На противагу раціоналістичній філософії сенсуалістична традиція виробляє конкретне розуміння суб'єкту, розглядає людину в цілісності її вітальних, емоційних, інтелектуальних та естетичних проявів. Це не в останню чергу було пов'язано із тим, що індивід в нових соціально-економічних реаліях стверджував себе у всій емпіричній наочності, коли особисті інтереси постають нормою життя. А так, виникає потреба в етичній легітимації безпосередніх почуттів, задоволення особистих потреб та інтересів. Таким чином, мораль із сфери переконань, мотивів, регулятивних принципів переноситься в область практичних відносин.

Виявлення природи та суті моралі здійснюється сенсуалістами через *протиставлення ролі розуму та почуття* у моральних відносинах. Розум визнається неспроможним у сфері моралі, оскільки сенс моралі полягає у тому, щоб впливати на дії людей. В той час як розум спрямований на істину чи хибу, моральне почуття має своє спрямування на оцінку афектів та бажань, які не можуть вимірюватися за критеріями істини чи хибі. Розум як духовна здатність є пасивним та інертним, а так, й не може впливати на активні дії та бажання. Моральні почуття є активними, оскільки чеснота і порок є активним переживанням в душі того, що відбувається з людиною у зовнішньому світі та оцінюється як позитивне чи негативне. Моральні почуття є автономним, незалежними від утилітарних та корисних міркувань, а користь, корпоративність, авторитет є тими чинниками, які швидше впливають саме на розум, а не на почуття. Тому саме моральне почуття є здатністю покладати правильну мету, а розум є здатністю визначати засоби для досягнення цієї мети.

Висхідним поняттям сенсуалізму є поняття *природної моралі*. Як і в інших емпіричних теоріях, сенсуалісти вбачають витоки моралі в елементарних психічних реакціях живої істоти — прагненні до приємних відчуттів та уникненні болю. Природна мораль являє собою життєве відчуття простої, добродесної людини, душевна рівновага якої гарантується її власною старанністю і скромністю. Дослідження природних заasad дій людини призване віднайти засоби для того, щоб зробити таке життя не лише правильним, але й щасливим. Прагнення до такого життя поєднує в собі фізичні, емоційні та інтелектуальні потенції людини та соціальні впливи, і в якості такої цілісності постає законом природи. Отже, *правильне життя людини повинно реалізовуватися у гармонійному синтезі внутрішніх прагнень та зовнішньої загальнозначущої по-*

ведінки в єдності різних рівнів буття. Змістовно нормативність сенсуалізму пов'язана з концепцією морального почуття, яке конкретизувалося *почуттями симпатії, доброзичливості, поваги, прихильності, співстраждання, правильності, совісті, сорому, любові та ін.*

Моральне почуття — це здатність, за допомогою якої людина спроможна сприймати добро і зло, оцінювати рішення та вчинки, моральні якості людини. В такому сенсі моральне почуття є пізнавальною здатністю сприйняття ціннісних феноменів. Таке почуття є вродженим, інстинктивним, органічним за своєю природою, а його характер є безпосереднім, самоочевидним, інтуїтивним. Похідними від морального почуття є як відчуття задоволення, що супроводжує здійснення або споглядання добрих справ, діяльності, так і відчуття страждання від співпричетності до протилежних дій.

В етичному сентименталізмі склалися різні способи обґрунтування моральної природи людини, які умовно можна позначити як індивідуалістично-критична (Б. МанDEVІЛЬ, К. А. Гельвецій) та альтруїстично-гармонізуюча (Ф. Хатчесон, Д. Г'юм, А. Сміт) лінії.

Індивідуалістично-критичний сенсуалізм вибудовує свою етичну нормативну програму, виходячи із наступних засновків: етика не може бути абстрактною, відірваною від фактів реального соціально-економічного і політичного життя в його історичному розвитку. Тому його представники не обмежуються дослідженням засад моралі та її загального принципу, але й прагнуть прослідкувати дію цих начал у всіх сферах суспільного життя, показати *не якою повинна бути людина, а якою вона є насправді.* Одночасно із критикою суспільства здійснюється й критика етики раціоналізму та теорій альтруїстичної моралі. Аналізуючи стан речей сучасного для них суспільства, критично налаштовані сенсуалісти були одностайними в поясненні справжньої мотивації діяльності людини. В основі всіх діянь і рішень лежить себелюбство або приватний інтерес. Слідуючи до задоволення егоїстичних бажань, індивід прагне як до особистої користі, так і до блага іншого. Виходячи із свого власного інтересу, людина визначає, в чому полягає її благо, добро, чесноти. Сприяння блага іншим та доброзичливість до інших людей є так само результатом себелюбства та марнославства. Справжні мотиви — егоїзм, прагнення до визнання свої заслуг та поваги з боку інших людей, жага слави та гордіня — лише лицемірно прикриваються пристойними мотивами турботи про спільне благо. Навіть такі альтруїстичні почуття як патріотизм, любов до батьківщини тлумачаться як прояв властивого для всіх людей «символічного власного інтересу» — бажання прославитися, піднятися над всіма іншими. Люди поведуться доброчесно лише тому, що чеснота приносить повагу та шану, лестить самолюбству. Мораль не змушує людину відрікатися від свого приватного інтересу. Навпаки, лише слідуючи йому, людина дійсно здатна творити великі справи, рухати суспільство в напрямі матеріального прогресу.

При цьому, питання формування моралі пояснюється по-різному. Французький філософ-просвітитель *Клод Адріан Гельвецій* стверджував, що себелюбство укорінене у вродженій «фізичній чутливості», яка виявляється у чутливості до задоволень й страждань та постає причиною дій, думок, пристрастей, породжує інші почуття — страх, сором, совість, незалежність. Здатність до відчуття є продуктивною пристрастю, яка проявляється не лише у насолоді життям, але й у творчому акті, здатності до видатних досягнень. При цьому відчуття залежать від зовнішніх вражень та впливів обставин, а так і виховання та законодавчо-політичної організації життя. Саме ці інструменти дозволять природне самолюбство гармонізувати із суспільним інтересом, трансформувати його у благородне себелюбство — «розумний егоїзм» як правильно зрозумілий особистий інтерес. Етичне спрямування особисті інтереси набувають в залежності від того, як безпристрасний законодавець визначає суспільний інтерес. Звідси випливає заснована на егоїстичній zasadі поведінки *нормативна програма, яка передбачає обов'язковим як врахування інтересів інших індивідів, так й здійснення вчинків, спрямованих на суспільне благо*. В свою чергу етика розумного егоїзму ставить перед собою нормативне завдання — навчити поєднувати приватні та суспільні інтереси шляхом правильного виховання, зміни державного устрою, введення більш досконалих законів. В теоретичній площині така орієнтація на суспільне благо закладає фундамент для появи нормативних положень утилітаризму.

Формування моральності за *Бернардом Мандевілем* було пов'язане не з природною здатністю до добродесної поведінки, а з мудрецами та законодавцями, які знайшли міцні інструменти впливу на людську природу. Моралісти шляхом лестощів та залякування навчили людей поняттям сорому та честі, чесноти та пороку. Прилучання людей до моральності принесло їм відчутний зиск, оскільки дозволило зробити їх корисними один одному. При цьому отримали користь і самі політики, оскільки за допомогою моралі легше та небезпечно стало керувати великою кількістю людей. Отже, мораль тут постає винаходом честолюбних політиків — штучним утворенням, яке використовується як форма соціального контролю та управління з метою обмеження окремих афектів заради суспільного блага. Спираючись на природні слабкості людей, вихователям та політикам слід правильно керувати приватним інтересом та залучати різні механізми впливу (звичка, звичай, мода) для того, щоб зробити індивіда слухняним.

Альтруїстично-гуманізуючий сенсуалізм в аналізі справжніх мотивів людських вчинків виходить із наявності природних альтруїстичних та протиприродних егоїстичних емоцій. Гармонія природних емоцій, які спрямовують людину до задоволення своїх та чужих інтересів закладає основу добродесної моральної поведінки. Така гармонія забезпечується природним неутилітарним моральним почуттям взаємності, яке виявля-

ється у доброзичливості, турботі про благо інших, вдячності, взаємних обов'язках, готовності прийти на допомогу, щирій участі, справедливості, солідарності, та ін. Гармонія душі — це співвзіірність внутрішніх, душевних поривів, це той стан, коли індивід розвинув природні альтруїстичні афекти та контролює егоїстичні потяги. На відміну від представників індивідуалістично-критичного сенсуалізму, моральне почуття уявляється як вроджене, безпосереднє, автономне, та таке, що не підлягає навчанню та зовнішнім впливам.

В нормативному ідеалі *Френсіса Хатчесона* природа морального почуття пов'язується із *добррозичливістю* як бажанням блага для іншого та здатністю виносити суження — схвалювати правильні чи засуджувати неправильні дії. Справжня доброзичливість не має у своїй засаді безкорисності та себелюбства, як це пояснювали представники критичного сенсуалізму. Почуття моральнісної доброзичливості укорінене у співчутті та жалості, які виникають у спогляданні страждань іншої людини та не залежать від «розрахунку» волі та не можуть бути викликані нею. Отже, сутність доброзичливості виявляються у незалежності моральних сужень та мотивів від гедоністичних, утилітарних, партикулярних уявлень та тиску обставин. Сама практика людської взаємодії надає постійно приклади альтруїстичної, але при цьому необов'язково жертвовної поведінки: доброчинність, любов, батьківська турбота, дружба. Хоча така поведінка найбільш яскраво проявляється серед близьких людей, яких поєднує міцна емоційна прив'язаність, тим не менш, доброзичливість може охоплювати всіх розумних істот та все людство. Тому заснована на доброзичливості мораль є безумовною та об'єктивною, незалежною від зовнішніх проявів та всезагальною. Такі властивості морального почуття витікають із особливостей незмінної та однакової людської природи та притаманній всім чуттєвій конституції.

Одним із найважливіших механізмів моралі *Адам Сміт* вважав почуття *симпатії*. Симпатія — це не лише жалість та співстраждання, а взагалі будь-яке співчуття. Саме завдяки симпатії люди здатні пізнавати інших, а це дає підстави до можливості судити про інших шляхом співвіднесення у своєму уявленні переживань інших людей із своїми власними переживаннями. Людина здатна уявити й можливу реакцію на свою поведінку, мов би спостерігаючи за собою збоку як «безпристрасний спостерігач» безвідносно до власних інтересів.

Девід Г'юм в якості основи моралі розглядав моральне почуття, яке в свою чергу ґрунтується на *симпатії*. Симпатія розуміється як здатність сприймати душевні переживання інших людей, відчувати їхній вплив. Завдяки однаковій людській природі індивід здатний сприймати афекти інших індивідів, оскільки вони є аналогічним тим, що кожний переживає в своєму індивідуальному досвіді. І саме симпатія дозволяє людині, яка в своєму первинному досвіді завжди спирається на почуття задоволення або страждання, в оцінці вчинків інших людей займати по-

зицію безпристрасності та орієнтуватися на спільні інтереси й суспільне благо. Але однієї симпатії як природної здатності до взаємодії буде недостатньо, якщо вона не буде підкріплена спеціальними соціальними установленнями. Пріоритет суспільних інтересів забезпечується й спеціальними неприродними, «штучними» чеснотами — справедливістю, дотриманням зобов'язань, підтримкою суспільного порядку, які є наслідками спільної діяльності людей, спрямованої на задоволення приватних потреб та інтересів. Звідси мораль — це сфера рішень, зусиль, суджень, орієнтованих на спільне благо, що забезпечуються моральним почуттям. При цьому моральні відносини являють собою відносини партнерства, що ґрунтуються на взаємних переживаннях, взаєморозумінні та взаємодії.

Історична заслуга етичного сентименталізму полягає в тому, що мораль обґрунтовувалася як така, що не обумовлюється формальними правилами. Мораль є природним внутрішнім самовизначенням людини. Головним пунктом критики з боку раціоналістичної етики був суб'єктивний, неуніверсалізуємий характер морального почуття. *По-перше*, всі почуття виявляються у різних людей в різному ступені. *По-друге*, хоча почуття фіксуються легко (є у будь-яких, навіть неосвічених людей), але не обов'язково приводять до формування понять моральної свідомості. *По-третє*, добрі вчинки викликають схвалення, але погані далеко нечасто викликають огиду. *По-четверте*, моральне почуття як потяг та природна схильність є інстинктивною та сліпою стихією, яка не втілює моральну свободу. Отже, різна міра виявленості, інтенсивності, мінливості почуттів, пов'язаність із бажанням приватного блага та відсутність вільного навмисного впливу на їхнє формування свідчать про необ'єктивність, несамостійність морального почуття, а так і нездатність бути мірою добра і зла.



Питання для самоконтролю

1. Які існують методи дослідження етичних вчень?
2. Які можна виділити критерії для типологізації етичних вчень?
3. В чому проявляється специфіка та відмінність емпіричної та метафізичної етики?
4. Розкрийте специфіку евідемонізму, гедонізму, утилітаризму як способу пояснення морального ідеалу в емпіричній етиці.
5. Розкрийте специфіку етики обов'язку та християнської етики любові як способу пояснення морального ідеалу в метафізичній етиці.
6. Які особливості має релігійна етика в аспекті тлумачення джерела моралі?

7. Які особливості має натуралістична та соціологізаторська етики в аспекті тлумачення джерела моралі?

8. Поясніть логіку обґрунтування засад моральної поведінки в раціоналістичній етиці.

9. Поясніть логіку обґрунтування засад моральної поведінки в сенсуалістичній етиці



Література

Основна

Джордж Р. Де Т. Деловая этика / Пер. с англ. — М.: ИГ «Прогресс»; ИД «РИПОЛ КЛАССИК», 2003.

Дубко Е.Л. История европейской этики. — М.: Гардарики, 2007

Иванов В. Г. История этики Древнего мира. — СПб: Изд-во Лань, 1997

Иванов В. Г. История этики средних веков. — СПб: Изд-во Лань, 2002

История этических учений: Учебник / Под ред. А. А. Гусейнова. — М.: Гардарики, 2003

Разин А. В. Этика: Учебник для вузов. — М.: Академический проект, 2003

Критична

Апресян Р. Г. Идея морали и базовые нормативно-этические программы. — М.: ИФ РАН, 1995

Гусейнов А. А. Античная этика. — М.: Гардарики, 2003.

Гусейнов А. А. Великие пророки и мыслители. Нравственные учения от Моисея до наших дней. — М.: Вече, 2009.

Гусейнов А. А., Ирритц Г. Краткая история этики. — М.: Мысль, 1987.

Дробницкий О. Г. Понятие морали М.: Наука, 1974.

Фурманов Ю. Р. Пафос и границы эволюционного гуманизма (Об основных постулатах эволюционной этики) // Этическая мысль: науч.-публицист. чтения 1991. — М.: Республика, 1992. — С. 308—324.

Першоджерела

Апостол Павел Первое послание к Коринфянам // Новый завет

Аквинский Ф. Сумма теологи, Часть II — I. — К.: Ника-Центр, 2008.

Аристотель Никомахова этика // Этика / Аристотель. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2002

Бентам И. Введение в основания нравственности и законодательства. — М.: РОССПЕН, 1998.

Библия: Исход Гл. 20, Второзаконие Гл.5, Левит. Гл. 19. Евангелие от Матфея, 5—7

Г Юм Д. Трактат про людську природу — К., 2003

Гельвецій К. А. Об уме // Сочинения Т.1. — М., 1974.

Гоббс Т. Левиафан. — М.: Мысль 2001

- Кант И.* Основание метафизики нравов // Лекции по этике — М.: Республика, 2005
- Ламсен Ч. Дж., Уилсон Э.О.* Прометеев огонь // Этическая мысль: науч.-публицист. чтения 1991. — М.: Республика, 1992. — С. 325—345.
- Лоренц К.* Агрессия (так называемое «зло»). — М.: Прогресс, Универс, 1994.
- Мандевиль Б.* Возроптавший улей... Исследование о происхождении моральной добродетели // Басня о пчелах. — М., 1974. — С. 52—77.
- Платон* Государство // Мыслители Греции. От мифа к логике. — М.: ЭКСМО, 1999
- Римские стоики:* Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. — М.: Республика, 1995.
- Ролз Дж.* Теорія справедливості. — К.: Основи, 2001.
- Сенека Л.А.* Нравственные письма к Луцилию. — М.: АСТ, 2004.
- Смит А.* Теория нравственных чувств — М., 1997
- Спенсер Г.* Научные основания нравственности М.: ЛКИ, 2008
- Спиноза Б.* Этика — СПб.: Азбука, 2001
- Хатчесон Ф.* Исследование о происхождении наших идей красоты и добродетели // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. — М.: Искусство, 1973. С. 127—144.
- Эпикур* Письмо к Менекею // *Диоген Лаэртский* О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. — С. 402—406.
- Эфроимсон В.П.* Генетика этики и эстетики. — СПб.: Талисман, 1995.

РОЗДІЛ 5 МОРАЛЬНІ ЦІННОСТІ

5.1. Проблема моральних цінностей

Етика, враховуючи розглянуті особливості її предмету, є практичною філософією. Як дуже влучно підмітив німецький філософ М. Гартман, вона являє собою не формування людського життя поза її (людини) розуміння, але саме залучення її до власного свобідного формування життя. Етика є знання людини про добро і зло, що піднімає її на один рівень з божеством, є її сила і право впливати на світові події, змінювати дійсність. Етика виховує в людини усвідомлення її місії в світі, вимагає від неї бути спів-зодчим разом з деміургом, спів-творцем світу.

Важко не погодитися із думкою Гартмана, що творення світу ще не закінчене, допоки людина не здійснить в ньому своєї місії творця. Однак, як вважав мислитель, здійснює цю місію людина не належним чином. Вона ще не готова виконувати таку місію, знаходиться не на висоті своєї людськості. Місія повинна спочатку здійснитися в самій людині. Творіння, котре їй належить виконати в світі, полягає в його само творенні, у здійсненні свого етосу.

Здійснення етосу людини відбувається в процесі того, що ми називаємо соціальною практикою, діяльністю. В ній постають виклики часу, вимоги до людини, вона покладає на людину відповідальність за прийняті рішення, вчинки, обрану лінію поведінки. Визначення сутності блага, існуючих відмінностей між «належним» і «сущим», зміст морального обов'язку, безперечно, має для цього велике значення. Але етика чистого обов'язку і належного, будь-яка чисто імперативна етика втрачає повноту життя. Не менше значення має, як пише М. Гартман, внутрішня поведінка людини, її *етос як певна життєва позиція*, як схвалення і неприйняття, благоговіння і презирство, як любов і ненависть...

Таким чином, для моральної сутності людини окрім актуальності дій і їх відповідності належному завжди існує і друга вимога: бути не бай-дужим, чутливим до значимого, відкритим всьому, що сповнене смислу і цінності.

Цінність, як визначає філософський енциклопедичний словник, термін, що позначає незалежне та бажане, на відміну від реального, дійсного. Цінність відповідає на питання — що є, бажаним або яким щось повинно бути.

Проблема цінності була заявлена вперше в історії філософії в той її поворотний момент, коли очевидною стала обмеженість вже традиційної проблематики натурфілософії, що відповідала на питання про становлення і структуру матеріального світу. Відповідно цьому централь-

ною філософською проблемою в той час була *проблема істини* або, іншими словами, проблема відповідності знань людини реальності. І саме істина відповідає на питання, якою є реальність. Сутнісне протиставлення «буття» і «цінностей», тобто пізнавального і ціннісного відношення людини до світу, виникло на досить ранній стадії розвитку філософської рефлексії.

Констатація наявності поряд із законами природи особливих законів життя людської спільноти (благо, справедливість, щастя, прекрасне...) та розмірковування Демокрита над тим чим є щастя людське («Щастя мешкає не в стадах і не в золоті. Душа — місце перебування цього даймона») є свідченнями вже зробленого великого відкриття. Це відкриття дійсності, яка, за висловом Дітріха фон Гільдебранда, «не вкладається в межі нашої егоцентричності, яка зобов'язує нас та дає нам можливість виходити поза межі наших суб'єктивних схильностей, бажань, інстинктивних стимулів та потягів, закорінених *виключно* в нашій природі...» і, до того ж, «є справді однією з ознак людини як людини»¹. Вже не є дискусійним питання про час оформлення аксіології (науки про цінності) як самостійного напрямку філософської думки і складової частини філософських вчень. Це відбулося в XIX столітті. Як зазначив М. Хайдеггер, з другої половини XIX століття в Західній Європі разом з зародженням філософії цінностей вся європейська метафізика стає «мисленням в цінностях».

Як ми це бачимо на прикладі міркувань Демокрита, досить з раннього часу в розвитку філософії можна простежити і розвиток «ціннісної проблематики». Звичайно, мова не йде про повне осягнення і фіксацію в змісті понять розмаїття ціннісного відношення людини до світу та особливостей ціннісної свідомості. М. Хайдеггер у своїй праці «Час і буття» наголошує на тому, що «дух» і «культура» як бажані і випробувані види людської поведінки «існують тільки з Нового часу, а «цінності» як фіксовані мірила цієї поведінки — тільки з новітнього часу».

Розвідки в межах античної філософії і етики збагачували «ціннісну проблематику». Так перша хвиля софістів, що були учнями чи послідовниками Демокрита, вказуючи на протилежність моральнісних уявлень у різних народів (те, що вважається чеснотою у одних, засуджується як порок у інших), підкреслювали відносність добра і зла (добро є те, що корисне тим чи іншим людям). Врешті, добре людині чи погано — вирішує вона завжди сама. Рішення ж зумовлене її соціальним статусом, віком, статтю, вихованням, освітою тощо.

Політичні уподобання теж впливають на моральнісні оцінки явищ і процесів в житті соціуму. Сучасний гумор по своєму фіксує цю моральну мімікрію, що лежить в основі політики подвійних стандартів, як це

¹ Гільдебранд, Дітріх фон. Етика. — Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2002. С. 41.

демонструє наступна анекдотична ситуація: підліток мимоволі став свідком того, як його батько — відомий політичний діяч — гостро критикував колишнього однопартийця, що переметнувся до лав опозиції.

— Але ж, батьку, ще вчора ти схвально говорив про людину, котра залишила опозицію і стала членом твоєї партії.

— Синку, тобі треба як найшвидше зрозуміти одну просту істину: той, хто переходить до іншої партії, — зрадив своїх. Той, хто приєднався до нас, — змінив свої переконання.

У згаданій вище праці «Етика» М. Гартман зауважує, що етика древніх уже була високорозвиненою етикою цінностей — не за своїм поняттям чи усвідомленою тенденцією, але, скоріше, по суті і фактичному вияву. Адже справа не в тому, чи фіксується у них матеріальне поняття цінності термінологічно, а в тому, чи могли вони — і якщо могли, то як — схоплювати і характеризувати «блага» і «чесноти» в багатоманітні їх ціннісної ієрархії.

Яскравим зразком першої спроби диференціювання цінностей, а саме в більш вузькому сенсі моральних цінностей, Гартман вважав «Нікомахову етику» Аристотеля. Класифікація чеснот в основі своїй має висхідний ряд ціннісних предикатів: непогане — варте похвали — красиве — варте поваги — варте любові — варте захоплення — варте поклоніння.

Пороки мають підгрунтя негативні ціннісні предикати: помилкове — некрасиве — варте осуду — ганебне — варте ненависті.

За цими двома рядами ціннісних предикатів в реальній практиці, у поведінці проступають відповідно зумовленій ієрархії акти ціннісного визнання чи ціннісного невизнання: похвала — осуд, любов — ненависть, шанування — ганьба, захват — зневага, благоговійна хвала — прокляття.

Протягом наступних століть, а особливо в межах середньовічної християнської культури, осягнення моралі як вияву внутрішнього суб'єктивного стану особистості (звідси мораль = сукупність чеснот, а етика — вчення про чесноти) поступається місцем ґрунтовному вивченню об'єктивної сторони моралі — звичаїв, нравів, реальних моральнісних відносин. Згідно релігійних уявлень про світ, людину та її місце в світі безперечною основою моралі виступали заповіді, за біблійною версією, даровані Богом Моїсею, і заповіді, висловлені в проповідях Христа.

Хоч і в містифікованому вигляді, коли об'єктивність моралі ототожнювалася з її божественним началом і, таким чином, розривався її живий зв'язок з людським індивідом, середньовічні вчення були важливим доробком у розвиток етичної думки. Середньовічна етика визнала наявність *позаособистісних* критеріїв розрізнення добра і зла, підштовхнула до розгляду моралі як системи об'єктивно зумовлених і загальнозначимих принципів (М. Монтень), заклала теоретичні засади поділу на мораль і моральність (Г. В. Ф. Гегель).

Та поштовх дослідженню ціннісного відношення людини до світу, наданий Аристотелем, не згас. Так, наприклад, Тома Аквінський, хоч не

живає поняття «цінність», але в своїх роздумах на сторінках *Summa Theologica* з приводу визначення *шляхетного* звертає увагу на відмінність приємного (насолоди) від цінного: «Шляхетне — теж приємне... однак власне приємним зветься те, що не має іншої підстави бажаності, як тільки приємність, тоді як деколи воно і шкідливе, і ганебне... Шляхетним же зветься те, що у самому собі має щось, через що його бажають»¹.

Так визначене «шляхетне» очевидно має ознаку моральної цінності, а сам Тома Аквінський виказує свою близькість позиції «мислення в цінностях», згідно якого «благо», «справедливість», «краса», «щастя» тощо тлумачиться як дещо значиме лише для людини, взяте у його *відношенні до суб'єкта*.

Своєрідним було відновлення інтересу до «ціннісної проблематики» в «Етиці» Б. Спінози. Філософ прагнув довести, що благо, довершеність, справедливість, добро, краса тощо, тобто, за термінологією XIX століття, цінності, об'єктивно не існують — ні як персоніфіковані сутності, ні як якості, властиві речам самим по собі. На думку Спінози, змісти цих понять формуються суб'єктом і не мають жодного відношення до буття. Вони «насправді становлять тільки модуси мислення», оскільки є всього лише «різними способами уяви», — і не більше того. Як творіння суб'єкта, вони мають не атрибутивний характер, а суб'єктивний.

Подальше обґрунтування суб'єктивності ціннісного відношення було зроблено у вченнях Дж. Локка і Д. Юма.

Локк в своїх зрілих працях, торкаючись проблеми розрізнення моральних добра і зла, вже поєднував це з сукупністю узвичаєних в даному суспільстві моральнісних норм і критеріїв оцінок, що опираються на громадську думку. Позаяк ці норми і критерії оцінок встановлюються посередництвом суспільної угоди, не може йти мова про їх об'єктивність.

Д. Юм першим обґрунтував тезу про неможливість вивести нормативні і ціннісні судження з описових. Цю тезу пізніше назвали «гільйоїтиною Юма». Саме ця теза стала безпосередньою передумовою дуалізму «буття» і «цінностей», час осмислення якого настане в другій половині XIX століття.

Та все ж першість в усвідомленні якісної специфіки «ціннісної проблематики», необхідності виокремити питання про цінності з сукупності питань про буття і його пізнання по праву належить І. Канту.

Зосередимось на тих положеннях німецького філософа що стало передумовою майбутньої аксіології.

По-перше, важливим є тлумачення Кантом відмінності практичного відношення людини до світу у порівнянні з теоретичним (пізнавальним). В теоретико-пізнавальному відношенні, наполягав Кант, існування предметів передує нашим уявленням про них, в практичному, навпаки, ми маємо уявлення про предмет у формі цілі, що передує можливості його існування. А

¹ Цит. За: Гільдебранд, Дітріх фон. Етика. С. 41.

в силу того, що будь-яка ціль є уявленням про ще «неіснуюче», його пізнання не може бути подібним пізнанню всього суцього.

До того ж, багатоманіття цілей, які може ставити перед собою людина, поділяється на два класи. До першого слід віднести всі так звані матеріальні цілі, досягаючи яких людина задовольняє свої потреби як істота чуттєво-природна, наділена психікою. Такі цілі зумовлені якостями предметів, що є бажаними для людини. До цього класу слід додати всі умовні інструментальні цілі — засоби для досягнення інших цілей. У другий клас Кант виокремив моральні цілі, за посередництва яких виявляє себе свобідна воля людини в якості ноуменальної розумної істоти. Вагомим наслідком цього було відоме формулювання категоричного імперативу, яке вимагало відноситися до іншої людини і людства в її особі не тільки як до засобу, але також і як до цілі. З урахуванням кантівського положення про *автономію моралі* людина моральна ставала «кінцевою ціллю» всієї світобудови. Такий високий статус людини полишав можливості, яким б не були обставини, використовувати її як засіб для досягнення будь-яких цілей.

Висновки І. Канта про моральну особистість як *про ціль* і її *самоцінність* стали відправними в обґрунтуванні одного з перших варіантів філософії цінностей (Герман Лотце).

По-друге, в працях Канта протиставлення природи і свободи і, відповідно, — суцього і належного набуло саме того вигляду, в якому воно і було закладено в аксіологію другої половини ХІХ століття як підвалина дуалізму буття і цінностей. «Філософія природи має справу з усім, що є, а моральнісна — тільки з тим що *повинно бути*»¹.

Для Канта було очевидним те, що закони належного не мають невідворотного характеру законів природи суцього. Належне може взагалі не здійснитися. Як підкреслював філософ, є неможливим, «щоб у природі дещо *повинно було б існувати по-іншому*, ніж воно існує в дійсності...». Належне взагалі не має сенсу в течії природних подій. А отже, існування належного є особливим, відмінним від існування суцього — воно тільки має значення, «означає» для суб'єкта, що зумовлює його цілі.

По-третє, оскільки в природі не має і не може бути іманентно притаманних їй цінностей і смислів, залишається тільки одне джерело їх постацання — сам суб'єкт. Як відзначають російські вчені Ю.В. Перов і В. Ю. Перов, поняття «смысл» і «цінність» у Канта належать не пояснювальному теоретичному ряду з центральним для нього поняттям «причини», а телеологічному, що передбачає розгляд «згідно цілям». Смысл є завжди відповіддю на запитання «для чого?», а не «чому?». Смысли не існують в «об'єктах», а походять з суб'єкту і не пізнаються, а «примислюються» суб'єктом об'єктам. Це стосується і так званих «цінностей життя і культури».

¹ Кант. Критика чистого розума // Кант. Собр. Соч. В 6-ти т. Т.3. М.: Наука, 1964. С. 615

Як ми вже зазначали, ще від Аристотеля йде традиція розрізнення пізнавального і цілепокладаючого (нормативного) відношення людини до світу. В своїй праці «Критика здібності судження» І. Кант відкриває для науки новий оціночний, ціннісний тип відношення. Судження, що є результатом рефлексії здібності судження, — це судження оціночні. Оцінка розглянута Кантом в якості суб'єктивного способу судити про об'єкти, беручи до уваги їх відношення до суб'єкта.

Німецький філософ Г. Лотце запропонував першу філософію цінностей як самостійне вчення, де поняттю цінності було надано статус філософської категорії. Власне з його вчення виросли два конкуруючі в першій половині ХХ століття напрями філософії цінностей: «неокантіанський» (В.Віндельбанд та його послідовники) і «феноменологічний» (Ф. Брентано, Е. Гуссерль, М. Шелер, М. Гартман).

Для першого напрямку (його вчення пов'язують з Баденською або Фрейбургською школою неокантіанства) характерне уявлення про філософію як «нормативну науку» про цінності, що на практиці означає зведення філософії до аксіології.

На думку В. Віндельбанда, філософія може продовжити існування тільки як вчення про загально значимі цінності. Така суб'єктивістська концепція цінностей містить в собі загрозу релятивізму і нігілізму.

Об'єктивістська концепція цінностей була розвинута на засадах феноменологічного підходу. Так М. Шелер виходив з того, що послідовна теорія цінностей може бути тільки *апріорною*. Підставою для цієї тези було те, що *на основі того, що люди цінують, не можна обґрунтовувати, що ж саме варте поцінування*. В реальному житті люди часто цінують те, що не варте поцінування.

Все, що існує в світі, і сам світ, як ціле, може бути носієм цінностей, бути оціненим людиною за ціннісними критеріями. Однак цінностей як таких існуючих самостійно у світі немає. А отже і пізнаватися вони не можуть в досвіді, у явищах, у вчинках і діях людей, тобто *апостеріорно*. Тому феноменологія цінностей на запитання яким чином і в якій формі цінності доступні людині і її пізнанню відповідає коротко — а ргіогі.

У філософії ХХ — початку ХХІ століття полеміка між прихильниками цих двох напрямів філософії цінностей продовжуються. Однак більшість сучасних філософів, осягаючи природу цінностей, прагнуть використати позитивні напрацювання обох підходів — як суб'єктивістського так і об'єктивістського.

Поняття добра, справедливості, свободи тощо є ціннісно навантаженими ідеями або поняттями. Носієм цінності у даному випадку є людський розум, інтелект. Переважно цінності поділяються на дві групи: «нижчі», або «матеріальні» цінності (тобто, те що задовольняє вітальні, біологічні потреби) і вищі, або духовні цінності. Продовжуючи традицію, що йде від І. Канта, цінності поділяють на *інструментальні* або зовнішні (ті, що є засобом для досягнення інших цілей) і *самодостатні*

або, інакше, внутрішні. Духовні цінності є переважно внутрішніми, самодостатніми. Самодостатні цінності мають ознаки об'єктивних цінностей: їхнє буття як цінностей не залежить від того визнаємо ми їх чи не визнаємо. Самодостатні цінності, за висловом Д. фон Гільдебранда, промовляють «до нас із висоти, з належної дистанції». Заклик цих цінностей володіє силою об'єктивності, висуває вимоги, «які ми не можемо змінити на свій розсуд». До того ж, наша відповідь на «заклик» самодостатніх цінностей «має характер самозречення, виходу за межі зосередженості на своєму «я», певного підпорядкування».

За змістом духовні цінності поділяють на моральні, естетичні, правові, політичні, релігійні та інші.

Враховуючи зазначене вище, *моральні цінності* — 1) це узагальнений зміст основних етичних понять (добро і зло, справедливість, щастя, гідність, честь, обов'язок тощо) і принципів (альтруїзм, гуманізм, благоговіння перед життям та ін.); 2) це безпосередньо значимі для людини універсальні зразки, вимоги, ідеали моралі, які мають самостійний статус, схвалюються суспільною думкою, знаходять втілення в праві, мистецтві, філософії, релігії.

Для сучасної етики, що намагається втілити інтерсуб'єктивні загальнозначущі смисли, характерним є, як зазначає Т.Г. Аболіна, пошук абсолютних, непроменальних етичних максим. Їх «прочитання» і здійснення, звичайно, залежать від конкретно-історичних умов, від потреб функціонування соціуму. Тому моральні цінності — максими виявляють себе у трьох вимірах належного:

- максими обов'язкові для всіх як орієнтири повсякденної поведінки (люб'язність, чесність, відповідальність тощо);
- максими обов'язкові для всіх у сенсі ідеальної належності (товаришування, дружба, любов);
- максими що уособлюють *героїчний етос* (самопожертва, подвижничество тощо), і як такі не можуть бути загальнообов'язковими. Ці максими П. Сорокін високо оцінив як «моральну розкіш».

Саме приклад моральних цінностей яскраво демонструє наявність у них спонукального складника. Тому моральні цінності відіграють важливу роль у перетворенні реальності. Вони виконують провідну роль в об'єднанні індивідів для спільних, колективних дій. Засвоєння моральних цінностей як особистих поведінкових регулятивів значною мірою підвищує ефективність сучасних стратегій суспільного розвитку.

В своїх свідомих діях люди більшою чи меншою мірою керуються ціннісними уявленнями про належне і бажане. Саме людське життя в кожному із своїх моментів є вибором серед багатомірності форм поведінки, *вибором*, який надає нашим думкам, поглядам, життєвій позиції реальної *значимості* й *вартості*. Вибираючи той чи інший варіант поведінки, ми втілюємо в життя власну моральну позицію, що опирається на певні *моральні цінності*.

Цінність можна визначити як значущість предметів, явищ, процесів дійсності з точки зору людини й суспільства. Іншими словами, цінності підказують нам, що саме людині чи суспільству потрібно, чого вони прагнуть, що викликає інтерес, чим людина і суспільство дорожить. Тому цінності відіграють визначну роль у задоволенні матеріальних та духовних потреб людини.

Однак цінності не тільки і не стільки задовольняють людські потреби, скільки, стаючи інтересами людини, змістом особистісних настанов чи моральних взірців суспільства, допомагають відтворювати людське в людині, людину як духовну істоту.

Звичайно, кожна людина, здобуваючи певне виховання і освіту, на власному життєвому досвіді формує свій унікальний комплекс моральних цінностей. Ставши вмістом свідомості, ці цінності впливають на те, як і про що людина думає, як вона поводить. Такий комплекс сформованих моральних цінностей можна розглядати як своєрідну призму, крізь яку заломлюються розмаїття дійсності. Тобто моральні цінності є своєрідним засобом відображення дійсності в людській свідомості. Наслідком такого заломлення дійсності крізь призму моральних цінностей конкретної людини є її унікальний суб'єктивний образ світу.

Виявляються цінності в людській свідомості у формі оціночних суджень. Наприклад: «моя найулюбленіша пора року — літо», «мені не до вподоби класична музика» чи «мені подобається лірична поезія».

Оскільки дійсність навколо нас мінлива і ми самі в цій дійсності змінюємося (стаємо дорослими, здобуваємо нові знання, розширюємо свій кругозір...), цінності розкривають різну глибину свого змісту. Але моральна значимість наших вчинків (за ними приховані наші моральні цінності) стає очевидним, якщо порівняти її з визнаним у суспільстві взірцем відповідного вчинку чи поведінки — *ідеалом*, у якому відображено конкретний вияв добра. Те, що люди поведуться неоднаково в одній і тій самій ситуації, свідчить про неоднакові системи цінностей, які визначили позицію і спрямували діяльність цих людей.

Отже, звернімо увагу на те, що система цінностей, якою послуговується людина, характеризує її як моральну особистість, є мірилом моральної вагомості вчинку. Якщо говорити про ознаки зрілої в моральному сенсі людини, то слід відзначити, передовсім наявність у неї розвинених чітко визначених ціннісних орієнтирів.

5.2. Добро і зло як моральні цінності

В історії етико-філософської думки інтерес до моральних добра і зла, як до предмету досліджень, відзначається певною стабільністю. Адже однією з сутнісних рис моралі, як зазначалося вище, є якраз осмислення дійсності з точки зору протилежності добра і зла.

Традиційно добро і зло розглядаються в контексті розгортання категоріального устрою моральної свідомості. Саме в цих найважливіших в моралі поняттях найповніше виявляє себе її специфіка на відміну від права, науки, мистецтва. Для останніх важливими змістоутворюючими поняттями є відповідно «справедливість», «істина», «прекрасне». Мораль, право, наука, мистецтво змістами своїх найважливіших понять (категорій) демонструють наявність *родових ціннісних орієнтацій* категорії «благо».

Нагадаємо, що категорії — це такі основоположні поняття, які є *відображенням найзагальніших властивостей дійсності і, в той же час, актуальними формами діяльності свідомості*, що спрямована на відповідний вимір дійсності. Категорія добра, як цінність і провідна ідея моральної свідомості, та її антагоніст — категорія зла і визначають моральний вимір дійсності. Протистояння є формою зв'язку і тому скласти повне уявлення про зміст категорії добра і про добро як моральну цінність ми зможемо тільки взявши до уваги зміст категорії морального зла.

Прагнення розкрити таємницю «добра і зла» притаманне людині від найдавніших часів. За Біблійною версією, знанням добра і зла змії спокушає перших людей: «і ви будете, як боги, що знають добро і зло» (Кн. Буття: 3,5). Та ще більш давні літературні джерела, що дійшли до нас, вже містять і сумнів щодо цінності таких знань, цінності самого благоднянства.

Так давньоєгипетський діалог між паном і рабом про сенс життя пронизаний глибоким песимізмом: «Не чини (благодіянь — авт.)! Піднімись на пагорби зруйнованих міст. Пройди руїнами древності і поглянь на черепи людей, що жили раніше і потому: хто поміж них був володарем зла і хто поміж них був володарем добра?». А на тісний зв'язок моральних добра і зла в житті людини вказав автор біблійної Книги Еклезіяста: «Немає людини праведної на землі, яка робила б добро і не грішила б...» (7, 20). Однак справедливою є і сентенція Ювенала: «Жодна зла людина не буває щасливою».

Що ж таке моральне зло? Сучасна етика виокремлює три види зла як анти-блага, узагальнено визначеного як *позитивна цінність предметів і явищ*.

- фізичне зло;
- соціальне зло;
- моральне зло.

Катастрофічна повінь, цунамі, землетрус, що мають наслідками руйнування будівель, комунікацій, загибель людей — це приклад тільки незначної кількості нещасть, які випадають на долю людства. Всі вони є, звичайно, злом. Але до моралі вони жодного відношення не мають. Цим видам *фізичного зла* люди вчаться протистояти, зводити до мінімуму його вплив. Наука допомагає робити більш точним прогноз атмосферних та геологічних явищ і процесів, державні структури забезпе-

чують вчасне оповіщення та евакуацію населення з прогнозовано небезпечних регіонів.

Урбанізація, безробіття, злочинність, алкоголізм, наркоманія, сирітство за живих батьків є «хворобами» соціуму, прикладами так званого соціального зла. В цьому випадку в личині зла постають продукти розвитку культури, що були створені людьми для опанування силами природи та зумовлені цими продуктами не завжди очікувані наслідки.

Соціально зорієнтовані економіки, маючи науково обґрунтовану політику і «оздоровчі» програми у відповідних галузях, можуть суттєво впливати на подолання цих деструктивних чинників людського життя. Однак їх дія, попри викликані колосальні втрати фінансових і людських ресурсів, все ж не є власне моральним злом. Ми називаємо фізичним і соціальним злом все те, що шкодить продуктивним можливостям буття, заважає реалізації його призначення, руйнує, зокрема, умови й засоби виживання, фізичного та духовного розвитку людини.

Сучасний дослідник А. Н. Скрипник зазначає, що моральне зло укорінене в людській суб'єктивності, воно є нероздільним з індивідуальною провинною, свободою і відповідальністю. Це таке використання специфічних здібностей (перед усе, свідомості і волі), яке спрямоване на руйнування людини і олюдненого світу. В феномені морального зла відбувається самознищення людського в людині, дегуманізація людей.

Схожі думки висловлює і український вчений В.А. Малахов, вказуючи на те, що *моральне зло* має місце в тому випадку, коли негативні явища й процеси дійсності постають як наслідок свідомого волевизначення суб'єкта, коли за ними розкривається відповідний вольовий акт. Отже, визначальним в моральному злі є те, що *це зло, яке обирає людина*. Зло постає в своїй моральній іпостасі, коли людина схиляється до вибору на користь зла тією чи іншою мірою, в силу тих або інших причин.

Б. Паскаль відштовхуючись від міркувань Аристотеля, зауважив, що зло дається всім без зусиль, і воно багатоліке, в той час як добро, можна сказати, завжди однакове. Можливо, саме це багатство виявів зла у житті людини і зумовило більш гострий характер проблеми походження морального зла, осягнення причин вибору на користь зла ніж проблеми морального добра. Адже традиційно добро визначалось так: *bonum est quod omnes desiderant* (добро — це те, чого бажають усі), і, як дотепно зауважив англійський письменник Дж. Голсуорсі, людська доброта це якість, надлишок якої не шкодить. Здавалось би, добро є більш «природним» для людини. Однак маємо давню традицію, що простежується в різних культурах, досліджувати моральне зло як самостійну проблему філософії, етики, теології. Ця традиція започаткована першими спробами визначити ознаки праведного життя в межах міфорелігійної свідомості (Махабхарата, Старий Заповіт, Авеста...), окреслити ідеал мудреця та осягнути шляхи, що ведуть до вершини істинного життя, в

античної філософії, розкрити сутність і походження зла («Еннеади» Плотіна).

Щодо походження морального зла, зокрема, А. П. Скрипник виокремлює наступні дві головні його «протоформи», які умовно можуть бути визначені як *ворожість* і *розпущеність*. Перша з них виникає на підвалинах активного прагнення самоствердження за рахунок іншої людини і виявляє себе в різноманітних модифікаціях негативного відношення до неї.

Друга «протоформа» зла укорінена в небажанні чинити супротив зовнішньому тиску і володіти своїми власними потягами. З приводу цього добре писав Л. М. Толстой: одна з найбуденніших і ведучих до найбільших нещастя зваб є зваба словами: «Всі чинять так». А про значення володіння власними потягами, що виявляють себе як пристрасті, зробив лаконічний висновок американський письменник Генрі Шоу — чеснота полягає не у відсутності пристрастей, а в керуванні ними.

Для класифікації концепції походження зла французький дослідник П. Рікер у своїй відомій праці «Символізація зла» застосовує термін «парадигма». Парадигма (від грецького *paradeigma* — приклад, зразок), термін вживаний в філософії та соціології, що означає: 1) строго наукову теорію, втілену в системі понять, що виражають істотні риси дійсності; 2) базову концептуальну схему, модель постановки проблем і їх вирішення, методів дослідження, пануючих протягом певного історичного періоду у науковому співтоваристві.

Вчений запропонував чотири основні парадигми зла в координатах міфологічного світогляду. Отож джерелами зла, за Рікером, є, по-перше, хаос, що виникає разом із хтонічними богами; по-друге, гріхопадіння людини, її відвернення від Бога; по-третє, трагічна доля героїв, що піддалися спокусі злих богів; нарешті, по-четверте, втілення душі, її перенесення з світу ідеального, вічного і нетлінного, в світ земній, плінний і тлінний.

Більш продуктивним є застосування терміну «парадигма» для позначення усталених, узвичаєних форм потрактування моральних добра і зла, що співвідносяться з історичними типами світогляду і культури. Це дає можливість розглянути не тільки культурно-історичні концепції походження зла, але й висвітлити ті зв'язки, що існують між відповідним типом культури, типами світогляду, які живляться його реаліями і стимулюють чи гальмують його розвиток. Ці зв'язки конкретизуються світоглядними образами моральних добра і зла, що узвичаївшись або в ідеологізованій формі релігійних, філософських, політичних приписів, мистецьких канонів, відіграють роль ціннісних орієнтирів для суспільства, його станів, прошарків, кожної окремої людини.

Історія культури та повсякденна життєва практика надають можливість виокремити кілька типових концепцій зла, що домінували в масовій свідомості і, розкриваючи його суть з різних сторін, впливали на формування відповідних парадигм співвідношення моральних добра і зла.

Етимологія підказує, що в сиву давнину добром вважалося те, що допомагало людині виживати, покращувати умови свого життя, досягати бажаної мети у жорсткому змаганні з силами природи. В умовах індоєвропейських народів «добро» (наприклад, у французів — *bien, biens*) означає буквально користь, благо, майно, збіжжя, власність, матеріальні цінності. А згадайте формулу «*happu end'u*» у українській казці: «І стали вони жити-поживати і добра наживати». На противагу цьому зло — все те, що створює перешкоди на життєвому шляху людини, нищить створене важкою працею, приносить негаразди у людський добробут (добре буття).

Початки цивілізованого державно організованого життя привнесли нове у розуміння добра і зла. Так, в силу синкретичності міфологічних уявлень про світ, його краса і благість пов'язувалися з його впорядкованістю, чіткою структурованістю. Слово «космос» у греків власне і означало, в першу чергу, «устрій», «порядок», а потім уже «Всесвіт»¹. Космосу, як вищому втіленню добра, справедливості і краси, протистояв Хаос — безмежна первісна маса, полишена порядку, безлад, готовий поглинути все впорядковане, гармонійне. Грецьке *chaos* виводять з *chaĩnō* — тобто позіхаю, розкриваю рот чи пашу. Як уособлення зла, потворного, Хаос, згідно «Теогонії» Гесіода, породив Ніч і Морок, від шлюбу яких світ наповнили Смерть, Печаль, Помста, Розбрат і сестри Мойри («*moira*» — буквально доля, частина). Людське життя стало залежним від примх Клото, що тримала в руках нитку життя, Лахезис, що визначала жереб, і Атропос, що робила долю людську невідворотною.

Гесіоду належить і пріоритет створення прекрасного своєю життєвою правдою символу дисгармонійності людського життя. Зрозумівши дисгармонію міфологічного, а значить і реального буття, він описав прекрасну видом і злу душею Пандору.

Як зазначила А.А. Тахо-Годі, видатний вчений в галузі античної літератури, «...міф уже зафіксував жакливу перспективу, що відкрилася обмеженому людському розуму, — довічно ошукуватися і довічно страждати, приймаючи зло за добро і спокушаючись облудою прекрасного лику». Надії уникнути цього шляху немає. Вона залишилась на дні, закритої Пандорою посудини.

Платон, відкриваючи таїну джерела страждання людської душі, використав ідею відокремлення, протистояння частини цілому повною мірою. Душа, що спочатку належить ідеальному світу, втілюється, отримує тілесну оболонку, розпочинає земне життя. Це спричиняє, на думку Платона, порушення гармонійного стану душі, коли пристрасна частина душі бере верх над розумною частиною душі. Земне життя стає розплатою за це своєрідне «гріхопадіння» душі. Добро тут асоціюється з ідеальним, з душею, зло — з матеріальним, з тілом та його потягами.

¹ Порівняйте: китайське «Дао» — буквально шлях, закономірність сущого, його породжуюче і організуюче начало.

Уявлення про земне життя як про в'язницю було притаманним як орфікам так і піфагорійцям, погляди яких були близькі Платону. Філософ у своїй праці «Держава» (VII 514a-517b) дає символічну картину життя як в'язниці чи печери, звідки люди спостерігають тільки за примарами, тінями істинного життя. В діалозі «Горгій» (493a) Платон навіть пристає до орфіко-піфагорійської ідеї, згідно якої тіло є могилою для душі. Ця ідея, вказує О. Ф. Лосєв, мала підґрунтям орфічну космогонію, за якою з тіла і крові розтерзаного титанами дитя Діоніса, походять люди з їх споконвічним протистоянням доброї і злої природи.

Найбільше зло, на думку Платона, — коли душа любить своє тіло і потурає йому у всьому; шлях до добра — самообмеження, аскетичне життя. Тим то й виявляє себе, перш за все, філософ, між іншими людьми, що звільняє душу від спілкування з тілом¹.

Варто навести оцінку В. Віндельбандом доробку Платона в розвиток проблемного поля майбутньої етики. У своїй праці, що так і була названа «Платон», він писав: «Його думці про надчуттєвий світ ... судилося стати життєвим принципом майбутніх століть. Якщо центр ваги людських прагнень переносився, як рішуче вимагав Платон, із земного світу у потойбічний, то цим спричинялась найбільша переоцінка всіх цінностей, котру будь-коли переживав наш рід у своєму розвитку. Земні блага, багатство і пошана втрачають будь-яку цінність, як втрачає її і ходяча міщанська мораль — ось висновки, котрі не побоявся зробити вже Платон. Але більше значення, ніж негативна, мала позитивна сторона цього процесу, що полягала в тому, що люди звернулися до *внутрішніх цінностей*, що центром всіх прагнень зробилося благо безсмертної душі...».

Узагальнюючи багату на колізії практику полісного життя, політична свідомість вбачала зло у відокремленні частини суспільства від цілого і протиставленні своїх інтересів інтересам цілого (тобто, полісу). Відтак до недовершених форм правління потрапляють (за умови утвердження демократії) тиранія, як форма державної влади, встановлена насильницьким шляхом і заснована на одноосібному правлінні; олігархія, за якої влада належить вузькому колу осіб (багатіїв, військових тощо), охлократія — де влада належить «натовпу».

Релігійний, зокрема, іудо-християнський, світогляд близький до тільки-но розглянутого варіанту пояснення джерела зла (як відокремлення, протиставлення інтересів) тим, що пояснює наявність зла у світі протистоянням Бога і його антагоніста — сатани². Сатана чи, за перекладом на грецьку мову, диявол є, за біблійною міфологією, творінням, що протиставило себе Творцеві, повсталим підданим його держави. До певного часу, як засвідчує біблійна книга Йова, відносини між Богом і

¹Платон. Соч., Т. 2, с. 21, 22, 26—28.

² Сатана (євр. *satan*., араб. *satana* — супротивник під час суду в суперечці чи на війні; той, хто перешкоджає, суперечить; обвинувач, підбурювач, донощик)

сатаною були звичними — як для Творця і його творіння і, як архангел, сатана виконував з волі Бога різні доручення. Але потім воля і дія сатани стала центром і джерелом світового зла. В книзі пророка Ісаї є яскраве пророцтво, що стосувалося долі Вавилону і культу Астарті (Іштар, ідола планети Венера): «У пекло скинута гординя твоя... Як упав ти з неба, денниця, син зорі! розбився об землю... А говорив у серці своєму: «зійду на небо, вище за зірки Божі піднесу престіл мій і сяду на горі у зібранні богів... зійду на висоти хмарні, буду подібний до Всевишнього»» (14: 11-14).

Традиційна християнська екзегеза, тобто роз'яснення й тлумачення біблійних текстів, пов'язувала слова цього пророцтва з повстанням сатани, прозваного Люцифером¹, проти Бога, розкривала цими словами і причину виступу проти Творця — гордість, непокору Люцифера, який ради самоствердження посягнув на цілісність божественної світобудови.

Отже, зло у християнстві виступає як гордість, погорда, а падіння сатани-Люцифера до пекла стало жахаючим для віруючих прикладом наслідків несупротиву можливому впливу гріха погорди, вибору «шляху зла».

Починаючи з середини ХІХ століття, спочатку в роботах К. Маркса і Ф. Енгельса, а пізніше і в працях філософів-марксистів, формувалися ідеї, об'єднані в соціально-класову концепцію морального зла.

У праці «Анти-Дюрінг» Ф. Енгельс звертає увагу на очевидний факт того, що уявлення про добро і зло були до такої міри відмінними у різних народів і у різні часи, що досить часто суперечили одні одним. Опіраючись на матеріалістичне розуміння історії, мислитель прийшов до висновку, згідно якого *люди, свідомо чи несвідомо, черпають свої моральні уявлення в кінцевому рахунку з практичних відносин, на яких ґрунтується їх класове становище, тобто з економічних відносин, у яких здійснюються виробництво і обмін.*

Розглянувши три системи моралі, що існували на той час, — християнсько-феодальну, буржуазну і пролетарську, Енгельс визнав, що у них є «багато спільного», адже всі три системи постають як «відмінні шаблі одного і того ж історичного розвитку...». Жодна з розглянутих трьох систем моралі, на думку Ф. Енгельса, не є абсолютною істиною, остаточно завершеною. Але пролетарська мораль містить загально значимих елементів значно більше, позаяк «представляє інтереси майбутнього».

Нехай ця палітра поглядів на джерела зла у світі і житті людини стане тлом наступного розгляду культурно-історичних парадигм розуміння моральних добра і зла.

Принципово важливим для розуміння моральних добра і зла, пошуків способів і засобів утвердження першого і подолання другого на практиці є відповідь на запитання: чи є зло за своєю суттю лише чимось

¹ Ім'я латиною означає «світлоносний», а також «вранішня зоря», тобто планета Венера.

негативним, лише запереченням і руйнуванням добра — чи воно позначає якусь особливу самодостатню реальність, тобто *субстанцію*, що є співвідносною з добром, взаємно зумовленою, проте такою, що має власні витoki в бутті? (В.А. Малахов).

Давньоперська релігія *зороастризм* краще всього слугуватиме прикладом *міфо-релігійної парадигми* моральних добра і зла. Засновником цієї релігії був пророк Спітама Заратуштра, життя і діяльність якого датують VI—V ст. до н.е. Вчення Заратуштри проповідувало дуалістичний монотеїзм — різновид єдинобожжя, теологічна система якого заперечує існування інших богів, окрім одного, але разом з цим визнає існування надприродної сили, антагоністичної Богу.

Заратуштра вчив, що світ є результатом боротьби двох абсолютних начал — доброго бога Ахура Мазди і бога зла Анхро Майнї. Обидва боги володіють творчими потенціями і немає жодної доброї справи Ахура Мазди, на яку б злом не відповів Анхро Майнїя. Саме він породжує лиха, від яких страждають люди і худоба: насилля, ворожбитство, зимовий холод, посуху, хвороби, старість, смерть, отруйних комах і плазунів, хижаків тощо. Відповідні і помічники Анхро Майнї, це — Айшма (букв. розбій, насильство) і Друдж (букв. неправда, брехня).

Зороастризм, як релігія, мобілізував сили людей на те, щоб зробити світ таким, у якому б не залишилось місця Злу. Пророк вказує і на умову спасіння людської душі після смерті — за життя треба допомагати Ахура Мазді в його боротьбі за повне торжество істини, тобто бути у всьому доброчинцем.

Обидва Духи ніким не створені і існують одвічно.

З двох Духів «...обрав собі Дух Олжі — злодіяння,

Праведність — обрав собі Дух Священий,

Чий шати — небесна твердь».

Як світові антагоністи зробили вільний вибір між Добром і Злом, так і людина повинна зробити вільний вибір, приймаючи участь в боротьбі двох начал. Обравши сторону Істини, людина збільшує воїнство Добра і підсилює його своїми «благими думками, словами і справами».

Щоб бути праведним — недостатньо формально дотримуватися обрядів, читати молитви. Треба привести у належний стан свою душу, а далі і світ навколо себе. Тому ця морально-етична тріада нерозділима: думки і слова, що не стали вчинками, — ніщо. Праведність повинна бути дією.

Все суще є полем битви двох начал, Істини і Олжі, Ахура Мазди і Анхро Майнї. Після остаточної перемоги Добра завершиться історія. Всесвіт буде очищений вогнем, що знищить сили Зла і тих, хто обрав Олжу, праведники ж залишаться неушкодженими; мертві воскреснуть у новій плоті і настане вічне світле царство Ахура Мазди, а Дух Зла згине назавжди у небутті.

Субстанціоналістське розуміння добра і зла було притаманне і релігійно-філософським вченням більш пізнього часу. Відродженням цього

релігійно-етичного дуалізму стали в I—III ст. *гностицизм* і *маніхейство*. Засновником останнього був перс Мані, що синтезував різні релігійні традиції (зороастризм, буддизм, християнство). Августин у своїй «Сповіді» згадує часи, коли він був під впливом запальних проповідей маніхейв. Далі в VII ст. Західна Вірменія стала місцем зародження так званої павликіанської (від імені апостола Павла) ересі. Павликіани вірили, що світ утворений за участю злого бога.

Коли візантійські імператори силою своїх військ здолали цих еретиків, частину полонених поселили у Фракії (зараз це землі на кордоні між Болгарією, Грецією та Туреччиною). Там павликіани стали проповідувати своє вчення серед слов'янських племен і, врешті, опинилися в сфері впливу Болгарського Царства, давши поштовх до формування так званої богомільської ересі.

Починаючи з X ст. саме з Балкан до Західної Європи докочується друга хвиля дуалістичних ідей у «редакції» *богомлів* (від імені одного з ересіархів Богоуміла). Але найбільш популярними у XI—XII ст., особливо на Півдні Європи (французький Прованс, Північна Італія), ці ідеї були серед *катарів*, *альбігойців*. Катарі (від грец. *katharos* — чистий) вважали матеріальний світ породженням диявола, засуджували залежність від матеріального, закликали до аскетичного образу життя. Об'єктом нищівної критики проповідників — катарів було католицьке духовенство, церква як інститут. У крайніх своїх виявах катаризм заперечував шлюб, оскільки вважалось, що людське тіло створене таким собі Чорнобогом Сатанайлом для того, щоб уловлювати в них людські душі — творіння доброго Бога. Отож брати шлюб, народжувати дітей означало допомагати Сатанайлу.

Альбігойці, учасники еретичного руху на Півдні Франції XII—XIII ст., що сповідували вчення катарів. Центром ересі стало місто Альба. Єресь була засуджена Вселенським собором 1215 р., а її прибічники винищені під час зніщюваного папством хрестового походу (так звані Альбігойські війни 1209—1229 рр.).

Ті з еретиків, хто вижили після нашестя хрестоносців, були засуджені до страти на вогнищі судами інквізиції. Варто задуматись над оцінкою альбігойців, яку дав Р. Светлов: «Вони були не від світу цього — не марні мрійники і фантазери, а люди, котрі самим своїм життям доводили, що людське буття набагато переважає повсякденний, звичний для більшості світ».

Внутрішньої сили йти на вогнище катарам надавав свідомо зроблений вибір на користь Добра. Цей вибір забезпечував «чистоту», той стан, досягнувши якого людина відчуває свою моральнісну свободу від шор будь-яких звичних поглядів, від тягара побутових потреб і навіть погроз мечем і вогнем.

Послідовний монотеїзм християнства з необхідністю приводив до заперечення чинності субстанціоналістського розуміння морального

зла, відмови від дуалістичного тлумачення добра і зла. Моральний мо- нізм означає, на прикладі більшості релігійних моральнісних вчень, що вибір на користь добра є шляхом до *абсолютного добра* — Бога. Зло виявляє себе як реалізація можливості відокремлення від Бога.

Раніше чи пізніше однак віруюча людина повинна віднайти, задово- льяючи відповіді на цілу низку запитань, що виникають при відмові від дуалізму. Чудово цю ситуацію описав Августин у «Сповіді»: «Правда, це Добро, найбільше й найвище, створило речі менш добрі за нього, однак і Творець, і створіння — усі разом добрі. Звідкіля ж береться зло? А може, та матерія, з якої Він створив ті твори, була зла, а Він оформивши й упорядкувавши, може, залишив у ній щось зле, чого не перемінив на добро? Але чому ж? Хіба ж Він не мав сили? Він, Всемогутній, міг перетворити її й перемінити таким чином, щоб у ній не лишилося ні крихітки зла? Чо- му ж урешті саме з цієї матерії Він хотів зробити щось, а не міг ужити Своєї Всемогутності, аби знищити її зовсім?..Або якщо Він несподівано відчув волю робити щось, то чому не міг у своїй Всемогутності краще зробити так, щоб вона перестала існувати, а щоб тривав тільки Він Сам, Він, Добро абсолютно правдиве, найвище й безконечне? Або, якщо це не було добре і якщо б Він, будучи добрим, не створив і не заснував чогось доброго, то чи не мав би Він ту злу матерію усунути й знищити дотла, замінивши її доброю, з якої міг би створити все? Бо ж Він не був би Все- могутнім, коли б не міг створити нічого без допомоги цієї матерії, якої Він Сам не створив(Книга сьома, част. V).

Спроба Августина вирішити проблему зла, відмовившись від дуалі- зму маніхеїв, стала початком формування християнської *теодицеї*¹. Те- одицея як розділ теології має на меті узгодити ідею благого і всемогут- нього Бога з наявністю світового зла, «виправдати» Бога як творця і управителя світу всупереч існування темних сторін буття.

Августин, як і його наставник Амбросій Медиоланський, вбачав причину зла в свободній волі людини, Зло не є самостійною субстанці- єю, є збоченість волі. Критикуючи доктрину маніхеїв, Августин писав: «Злом називається і те, що людина чинить і те, від чого вона потерпає. Перше — це гріх, друге — покара... Людина чинить зло, яке бажає, і потерпає від зла, якого не бажає». А в іншій праці «Енхиридіон Лаврен- тію» Августин наголошує на тому що зло виникло з добра, і іншим чи- ном ніж в якому-небудь добрі не існує; і не було нічого іншого, звідки могла б виникнути будь-яка природа зла», що «з доброї природи люди- ни може виникнути як добра воля, так і зла; і немає іншого джерела злої волі, окрім доброї природи ангела і людини».

Августину належить і перший «естетичний» варіант теодицеї. На сторінках його праці «Про істинну релігію» знаходимо наступне: «Те,

¹ Теодицея — (франц.théodicée — виправдання бога, від грец. theos — бог і dike — справедливість). Термін вперше застосований Г. Лейбніцем (1710).

що жахає нас у своїх окремих проявах, може радувати в цілому. Адже не можна мати уявлення про будівлю, побачивши тільки один її ріг, про людину — тільки по її волоссю... Все це, якщо ми бажаємо скласти собі правильне уявлення, ми повинні розглядати в цілому. ...як темний колір на хорошій картині у зв'язку з цілим прекрасний, так і незмінний Божественний промисел нашого, повного боротьби і подвигів життя, в цілому правиться прекрасно...».

Таким чином, добро і зло постають відносними, коли співвідносяться з вищим Благом, взірцем довершеності Краси і Добра. Але їх протистояння — абсолютне, коли воно «втілюється» в думки, слова і вчинки людини.

Тривалий і складний процес укорінення цінностей християнства у середовищі етнічно строкатого і ще не усталеного населення ранньосередньовічної Європи, його зовсім ще недавнє язичницьке минуле, що давалося взнаки поза стінами християнських церков і монастирів, зумовлювали необхідність пошуків ефективних засобів протидії усім проявам злого, сатанинського. За уявленнями тогочасної масової свідомості, «князь темряви» необхідний, щоб карати тих, хто став на шлях зла: еретиків, мусулман, євреїв, інколи — жінок («вмістилище Диявола»), взагалі «чужих», «нехрестів». Зовсім не парадоксально виглядає і роль Диявола як своєрідного стимулятора праведності — він спокушає праведників, а ті, в свою чергу, долаючи спокуси, помножують свої заслуги.

Хоч це останнє Диявол робить, на думку благочестивих агіографів, «по божому потуранню», та часто він постає персонажем, що здатен на цілком самостійні дії. Відомий французький дослідник культури європейського Середньовіччя Ж. Ле Гофф зазначив, що цей період історії можна визначити як такий, коли будь-які дії людини, взагалі будь-які події пояснюються як наслідки боротьби в людині і навколо людини двох сил — Бога і Диявола.

Великий реформатор життя католицької церкви папа Григорій I Великий (роки понтифікату 590—604), маючи на меті і моральне оновлення суспільства, вважав за важливе для цього систематизацію гріхів, якими зло присутнє в людині. Коментуючи біблійну книгу Йова папа запропонував наступну послідовність: на першому місці — корінь усіх гріхів, найтяжчий гріх — гординя, а далі — зависть, гнів, зневага, жадібність, обжерливість і розкіш. Це так звані сім «смертних гріхів», яких повинен був в першу чергу остерігатись християнин. Гріхи протиставлялися семи дарам Святого Духа.

Взірцями праведного життя були сім християнських чеснот. Головним в системі християнських цінностей було смирення, яке було опорою вірі, надії, любові, благомислю, справедливості, помірності та сили.

Після постанови IV Латеранського собору 1215 р., якою всі прихожани зобов'язувалися сповідуватися щорічно, значимість списку папи Григорія I зросла. Запропоноване папою вчення про гріхи та чесноти до

того часу вже прижилася у свідомості мас, було відображене в покаянних книгах і катехизисі, задовольняючи потреби духовного росту не тільки чернецтва, але й широких світських кіл.

Субстанціоналістське тлумачення моральних добра і зла своєрідно виявило себе в християнізованій культурі — в персоніфікованих образах «смертних гріхів» і християнських чеснот. Великий італійський художник Джотто ді Бондоне (1266 чи 1267—1337), представник Проторенесансу, серією фресок в капелі дель Арена міста Падуї зобразив християнські чесноти і гріхи. Як і інші образи фресок вони вражають своєю внутрішньою силою і життєвою переконливістю. Так гріх зависті постає в людській подобі — з уст виповзає змія, одна рука жадібно тягнеться до чогось невидимого, але такого бажаного, пальці, мов крюки, готові вже те схопити. Інша рука тримає наготові торбу. Але помітно, що голова змії повернута до людини і змія ось-ось укусить, а з-під землі піднімаються язики пекельного вогню. Як слушно зауважив М. В. Алпатов, Джотто зміг упоратися з важкою, майже нездійсненою задачею: зобразити світ явищ піднесеним до рангу сутностей.

Як бачимо, і в часи Заратуштри, і в часи Григорія Великого, альбігойців і Джотто релігійна парадигма взаємовідношення моральних добра і зла не була за змістом суто теологічною (теоретичною). В ній були відображені сповнені гострого драматизму пошуки визначального для вибору життєвого шляху *морального ідеалу*. Тому ідеї, що її складають, можна простежити в релігійних системах морального самовдосконалення різних культур (восьмеричний шлях Будди, «шлях суфія» в ісламі).

Сучасна етико-філософська парадигма взаємовідношення моральних добра і зла своєю базовою ідеєю має наступну: осягаючи природу добра і зла марно відшукувати їх основу в бутті. *Сутність моральних добра і зла має розкривати не онтологічне вчення (вчення про буття), а аксіологічне вчення (вчення про цінності)*. Взагалі пояснення походження добра і зла не може послужити їх обґрунтуванням. В цьому сенсі і релігійне, і світське тлумачення ціннісного навантаження цих понять збігається, попри розбіжності у переконаннях щодо джерел походження добра і зла — небесного чи земного.

Нормативно-ціннісний зміст добра і зла визначається не тим, в чому вбачається джерело ідеалу чи вищого блага, а тим, що є його зміст (Р.Г. Апресян).

Початки цієї парадигми було закладено в античній філософії ще до Сократа. Філософській культурі стародавнього грецького світу були відомі спроби використати філософію як засіб морально-естетичного, а тому творчо-діяльного перетворення людського Всесвіту.

Пріоритет такого тлумачення ролі Логосу по праву належить Емпедоклу (біля 490 — біля 430 до н.е.). М.М. Бахтін справедливо відзначив, що буття у Емпедокла не є об'єктом пізнання в традиційному вже для його часу розумінні, а є об'єктом морально-естетичної і релігійної волі.

Це буття гуманізоване, здатне мислити і відчувати, «значуще і промовляюче буття».

Приземляючи натурфілософію через наповнення її людським змістом Емпедокл повертав їй світоглядну цінність, яку вона втрачала, обмежуючись умоглядним аналізом природного буття. І тому з необхідністю, зазначає дослідник філософської спадщини Емпедокла А.В. Семушкін, онтологія як вчення про першооснови буття ставала у грецького філософа антропологією, вченням про людину; космогонія перетворювалась в по-людські значущу космічну антропологію. Саме ж буття з абстрактно-умоглядної схеми перетворювалось у близький людині світ цінностей.

Вчення Емпедокла розпочинає досить тривалу в часі боротьбу за подолання субстанціоналістського тлумачення моральних добра і зла, яке живилося джерелами міфологічної та релігійної свідомості і знаходило опертя, «друге дихання» в ідеї першоречовини як субстрата, з якого все виводиться і до якого все в кінцевому рахунку зводиться.

Парадоксально, але засіб подолання субстанціонально-моністичного принципу пояснення механізму космогенезу філософ бере з арсеналу міфологічної свідомості — принцип дуально-ієрархічний. Дякуючи цьому онтологічний статус першоелементів — стихій змінюється і всі вони утворюють висхідну для процесу еволюції фізичного світу опозицію, набувають певних ціннісних характеристик, що прив'язують їх до того чи іншого полюсу.

Сили, що організують цей безконечний круговорот від Єдності, абсолютної тотожності, до Множинності, абсолютної відмінності, як і названі діаметрально протилежні полюси буття, повинні протидіяти. І, за Емпедоклом, одна з них направляє Всесвіт «шляхом угору» до абсолютної тотожності, а інша — розчиняє його у абсолютній відмінності. Перша консолідує світобудову, долає ворожість і розлад множинних проявів речовини, збирає і гармонізує її за допомогою єдності і злагоди. Відповідно і персоніфікація цієї сили відбувається в образах Еросу (Любові), Дружби, Афродіти. Друга сила, за Емпедоклом, спричиняє вселенський розбрат, руйнацію. Внаслідок її дій світобудова втрачає свою цілісність і єдність, розпадається на безліч ворогуючих частин. Ця сила, що названа Емпедоклом Ненавистю, Ворогуванням, Аресом, полишає світ гармонії і повергає його в діяльний, демонічний хаос.

Емпедокл використовує для виразу нового філософсько-етичного змісту спадщину міфології. Іпостасями Добра і Зла, Любові і Ненависті є Афродита і Арес. Але нічого спільного з міфологічним чи гомерівським тлумаченням цих образів у Емпедокла ми не спостерігаємо. Повернення до анімістичних уявлень вже далекого минулого, що згасали в епічній творчості, необхідне було для того, щоб у новій редакції більш близькій досягнутому рівню осягнення «п'ятого елементу» — *людської суб'єктивності*, вести мову про духовність речовини і речевість духу.

Власне, Афродіта і Арес, своєрідні знаки синтезу буття і розпаду, у Емпедокла на відміну від традиційного тлумачення вже не є двома субстанціями, що абсолютно полюсно розведені і протистоять одна одній. Вони є проявами, іпостасями одного і того ж світового цілого. Вони є внутрішніми причинами безконечних трансформацій Всесвіту, які неможливо уявити без того чи поза тим, що вони приводять в рух, об'єднують чи руйнують. Аристотель справедливо зазначає, що Любов у Емпедокла є началом всіх речей, займає місце блага.

Плутарх, пояснюючи позицію Емпедокла, підкреслює, що допоки першоелементи живуть протягом того часу, котрий саме й називають життям, вони є (як буття — авт.) і *спроможні відчувати добро і зло*, а до того, як вони з'єдналися у смертних і після того, як вони розпались, вони є ніщо.

Сучасна етико-філософська парадигма взаємовідносин моральних добра і зла успадкувала з минулого ідею їх нерозривного взаємозв'язку. Ця ідея була притаманна багатьом етико-філософським вченням. Вона конкретизується кількома тезами.

По-перше, добро і зло пізнаються в єдності. Добро розкриває свій зміст через зло, а зло — через зміст добра. В пізнанні добра і зла слід брати до уваги *діалектику змістів цих понять, що відображає діалектику вимірів життєвої практики*. Саме на рівні індивідуальної моральної практики ми нашоуємося на спокуси, що при відсутності чіткого, хай абстрактного, хай «книжного» поняття добра, здатні привести на шлях пороку, морального зла. Але ж, каються добре та не чинити зла ще краще (Г. Флобер).

По-друге, знання зла і налаштованість проти нього ще не гарантують торжество добра. Як стверджує відоме прислів'я: «Благими намірами вимощена дорога до пекла». Зло повинне викликати якщо не жах, як на відомому полотні норвезького живописця Е. Мунка «Крик», то відразу. Необхідно ще й виховувати в собі *готовність чинити опір злу*. Існують істини, в яких недостатньо перекопати будь-кого, але які треба дати можливість відчутти; саме такими є істини моралі, вважав французький філософ Ш. Монтеск'є.

По-третє, добро і зло не просто визначаються одне через друге, вони функціонально взаємозумовлені, тобто добро отримує спонукальну цінність тільки у протистоянні злу і на практиці виявляє свою «буттєвість» як неприйняття зла.

Про готовність чинити опір злу «промовляють» конкретні вчинки, свідомо обрана лінія поведінки, тому істинне буття добра — це доброчинство, чеснота як практичне і діяльне виконання людиною моральних приписів. Байдужість щодо зла — морально осудна, а потурання злу є неприпустимим і фактично прирівнюється моральною свідомістю до творення зла: хто не карає зла, той сприяє його учиненню (Леонардо да Вінчі).

Моральне зло не знищуване в тому сенсі, що іншого способу виявити себе суб'єктом моральної діяльності, виявити свій олюднений зміст, ніж обрати між добром і злом у людини немає.

5.3. Товарииськість

Система моральних цінностей людини, будучи орієнтиром у моральному розвитку особистості та суспільства, багато в чому визначає й рівень усталеної моральної культури. Остання ж проявляється в спілкуванні, яке може бути розглянуте як діяльність людей, що задовольняє потребу суспільних істот однієї в одній при вирішенні тих чи інших життєвих проблем. У концентрованому вигляді моральна культура виявляє потребу людини в доброзичливості, взаємоповазі, приязні як важливих сторонах вирішення матеріальних, побутових, сімейних та інших проблем.

Спілкуванню властиві дві форми прояву, що не виключає, однак, їх переплетення на практиці. Йдеться про «особову» й «безособову» (або функціональну) форми. Безособова характерна для типових ситуацій, що виникають при вирішенні життєвих проблем, і тому більш пов'язана зі стереотипами поведінки. Моральний досвід спілкування виробив для безособової форми й особливий регулятор — етикет, котрий, виступаючи як сукупність загальноприйнятих у суспільстві, впорядкованих норм поведінки, регулює безособові відносини між людьми й відображає немовби зовнішню культуру спілкування.

Етикет, особливо демократичний, в основі своїй має спільні принципи взаємин людей — гуманізм і творчість. Етикетні приписи сприяють культивуванню позитивних моральних якостей особистості, подоланню недоліків, стимулюють моральне самовдосконалення індивіда. Повноцінним спілкування стає, набуваючи форми міжособистісного, або «особового» спілкування, яке, по суті, є практичною формою існування самої моральності. При цьому форма етикетної регуляції вже неспроможна виразити всю гаму моральних спонук: від альтруїстичних, що мають за мету творити добро, зробити щасливим іншого, до споживацьких, вузько прагматичних, що зводять відносини між людьми до відношення речей.

Так само як і етикет, міжособистісне спілкування в своїх найвищих проявах ґрунтується на принципах гуманізму й творчості. В кінцевому підсумку таке спілкування має за мету утвердження людського в людині. Динаміка міжособистісного спілкування вимагає творчого осмислення відносин, у які вступає особистість, сприяє виробленню взаємної довіри, поваги. Зорієнтоване на моральні цінності (товарииськість, дружба, любов) спілкування формує у людини почуття відповідальності, достоїнства, благородства, любові, розкриває в ній здатність до самопожертви.

Товариськість як моральна цінність відображає потребу людини у спілкуванні, спільній діяльності. Товаришування як форма моральної культури передбачає спільність цілей, схожість життєвих поглядів, що викликає відповідну емоційну забарвленість відносин — вибірковість, симпатію, прагнення до взаємодопомоги, взаєморозуміння. Для товариських стосунків характерний інтерес до спільної діяльності. Згідно «Толкового словаря живого великорусского языка» В. Даля слово «товариш» і етимологічно, й історично походить від слова «майно», «товар» і означає «рівня в усьому, односум, помічник, співробітник, співучасник». Напевно, це слово виникло в купецькому середовищі й означало власників спільного майна. З плином часу слово сповнилося новим, глибшим змістом.

Народний епос, літописи свідчать про властиве нашим предкам високе поцінування товариськості. Виникши з практичної необхідності виконання спільної справи, товарицькість поступово перетворилося на одну з благородних потреб людини, неминущо моральну цінність суспільства. Для поєднання своїх зусиль у досягненні спільної мети (ратній справі, творчості, культурно-просвітницькій діяльності) люди здавна підтримували товариські стосунки.

Специфіка різних сфер соціального життя відображалася в багатстві смислових відтінків поняття «товарицькість» («товариство художників», «товариство майстрів», «товариші по зброї», «шановне товариство» і т. д.). Суть цього поняття становлять практиковані взаємодопомога у спільній справі й прагнення вдосконалювати особисті якості один одного в інтересах досягнення спільної мети. Формуванню товариських відносин сприяють і *схожі умови життя*, що є ознакою для розрізнення товариських і приятельських стосунків. Звичайно приятельські стосунки складаються на основі якихось, здебільшого несуттєвих (тимчасових, вузьких, незначних) інтересів та особистих симпатій.

На рівні приятельських відносин аж ніяк не є обов'язковим збіг уявлень про мету життя, можуть бути відсутніми й глибокий спільний інтерес, і серйозна заінтересованість долею один одного. Ці відносини взаємно доброзичливі, підтримуються особистими зустрічами, телефонними переговорами, листуванням, пов'язані з виконанням деяких взаємних послуг, обміном думками. В рамки приятельських відносин не входить спільне досягнення суттєво значущих цілей. Не досягається тут і той ступінь душевної близькості, за якої спілкування людей веде до вдосконалення особистих якостей один одного. Тим-то приятельські стосунки не оперті на міцні підвалини й досить легко припиняються.

Товариські ж стосунки встановлюються між людьми, котрі протягом тривалого часу беруть участь у процесі *спільної діяльності*. Їх еднають *спільні інтереси*, звісно, *спільна мета* й, головне, *почуття відповідальності* за спільну справу. Характер діяльності людей безумовно впливає на міцність їхніх товариських стосунків. Діяльність, пов'язана з труд-

ношами, навіть із ризиком для життя (туризм, альпінізм, військова служба) особливо мідно цементують товариську між її учасниками. Високо поцінював військове товаришування М. В. Гоголь. «Немає уз,— писав він,— святіших за товаришування!» І це зрозуміло, бо в екстремальних умовах успіх заходу (а в бою — й життя товаришів) великою мірою залежить від рівня розвитку товариських відносин у колективі. Це велике бажання досягти поставленої мети, самовідданість, високе почуття обов'язку й відповідальності, готовність прийти на допомогу. Історія нашої країни не раз давала приклади того, як люди, жертвуючи собою, рятували своїх товаришів.

Бажання і вміння побачити й схвалити в людині все цінне, добре, хороше властиві саме товариським відносинам. Однак і перше, й друге не виникають стихійно. Вони формуються в сім'ї, дитячому та шкільному колективах. Вчить товариських стосунків і доросле життя. Саме тоді вони повною мірою позначаються постійністю й прихильністю. Тут починають усвідомлюватися ті обов'язки, котрі накладаються на особистість товариськими відносинами. Це увага до інших, готовність прийти на допомогу, незламна чесність щодо товаришів, принциповість, бажання усунути недоліки, (свої й товаришів), нетерпимість до моральних пороків. Тому цілком доречною у товариських відносинах є при потребі критика недоліків у роботі товаришів. Єдиною умовою цього є власна самовіддана участь у спільній справі, сумлінне виконання своїх обов'язків.

Товариські стосунки будуються за своєрідним «золотим» правилом — не ущемляти інтересів один одного, але водночас не залишатися байдужим до недоліків; критично ставитися до спільної діяльності, та її результатів, самокритично поцінювати свою в ній участь, особистий внесок. Якщо мотивами критики є піклування про людину, повага до неї, бажання допомогти їй у пошуках виходу зі скрутною ситуації чи у виправленні недоліків, і якщо при цьому людина відчуває прихильність до себе колективу або товариша, то така критика стає відправним пунктом на шляху самовдосконалення. Така критика зближує колектив та особистість, зміцнює товариські відносини, які слугують необхідною передумовою справжньої дружби.

5.4. Дружба

На відміну від товариськості дружба являє собою інтимніше спілкування. У своїй праці «Дружба. Етико-психологічний очерк» І. С. Кон вказує, що дружба передбачає «не тільки взаємодопомогу, а й внутрішню близькість, відвертість, довіру, любов». Аналіз літературних пам'яток показує, що дружба завжди пошановувалася як найбільша соціальна і моральна цінність. Дві глави своєї «Нікомахової етики» присвятив

дружбі Арістотель, розглядаючи її як чесноту й найнеобхідніше для життя. За Арістотелем, «ніхто не вибере життя без друзів (philoí), навіть в обмін на всі інші блага... Дружба — це не тільки щось необхідне, а й щось морально прекрасне...».

Що ж відрізняє дружбу від інших міжособистісних відносин і прихильностей? Передусім дружба є почуттям самоцінним, вона — сама по собі благо. Якщо в ділових стосунках людина використовує іншого як засіб для досягнення певної мети, то друзі допомагають один одному, що й знайшло, своє відображення у словах: «Не в службу, а в дружбу». Дружба — не послуга, за неї не дякують, зазначав великий російський поет Г. Р. Державін.

Дружба — індивідуально-вибіркова й ґрунтується на взаємній симпатії. Це відрізняє її від близькості, характерної для кривнородинних відносин, і від товаришування, де відносини формуються колективом, необхідністю виконувати спільну справу. «Серцями схожі ми: він — ніби другий я», — писав О. С. Пушкін.

Нарешті, дружба, як уже зазначалося, є ставленням глибоким і інтимним. Дружба, що має підґрунтям товариські стосунки, звичайно ж, передбачає *взаємодопомогу, готовність до самопожертви*. Разом із тим вона передбачає й *внутрішню близькість, відвертість, довіру, любов*. Довіра була визначена французьким письменником Ж. Лабрюйєром як перша передумова дружби. Підкреслював цю особливість дружби й російський літературний критик, публіцист Б. Г. Белінський, котрий вважав, що там, де немає цілковитої відвертості, цілковитої довірливості, де приховується хоч малість яка-небудь, там немає й не може бути дружби.

Уявлення про дружбу й реальні міжособистісні відносини людей великою мірою залежать від історичної епохи, від того, які соціальні класи чи групи вони представляють, нарешті, від рівня моральної культури окремих індивідів.

Етимологічний аналіз понять «друг» і «дружба» в різних мовах простежує зв'язок їхнього змісту зі словами, що позначають спорідненість, товариськість (передусім, воїнську) і любов. Так, давньослов'янське слово «дружьба» тлумачилося як близькість, товаришування, товариство. Слово «дружина» в російській та українській мовах — це військовий загін, а в українській також жінка, жона. У словенській і болгарській мовах слово «дружина» має на увазі сім'ю, людей, близьких за родинністю стосунків. Етимологія слова «дружба» вказує на те, що в глибокій давнині всі ці аспекти суспільних та особистих відносин практично не розрізнялися, «співіснуючи» у пов'язаних з ними емоційних формах.

Становлення дружби пов'язане з поступовою втратою абсолютної цінності для життя суспільства кривнородинних відносин. Включення *своцтва* в коло сімейно-родинних відносин сприяло, напевно, почат-

кові виокремлення дружби в автономний соціальний інститут. Свояцтво як стосунки, що існують між одним із подружжя та родичами іншого, а також між родичами їх обох, на думку дослідника інституту сім'ї Ю. І. Семенова, протиставлялося «природній» кривності.

Історія знає різні види «штучного» родичання — кумівство, побратимство, «кривне братство», «співбатьківство» і т. д. Становлення дружби пов'язане з побратимством. У первісному суспільстві вже трапляються примітивні його форми, наприклад у вигляді системи вікових груп, пов'язаних обрядами ініціації. Хоча ті, хто вступав у відносини такого поріднення, не вибирали одне одного у відповідності з особистими смаками, вони на все життя зберігали почуття групової солідарності, відчуття необхідності взаємовиручки та підтримки.

З розпадом родо-племінних відносин новостворювані соціальні та економічні зв'язки людей чимраз частіше набувають особистісного характеру, звільняючися при цьому від впливу кривнородинної чи територіально-общинної належності. Ритуалізовані особисті стосунки (побратимство в тому числі) частково компенсували ослаблення родинних і територіальних уз у класовому суспільстві.

Сучасні студії дають можливість виокремити чотири загальні ознаки ритуалізованих особистих відносин:

по-перше, виростаючи з родинних відносин, вони (ритуалізовані особисті відносини) мають *партикуляристський характер*, тобто взаємні зобов'язання їхніх учасників завжди мають на увазі конкретного іншого й виключають заміну партнера іншою людиною;

по-друге, ритуалізовані відносини стають *індивідуально-вибірковими*, зв'язуючи людей особистими, індивідуальними узами. Маючи особистий характер, вони відрізняються від стосунків кривної спорідненості або стосунків, зумовлених особливостями вікової групи, члени якої зв'язані обрядами ініціації;

по-третє, ритуалізовані відносини є *добровільними*, оскільки виникають за добровільною обопільною згодою партнерів;

нарешті, по-четверте, ці відносини залишаються ділком *інституціо-налізованими*, оскільки через традицію здійснюються контроль за виконанням обов'язків і захист тих, хто вступає у дружні відносини як стосовно один одного, так і стосовно общини загалом.

Така ритуалізована дружба може розглядатися як один із механізмів соціальної інтеграції, який об'єктивно пом'якшує внутрішньогрупові та міжгрупові конфлікти, сприяє формуванню общини із включенням до неї представників «чужих» родів і племен.

Цікавий і другий аспект історії дружби — зміна уявлень про її функції. Прийнято розрізняти інструментальні (ділові) та емоційно-експресивні функції дружби. Їх протиставлення виникло з початком процесів соціальної диференціації суспільства. В умовах же докласового та ранньокласового суспільства інструментальні та експресивні цін-

ності дружби існували в єдності. Спілкування побратимів, друзів включало в себе як обов'язкові елементи *взаємні візити, обмін дарунками, спільні бенкети*. Сам дарунок виступав речовою формою людських відносин, опредмеченими почуттями однієї із сторін.

Доки дружні відносини тільки починали виокремлюватися з сукупності соціальних відносин (передусім із родинних), вони були жорстко регламентовані суспільством, тісно пов'язані з певними ритуалами. В подальшому регламентація послаблюється, міжособистісне спілкування індивідуалізується й психологізується, тому розуміння дружби як соціального інституту без урахування її психологічних і моральних аспектів було б після цих змін однобічним. Дружба перетворюється з договірних стосунків на *емоційну прихильність*.

Подібний шлях виокремлення дружби з соціальних відносин добре простежується на матеріалі античної культури. Слово «друг», уживане на практиці, мало виразити найвищий ступінь прихильності до найближчих із оточення, прирівнюючи їх до родичів. Так, у давньогрецькій міфології Кастор і Полідевк, близнюки, сини Зевса (Діоскури) пошанувалися як утілення та покровителі дружби. Їхнє життя та звершені подвиги підтверджували цінність взаємної підтримки, взаємодопомоги, зв'язку, спілки, готовності до самопожертви в ім'я друга.

Безсмертний Полідевк був узятий Зевсом на Олімп, але з любові до брата виділив йому частину свого безсмертя. Міф про Діоскурів був продовженням традиції стародавнього індоєвропейського пошанування божественних близнюків як помічників людини (особливо воїнів, вершників, моряків). Таким чином, у стародавніх греків, як і в інших народів, очевидний зв'язок формованих дружніх стосунків зі стосунками родинності.

Греція докласичного періоду знала вже й форму дружби, схожу з ритуалізованими особистими стосунками — *воюцьким товариством*. У такій формі дружба ще виступає як відношення суспільне, що виникає саме серед тих, хто виконує спільну справу. В «Іліаді» Одиссей, поранений у бою, «друзів прикликав» на допомогу і Менелай, зачувши поклик, звертається до Аякса: «Друже, у натовп рвонімося, бо захистить Одиссея належить!» Друзями називаються вожді та правителі данаїв, пани та їхні слуги. Патрокл для Ахіллеса — «друг найлюбіший для серця», тому, забувши кривди, завдані співвітчизниками, Ахіллес повертається на поле бою, щоб помститися за смерть Патрокла.

В класичний період відбувається даліше відокремлення дружніх зв'язків від стосунків рідства. Як уже зазначалося, цьому сприяли розпад общинно-родових зв'язків і поява класів та держави. В деяких випадках мистецтво (трагедія) фіксує цілковитий розрив родинних і дружніх відносин. У Евріпіда знаходимо: «Брат став ворогом і все-таки залишається близьким». Описуючи укладення мирних угод між державами, Геродот першим ужив поняття *«політична дружба»*, яке поширилося на міжособистісні відносини. Ставши раціональнішою, вибірковою, дружба озна-

чає тепер контакти однодумців, кола людей, об'єднаних спільними інтересами, прибічників однієї політичної партії. Таке розуміння дружби переходить у римську культуру. Так, у своїх «Листах» Пліній Молодший згадує «дружбу принцепсів», тобто тісне коло близьких імператорові людей, з якими він радився про різні справи — і державні, й приватні. Про «друзів імператора» пише і Августин Аврелій у своїй «Сповіді».

Марк Тулій Ціцерон, римський політичний діяч, оратор і письменник, у діалозі «Про дружбу» також розглядає дружні стосунки як практиковані між громадянами, близькими за політичними поглядами. Однак у Ціцерона ми знаходимо й положення, що свідчить про перетворення дружніх стосунків із інституціоналізованих на морально-психологічні. Ніби продовжуючи роздуми Платона про те, що друзі «набагато ближчі один одному, ніж мати і батько, і дружба між ними міцніша», Ціцерон зауважує: «...той, хто дивиться на істинного друга, дивиться немовби на свій власний відбиток».

Емоційна та духовна природа дружби висувається в центр філософських міркувань. Колізії політичної дружби не могли не викликати протиставлення їй дружби інтимної. Це мало наслідком поширення культу *героїчної дружби*, в якій на перше місце поряд із традиційною вірністю висувалися емоційно-експресивні цінності. Згода в усіх справах, доброзичливість і прихильність, чесність, моральність (несуперечливість учинків із сумлінням), взаємна вимогливість — усе це становило обов'язкову умову істинної й досконалої дружби. Формується й ідеал, заснований тільки на емоційному тяжінні дружби-любви.

Нарешті, Арістотель, розробляючи першу етичну теорію дружби, виокремлює три її види: дружбу-благодіяння, в якій зичать блага іншому *заради нього самого*; дружбу, в якій друг люблений, бо приносить задоволення; дружбу, яка виникає на ґрунті взаємної вигоди. Саме перший тип, за Арістотелем, і є істинною дружбою. Дружба відрізняється від простої доброзичливості або симпатії, котрі виникають і в стосунках незнайомих людей. Відрізняється вона й від кохання, яке є пристрастю, «дружба ж — набута якість душі».

Перетворення дружби з договірних відносин на емоційну прихильність, зміна у зв'язку з цим сфери її мотивації привернули увагу до її ціннісного аспекту. Далі етична теорія виконувала завдання обґрунтування ідеалу дружби, враховуючи особливості дружніх обов'язків, зв'язок дружби та суспільного обов'язку.

Раннє середньовіччя Європи різко контрастує своїм розумінням ідеалу дружби на фоні високо індивідуалізованого ідеалу античності. Живлячись особливостями життя середньовічної людини як невід'ємної частки общини, ідеал пройнятий духом станової належності. Нарешті, християнська мораль іще несе в собі заряд боротьби проти язичницької культури. Все, що відвертає віруючого від Бога, навіть якщо це прихильність до якої-небудь людини, є гріховним.

Суперечливість оцінки дружби яскраво демонструє у своїй «Сповіді» Августин Блаженний. З одного боку, він високо цінує дружні взаємини, цитує римського поета Горация, який сказав про свого друга : «половина душі моєї». Цінним для Августина є і власний досвід дружби, адже він пише: «...я відчував те, що моя і його душа були однією душею у двох тілах...» Вражений смертю друга Августин зізнається: «...мені остогидло життя. Я, зведений до половини самого себе, не хотів жити». Врешті залуговує дружби тільки той, кого неможливо втратити — «Блаженний, хто любить Тебе, хто друга свого любить у Тобі ...»

Земна дружба виявляється й причиною того, що Августин дитиною брав участь у крадіжці фруктів. Пригадуючи цей випадок, Августин визнає, що сам він ніколи б цього не зробив, але був утягнутий групою друзів: «Я сам не допустився б цього вчинку, в якому подобалася не річ, яку я крав, а сама крадіжка. Коли б я був сам, то я не вбачав би в тому жодної приємності і не зробив би цього. О вельми неприязна Приязне!»

Істинна дружба покидає, таким чином, земну обитель і стає можливою тільки на небі, переростає в ідеальні стосунки.

В середні віки складається, своєрідний канон дружби, провідною характеристикою якого (як і особистих стосунків на практиці) була *становість*. Васальна вірність і заступництво сеньйора як головні особливості укладу життя феодалів визначили зміст «воїнської (рицарської) дружби». За високими взірцями дружби на сторінках «рицарських романів» середньовіччя вгадуються ідеалізовані відносини васальної залежності.

Життєвий побут селянської общини зводив дружні зв'язки до стосунків родичів і близьких сусідів. У великих українських та російських селах жили звичайно «кутками», «водилися» зі своїми, спірні питання часто вирішувалися саме за участі сусідів.

Психологічна інтимність знову була реабілітована в Нові часи. Якщо життя середньовічної людини постійно було на виду у оточення, сусідів по общині, представників одного з нею стану, то й «вилити душу» нікому, окрім Бога не випадало. В Новий же час побут поступово роз'єднує людей, відбувається звільнення від впливу релігії, що не могло не викликати посилення потреби людей у спілкуванні, повернення до оцінки дружби як природного людського почуття.

Гуманісти епохи Відродження сприяли формуванню нового розуміння дружби. Згідно з таким розумінням дружба передусім є інтелектуальним спілкуванням, для якого відправним пунктом буде спільність духовних інтересів. Так потрактовували дружбу представники одного з провідних напрямів італійського гуманізму початку XV ст. — громадянського гуманізму (Колуччо Салютаті, Леонардо Бруні, Маттео Пальмієрі та ін.) Визнаючи високу цінність культури, цивілізації, підкреслюючи безмежність творчих здатностей людини, гуманісти підривали тим самим ідею аскетичного презирства до земного світу. Тому взаємна

симпатія людей (у якнайширшому спектрі від родинних почуттів до любові до всього людства) виокремлюється ними серед моральних устоїв, покликаних підтримувати соціальний мир і гармонію. Довершена дружба добровільна, незалежна й неділима, — підкреслює французький просвітитель, філософ М. Монтень.

В епоху Просвітництва дружба починає осмислюватися з точки зору її моральної цінності. Її вважають однією з найзагальніших передумов моралі. У англійського філософа, естетика і мораліста А. Шефтсбері дружба з окремою людиною тісно пов'язана з наявністю розвинутого почуття обов'язку щодо суспільства. Така гуманістична позиція включає уявлення про дружбу як про вершину «істинно людських» стосунків. Одним із наслідків такого культу дружби було формування *романтичної дружби*, що виступала своєрідною реакцією на невдалі спроби реалізувати на практиці раціоналістичний ідеал дружби Просвітництва.

Романтична дружба вирізнялася глибиною інтимності, експресивності взаємин, пов'язувалася з юністю людини — віком «істинної дружби». На думку романтиків, дружба є живе почуття, котре може широко й чисто переживати тільки юнак. Нове розуміння дружби живилося практикою мінливих реальних стосунків. Криза патріархальної сім'ї, супроводжувана складним процесом формування сім'ї буржуазної, звузила рамки віку «істинної дружби», набула в літературі форми конфлікту батьків і дітей, такої популярної в XIX ст.

Згідно з ідеями системи педагогічного виховання в аристократичних сім'ях кінця XVIII — початку XIX ст., що вважала небезпечним товариство ровесників для підлітка й позбавляла його таким чином особливої емоційної атмосфери дійства, зорієнтовувала свідомість вихованця «до омріяного друга» (вислів російського громадського діяча, письменника О. І. Герцена). Студентське середовище, основний склад якого формувалася з привілейованих верств суспільства, починає практикувати новий тип дружнього спілкування. Дружні гуртки об'єднувалися спільними інтересами у вивченні філософії, літератури, музики, театру. Суттєву роль відіграла при цьому й особиста прихильність.

Романтичний канон дружби піддавався критиці уже в середині XIX ст. Ототожнюючи «істинну дружбу» з юністю, теоретики романтизму вказували тим самим на її віковий, минулий характер. Гіпертрофування чуттєвості й романтичної дружби спричинювало дистанціювання від реальних стосунків людей. Критикуючи романтичний ідеал дружби, німецький філософ Г. В. Ф. Гегель слушно підкреслював, що насправді «дружба ґрунтується на схожості характерів та інтересів у спільній, сумісній справі, а не на задоволенні, котре дістаєш від *особистості іншого*». Гегель помітив головну слабкість романтичної дружби — взаємна симпатія, духовна близькість у ній мало пов'язані зі схожістю «характерів та інтересів», що проявляються у спільній справі, тобто в особистісно й соціально значущій діяльності.

Наслідком процесів урбанізації, прискорення темпів соціальних новацій стало формування уявлень про ослаблення дружніх стосунків у сучасному суспільстві. «Найчастіше ми вступаємо з людьми, що нас оточують,— пише А. Тоффлер,— у поверхові, ділові відносини. Свідомо чи ні, ми будуємо наші відносини з більшістю людей на функціональній основі».

В сучасному світі людина стала мобільнішою, вона спілкується з безліччю людей, долає величезні відстані в пошуках роботи, даху над головою (згадаймо поняття, що виникли з практики нашої країни, «вахтовий метод», «завербуватися», «поїхати на заробітки»). Звичайно, все це впливає на характер міжособистісного спілкування. Дружні стосунки випробовуються великими відстанями, втрачають сталість. Велика вразливість дружби змушує людину ретельніше, вимогливіше вибирати своє друге «я» — того, кому можна довірити свої інтимні переживання, потаємне свого внутрішнього світу. Посилення вибіркової дружби вказує на те, що людина стає дедалі залежнішою від задоволення потреби в емоційному співпереживанні, створенні атмосфери психологічної інтимності, близькості моральних ідеалів.

Ідеалові дружби не може серйозно загрозувати атомарний характер сучасного міського життя. Акцентування уваги на наслідках урбанізації суспільства відтісняє на другий план особисту відповідальність особистості у підтриманні дружніх стосунків. «Некомунікативність» сучасної людини є результатом бідності її діяльності, її емоційного світу. Тому так легко дає вона відтягти себе від спілкування з друзями та прив'язати до «спілкування» з телевізійним екраном чи екраном комп'ютера, задовольнятись ерзац — дружбою в Інтернеті. Таке спілкування будуватиметься за готовими кліше й не потребує постійної особистої відповідальності для свого підтримання. Таким чином, основна перепона на шляху сучасної дружби здолати й вимагає не усунення якихось зовнішніх сил, негативного впливу певних чинників, а формування внутрішньої культури особистості.

В різних вікових групах взаємини дружби мають особливі риси, вивчення яких важливе для складання ефективних виховних програм. Мабуть, про початки дружби в цьому розумінні можна говорити вже з появою вибіркової в дитячому спілкуванні. Психолог М. В. Артемова дійшла висновку, що у чотирирічних дітей уже існує поділ однолітків на вузьке й ширше коло спілкування.

Дитяча дружба *безпосередня й не рефлексивна*. Вона пов'язана передусім з груповою діяльністю (ігровою). Тому у менших дошкільнят (3—5 років) моральні якості при оцінці однолітків посідають друге місце після якостей, що сприяють успіхові ігрової діяльності. Як правило, сама оцінка якостей ровесників дається в цьому віці за ставленням до себе. З віком у дитини розвивається здатність оцінювати моральні якості товаришів за ставленням до інших, колективу в цілому. В дошкіль-

ному віці закладаються основи дружніх стосунків, розвивається здатність зрозуміти іншого, здатність співпереживання, складаються уявлення про вірність, чесність, здійснюються перші альтруїстичні вчинки.

У шкільному віці спостерігаються дальші ускладнення розглядуваних проблем, посилюється індивідуалізація спілкування. В підлітковому та юнацькому віці найактивніше розвивається самосвідомість. Триває «переробка» усталених стереотипів поведінки, спостерігається підвищений інтерес до «вічних питань». При цьому виникає потреба в інтимній дружбі, в другові, якому можна було б довірити пов'язані з цим переживання, який поділив би оцінку всього, що діється в складному світі молодої людини. На цьому ступені дружніх стосунків головними цінностями стають *розуміння* й *саморозкриття*. Коло друзів звужується, число ж приятелів шириться. Це явище, що спостерігається після шостого класу, свідчить про дальшу індивідуалізацію дружби, посилення вибірковості.

Романтична дружба своїм ідеалом найближча юнацькій дружбі. В повісті «Юність» Л. М. Толстого, прекрасно висвітлені риси такої дружби: сповненість принадністю й поезією, відвертість, ніжність, надія, захопленість. У юності весь світ виявився поділеним на дві частини: одну, — освячену дружбою та духовною близькістю; іншу — морально ворожу, хоч інколи й притягуючу до себе.

З образом Миколоньки Іртенєва пов'язана одна з найулюбленіших і заповітних думок Толстого — думка про величезні можливості людини, народженої для поступу, морального та духовного зростання. Головне достоїнство толстовського героя розкривається в його здатності долати звичні рамки буття й не застигати при цьому, в здатності постійно змінюватися й оновлюватися. «Люди мов ріки», — так звучить славнозвісний афоризм із роману «Воскресіння». Працюючи над своїм останнім романом, Толстой записав у щоденнику: «Одна з найбільших помилок при судженнях про людину в тому, що ми називаємо, визначаємо людину розумною, дурною, доброю, злою, душою, слабкою, а людина є все: всі можливості, є текучою речовиною».

Юнацькій дружбі притаманні й вади дружби романтичної, наприклад *егоцентризм*. Нарешті, Микола Іртенєв помічає, що й безмежна відвертість на певному рівні стосунків дружби починає обтяжувати: інтимні «знання не тільки не стягували більше зв'язок, щоєднав нас, але й засушували саме почуття і роз'єднували нас. ...»

Юнацька дружба пов'язана з першим досвідом самостійного вибору прихильності, тому вона так дуже емоційно забарвлена. Ця дружба готує підґрунтя для формування високого почуття любові.

Для життя дорослих характерна втрата винятковості дружніх відносин, що пов'язане з ускладненням, диференціацією, поглибленням почуттів дорослої людини, розширення сфери значущих стосунків за рахунок включення в неї сімейних, суспільних, виробничих відносин.

Дружба дорослих передбачає й точніші сприйняття та «прочитання» чужих переживань, чому сприяє глибший контроль почуттів та емоцій розумом. «Заземлений», предметніший характер такої дружби особливо сильно впливає на зміст і структуру спілкування у дорослих.

Найвище оцінюються душевні якості друзів: *щирість, чесність, чуйність, простота, вірність* («Вірність друга потрібна і в щасті, в біді ж вона абсолютно необхідна»,— зауважив римський філософ Сенека). Особливо слід наголосити на такій якості, як *терпимість* до таких рис характеру у друга, що відрізняються від твоїх. Ця якість указує на рівень культури дружніх стосунків. Можна сказати, що молоді люди прагнуть будувати стосунки дружби з тими, хто поділяє їхні погляди та інтереси. Для дорослих у цьому разі достатньо співзвучності інтересів, адже чим складніша людина, чим багатогранніший її внутрішній світ, тим складніше (а то й зовсім неможливо) знайти його цілковиту подобу. Тому в зрілому віці у людини водночас може бути друг дитинства (і тут співзвучні спогади дитинства та юності), друг-колега (співзвучні інтереси спільної справи), друг по улюбленому заняттю (співзвучні інтелектуальні інтереси чи естетичні переживання) і т. д. Чудово висловив, відмінність «дорослої» дружби від юнацької видатний радянський фізіолог А. А. Ухтомський: лише коли людина «поставить центр тяжіння на обличчі іншого, вона одержує вперше Співбесідника. Двійник помирає, щоб дати місце Співбесідникові». Подібний характер стосунків сповна розкриває моральний сенс дружби, тих світоглядних цінностей, що зміцнюють її. Дружнє спілкування, наявність друзів справедливо вважаються найважливішими передумовами формування почуття задоволеності життям, упевненості в осмисленості життя.

5.5. Любов

Найунікальнішою в ряду 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 пояснено та обґрунтовано всепроникна сила любові, котру вже в давнину 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: «немає істини, де немає любові», а отже й пізнає людина настільки, наскільки любить.

За всієї очевидної важливості та цінності любові для людини в її існуванні важливіше, чи досягнула вона істинну сутність цього почуття? Сказане ще в давнину про любов, що «таїна ця велика є», актуалізується щоразу в кожній новій спробі раціонального досягнення 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, на думку німецького філософа Л. Фейєрбаха, 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 вище розглянутих форм міжлюдського спілкування і що з максимальною яскравістю, і з усією мірою притаманної їй загадковості й неповторності розкривається в індивідуальному ставленні до кохання. Саме тут з усією невідворотністю постає вільне й остільки «непередбачуване» вираження глибини особистості. Тут досягається сутність іншої статі, а коханий в усій його особистісній незамінності та своєрідності дарує люблячому ту завершеність цілого, котра долає окремість і самотність людського існування. Е. Фромм, німецько-американський психолог і соціолог, у своїй роботі «Мистецтво любові» підкреслив цю здатність любові: «Любов — це сила, котра руйнує стіни, що відділяють людину від її ближніх; котра єднає її з іншими».

Водночас це й відкриття нового бачення людиною світу, чарівне перетворення людського ставлення до світу: «Врата у світ цінностей немовби розчиняються для того, хто кохає, кохання накладає чари на увесь світ, огортаючи світ додатковими цінностями... добре відомо, що любов робить людину не сліпою, а зрячою — здатною бачити цінності» — підкреслював австрійський психотерапевт В. Франкл. 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 загаль-

нолюдських моральних ідеалів як шлях присвоєння людиною своєї людської сутності всебічним способом.

До того ж, як справедливо зазначив Мігель де Унамуно, іспанський письменник та філософ, «завдяки любові відкривається мені *сущє*. Завдяки любові ми пізнаємо речі нашим *єством*, а не тільки розумом: ми перетворюємо їх в *близькі* нам...»

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. Як зазначає дослідник О. П. Зубець, «кохання — емоційно перетворююче ставлення, в якому інший сприймається сповна, незалежно від його якостей та їх оцінки, приймається як даність, в усьому багатстві й незводимості до 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 російський письменник 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».

Розкриваючи духовну сутність коханої людини, її неповторність, зачаєні в ній потенційні цінності, люблячий 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. До того ж, як зазначав французький письменник і громадський діяч Р. Роллан, «благодіяння любові не тільки в тому, що вона навіює нам віру в іншу людину, а й у тому, що ми знаходимо віру в себе».

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 («*eros*») і ніжну, жертвону любов («*agape*»).

«Ерос» — це стихійна й палка жага володіння улюбленою істотою, що не лишає місця для жалості чи милостивості. «Агапе» — це потреба в самовіддачі, милостива любов до «ближнього», жадання люблячого розчинитися в коханому. Поряд із цими типами любові виокремлювалася ще «*філія*» — любов-дружба, любов-приязнь індивіда до індивіда, зумовлена соціальними зв'язками й особистим вибором, і «*сторге*» — любов-прихильність, особливо сімейна.

Сучасна типологія додає до наведених вище різновидів любові ще два — «*манія*» і «*людус*». «Манія» — любов-тривога, туга, одержимість. «Людус» — любов-гра, в орбіті якої партнерів утримує тільки секс і ... відсутність будь-яких обов'язків один до одного.

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 суї однієї людини до іншої. «Це сміливе занурення в переживання єдності» (Е. Фромм) в усій багатоманітності 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 ж я можу сказати комусь «я люблю тебе», я мушу бути здатним сказа-

ти «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 заінтересованість 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 рішимість, це розумний вибір, це обіцянка» (Е. Фромм). І, нарешті, не можна зазнати справжньої любові, *якщо головною цінністю стала вона сама, а не той, кого любиш*. Насолоджуватися справжнім коханням, прагнучи тільки любовних утіх, неможливо. «Природна любов, ставши богом, не залишається любов'ю» (К. С. Льюїс).

Проілюструвати сказане можна, звернувшись до еволюції культури «пристрасті» з її культурно-історичному втіленні. Зведена свого часу на п'єдестал романтизму (XVII—XIX ст.) як ідеал, що дарує захист від нищості й жорстокості довоколишнього світу, в своїй абсолютизації пристрасть призвела в підсумку до девальвації кохання (стихія «сексуальної революції» в ХХ 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, безумній формі патріотизм стає расизмом натовпу, сліпе служіння ідеї чреватє фанатизмом і т. п.

Таким чином, істинна любов завжди моральна як активне проникнення в іншому, як виходження за себе самого сьгоднішнього, 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» (Е. Фромм). Любов — одна з найвищих моральних цінностей. Саме такою вона спроможна в людській життєдіяльності, постає як глибинне джерело і моральна основа шлюбних відносин і сім'ї.

Товаришування, дружба і любов — моральні цінності, що формувалися історично як відповідь на потребу долати агресію щодо «чужого», «іншого». Орієнтуючись на ці цінності ми стаємо спроможними побудувати світ відповідний сутності людини в нас і зовні нас.

На останок, разом з Ентоні де Мелло, пропонуємо подумати над змістом притчі.

Одного разу Майстер сказав:

— Ти не «переможеш» зло до тих пір, допоки не побачиш добро, яке воно робить.

Це дуже спантеличило учнів, але Майстер не поспішив з поясненнями.

Наступного дня він запропонував учням молитву, що була поспіхом написана на клаптику паперу, знайденому в концтаборі Равенсбрюк:

«Господи, пам'ятай не тільки добрих чоловіків і жінок, але й злих.

Пам'ятай не тільки про всі страждання, яким нас піддали.

Пам'ятай, що ці муки принесли свої плоди — *наше товаришування, відданість, смиренність, хоробрість і щедрість, велич серця* (курсив — авт), що надихнула нас на все це.

І коли настане Судний день, хай всі ці плоди стануть для них нагородою і прощенням».



Питання для самоконтролю

1. Що таке моральні цінності?
2. Яка роль в житті людини і суспільства моральних цінностей?
3. Які різновиди морального зла Ви можете виділити?
4. В чому суть субстанціалістського розуміння зла?
5. Яке основне положення сучасної парадигми в розумінні співвідношення моральних добра і зла?
6. Що різнить приятельські і товариські стосунки?
7. Які типи дружніх взаємин виокремив Аристотель?
8. Що є ознакою істинної дружби за Аристотелем? Чи можна погодитись в цьому з мислителем?
9. Назвіть ознаки ритуалізованої дружби.
10. Якою була провідна характеристика дружби в Середні віки?
11. Які типи любові розрізнялись в давньогрецькій культурі?
12. Спробуйте пояснити парадокс любові, що сформулював Е. Фромм: любов допомагає людині долати почуття ізоляції і самотності; разом з цим дозволяє їй залишатись самою собою, зберігаючи свою цілісність. «В любові має місце парадокс: дві істоти стають одною і залишаються разом з цим двома».
13. Наскільки відповідає Вашому власному життєвому досвіду наступне твердження З. Фройда: «Ненависть являється не тільки несподівано постійним супутником любові, не тільки часто передує останній в людських відносинах, але... в деяких випадках ненависть також перетворюється в любов, а любов — в ненависть»?
14. На Вашу думку, що є морально-психологічною засадою почуття ревності?



Література

Августин, Святий. Сповідь/Пер.з лат. Ю.Мушака. — К.:Основи,1996. Книга друга, IV—IX; книга четверта, IV—IX, XIII—XIV; книга шоста, VIII.

Августин. Энхиридион или О вере, надежде и любви (11—15). Киев: УЦИММ-Пресс; ИСА, 1996. С. 294—297.

- Альберони Ф.* Дружба и любовь — М.: Прогресс, 1991.
- Аристотель.* Никомахова етика. — К.: Аквілон-плюс, 2002. Книги 8-9.
- Вейсс Ф. Р.* О любви. О дружбе. // Нравственные основы жизни — Минск: «Юнацтва», 1994. С. 63—75, 201—210.
- Гартман Николай.* Этика. — СПб.: «Владимир Даль», 2002. Часть первая, раздел V; часть вторая, разделы IV—VII.
- Гильдебранд, Дітріх фон.* Этика. — Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2002. Глава 17. Відповідь на цінність. С. 183—237.
- Єфіменко В. В.* Становлення античної парадигми морального зла: Емпедокл // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Збірник наукових праць. — К.: Видавничий центр КДЛУ, 2000. С. 331—336.
- Кон И.С.* Дружба — 4-е изд.—СПб.: Питер, 2005.
- Лоренц К.* Агрессия. Так называемое «зло». — М.: Прогресс, 1994 — С. 114—144 (гл.7 Поведенческие аналогии морали).
- Мир и эрос: Антология философских трактатов о любви.* — М.: Издательство политической литературы, 1991.
- Монтень М.* О дружбе. // Опыты. Избранные произведения в 3-х томах. Пер. с фр.—М.: Голос, 1992. Т.1. С. 203—217.
- Плотин. Эннеады.* — Киев: 1995 г. — Ч.1.8 О природе и источнике зла.
- Сартр Ж.-П.* Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм // Проблема человека в западной философии. — М.: Прогресс, 1988. С. 207—288.
- Скрипник А.П.* Моральное зло в истории этики и культуры. — М.: Политиздат, 1992.
- Соловьев В. С.* Смысл любви // Соловьев В. С. Соч. в 2т. — М.: Мысль, 1988. Т.2. С. 493—547.
- Сосновский А.В.* Лики любви. Очерки истории половой морали. — М.: Знание, 1992.
- Фромм Э.* Искусство любить // Душа человека. — М.: «Республика», 1992. С. 109—178.
- Франкл В.* О смысле любви // Человек в поисках смысла. — М.: «Прогресс», 1990. С. 244—283.

РОЗДІЛ 6

МОРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ

6.1. Мораль як вияв людської активності

Тема моральної діяльності — одна з ведучих в історії і теорії етики. Багатоаспектність виявів і складність природи самої моралі, людини як суб'єкта моралі, специфіки суспільної організації і людської культури, врешті-решт, утворюють той неповторний симбіоз, що й впливає на розгляд даної проблематики.

Вивчення особливостей функціонування цієї сфери передбачає врахування декількох моментів.

По-перше, мораль за своєю суттю постає завжди як характеристика й оцінка певних людських вчинків, поведінки, активності. Там, де цього немає, не можна говорити й про мораль. Ще в етиці Аристотеля (384—322 до н.е.) сформувалось сприйняття людського буття як діяльності, що здійснюється у вчинках людей.

По-друге, мораль виникає й існує лише в контексті людських відносин. Це можуть бути приклади відношення людини до природи (принцип Ахімси, слідування Дао), відношення до культури та її цінностей (сучасний постмодерний рух, протестантизм, відродження) і т.п., але в будь-якому разі ми маємо варіант людського відношення до чогось чи когось як рівного собі (в ідеалі). Поза відносинами моралі немає.

Мораль у даному розумінні продуктивно розглядати не тільки як моральну свідомість, але й як вияв практичної людської діяльності, суспільної поведінки людей. Адже саме у формі оцінок конкретних дій і поведінки людини функціонує мораль у повсякденному житті. Таємні помисли, наміри, безперечно підлягають оцінці, але тільки через видимі вчинки, їх результати, оскільки в будь-яку людську діяльність вплітається діяльність свідомості як її необхідний елемент.

Взагалі, людську свідомість, в тому числі й моральну, її будову, як вказував відомий радянський психолог А.Н. Леонтьєв, неможна правильно зрозуміти поза зв'язком із діяльністю і її будовою, суттєвою складовою яких є свідомість.

Мораль не є самою діяльністю в її субстанційному (предметному, процесуальному і т.д.) вигляді, а виступає певною властивістю чи **виявом людської активності**. Оскільки вона пов'язана із встановленням значення певних дій, а це може бути встановлено тільки через свідомість, остільки **мораль включає в себе діяльність свідомості і моральні відносини**, в яких об'єктивний зміст обумовлений діяльністю свідомості.

Терміни «діяльність», «моральна діяльність», «поведінка», «моральна поведінка», «вчинок», «лінія поведінки» і ін. широко застосовуються

в гуманітарній літературі. Існують свої особливості їх розуміння та інтерпретації, наприклад, у соціології, філософії, етиці. Саме специфіка останньої визначатиме особливості подальшого вживання цих термінів.

6.2. Моральна діяльність: особливості, структура

Діяльністю взагалі можна іменувати «форму активності, що характеризує здатність людини чи пов'язаних з нею систем бути причиною змін у бутті»¹. *Суб'єктом такої діяльності* можна вважати будь-яку живу істоту, що здійснює свою життєдіяльність у будь-якій формі. Сюди відносяться і життєдіяльність людини як біопсихосоціальної істоти, включаючи діяльність її свідомості.

У цій діяльності можна виділити *людську діяльність* як *специфічний спосіб відношення людини до світу, який вирізняється цілеспрямованістю дій*. Ця діяльність поєднує в нерозривній єдності зовнішню предметну діяльність і діяльність свідомості. *Найпоширенішими видами людської діяльності прийнято вважати працю, навчання, гру, спілкування*. Оскільки ця діяльність реалізується в людських колективах, то її синонімом можна вважати *соціальну діяльність*.

Якщо розглядати людську діяльність під кутом зору її соціальної значимості (цінності) — правової, політичної, моральної і т.д., *коли приймаються до уваги переважно аксіологічні (ціннісні) характеристики дій і їх результатів*, прийнято використовувати термін і поняття «*поведінка*», точніше, «*людська поведінка*». «В осмисленні поведінки як власне людської характеристики, — зазначає відомий український етик В. Малахов, — здатність до самоорганізації позначає спосіб існування, активним чинником якого є усвідомлений волевияв самого суб'єкта поведінки»².

Моральний зріз людської поведінки завжди виявляє природу і міру впливу моральних норм, цінностей, що, як правило, реалізуються у свідомому й відповідальному волевиявленні.

Моральну діяльність у строго визначеному, вузькому значенні можна розуміти як діяльність, спричинену насамперед *моральними мотивами*. Очевидно, якщо мати на увазі саме діяльність, тобто будь-які особливі дії, і якщо змістовно розкрити її специфічні «моральні мотиви» (потреби, інтереси, цілі і т.д.), то *моральна діяльність у вузькому значенні* — це діяльність, головною метою якої є формування моральної якості поведінки. Такою виступає діяльність морального виховання, наприклад, дітей в сім'ї, в дитячих закладах, самовиховання, моральне самовдосконалення особистості, які зазвичай потребу-

¹ Філософський енциклопедичний словник. — Київ «Абрис», 2002. — с. 163.

² Там само, с. 490.

ють значних свідомих зусиль, напруження волі, навіть спеціальних вправ (загальновідома цінність моральних практик самовдосконалення відомих релігійних напрямів: буддизму, індуїзму, іудаїзму, християнства, ісламу і ін.).

У найширшому сенсі «моральна діяльність» — це вся духовно-практична діяльність людей, спрямована на підвищення морального рівня поведінки, а також на покращення моральної атмосфери в колективах. Звичайно, ця діяльність здійснюється в загальному процесі соціалізації індивідів і реалізується разом із будь-якою іншою діяльністю (трудовою, учбовою, ігровою, естетичною і ін.). Але вона може бути представлена і в **«чистому»** вигляді, у формі переживань, збуджених потривоженою совістю, як висновки з минулих помилок, вироблення людиною навиків більш правильної оцінки своїх і чужих вчинків.

Об'єктом етичного аналізу виступає вся людська діяльність, оскільки вона підлягає кваліфікації з точки зору добра і зла. Це — діяльність, яка в більшості випадків безпосередньо не переслідує цілей морального виховання, перевиховання чи самовиховання, її головними цілями є виробничі, учбові, наукові, спортивні і ін. У такому випадку мова може йти не про якусь особливу «моральну діяльність», а про **моральний бік** чи характеристику **будь-якої соціально значимої діяльності**, будь-яких актів поведінки, оскільки останні співвідносяться з певною, існуючою в даному суспільстві історично обумовленою системою моральних цінностей, норм і ідеалів. **Вплітаючись у мотиваційну структуру вчинків, ці елементи соціальної моралі стають невід'ємними властивостями самої поведінки.**

У чому ж полягає ця властивість людської поведінки, у чому вона проявляється, які елементи діяльності підлягають моральній кваліфікації, за яких умов?

Відповідь на ці питання передбачає хоча б короткий аналіз структур поведінки на основі виокремлення тих її елементів, які мають моральну природу, моральнісний зміст, властивості.

Поведінка як система вчинків, правів, моральних відносин

Елементарною **«клітинкою» поведінки** індивіда є **вчинок**, тобто *одиничний акт його суспільно-значимої діяльності.* У **вчинку**, в його внутрішній структурі **виступає єдність**, з одного боку, **суб'єктивних**, особистісних **елементів** (потреб, інтересів, цілей, які є мотивами вчинків), з **другого боку** — **зовнішніх обставин здійснення дії**, які не залежать від волі діяча, а також суспільнозначимих наслідків дії. Ці наслідки, будучи «опредмеченими» у зовнішньому світі, теж у подальшому не залежать від особистої волі, стають «соціальними фактами». **Вчинок** як акт людської поведінки — це не просто дія (їх здійснюють тварини), але свідома, цілеспрямована дія, тобто дія, взята у нерозривній єдності суб'єктивних спонук і суспільно значимих наслідків.

*Для етичного аналізу поведінки варто визнати плідним розрізнення дій як **матеріальних** (фізичних, інструментальних, технологічних і т.д.) **операцій і дій-вчинків**.*

*Дія постає як акт моральної поведінки, **вчинок**, коли береться до уваги **моральна цінність** її суб'єктивних мотивів, її значення для будь-кого, коли вона на основі цих причин збуджує до себе певне відношення, схвалення чи засудження з точки зору морального критерію.*

Сам факт оцінки вчинків за шкалою добра і зла завжди залишався функцією морального судження, при допомозі якого в кожному конкретному випадку визначалось місце дії в усталеній у даному суспільстві ієрархії моральних цінностей. У відповідності до певної структури відносин в історично конкретній соціальній групі, суспільстві складалася відносно стійка сукупність поширених, «масових» форм поведінки, які вважалися у суспільній думці як правильні, нормальні чи в крайньому випадку допустимі¹.

Такі стандартні форми поведінки зазвичай називають **правами**. *Прави характеризують поведінку представників певної соціальної спільноти в основних, загальних рисах.* Поведінка індивіда, що відповідає пануючим нравам, вважається правильною, нормальною. Взагалі, **моральна норма** — це елементарна форма моральної вимоги, певний взірєць поведінки, що відображає усталені потреби людського співжиття і відносин та має обов'язковий характер. Таким чином, моральні норми є не чим іншим, як пануючими в даному суспільстві людей нравами, відображеними і зафіксованими у суспільній, колективній свідомості. **Прави** — це стереотипні форми поведінки соціальних типів особистості, які відображають у найбільш чистому вигляді поведінку представників даної спільноти, тобто, загальне у багатоманітні індивідуальних вчинків.

Моральність окремої людини знаходить свій вираз об'єктивно у вчинках, а в свідомості — у звичних мотивах вчинків. **Моральна діяльність** як сфера поведінки людей складається з **одиничних вчинків**, які визначаються як **одиниця поведінки**. Сукупність моральних вчинків утворює **лінію моральної поведінки**. **Людські дії** набувають значення **вчинків**, коли містять у собі **мотиви і цілі**, заради яких і здійснюються.

Мораль людських спільнот виступає у вигляді притаманних їм нравів, які відображаються у колективній свідомості в якості **моральних норм**. Але оскільки суб'єктивні мотиви поведінки особистості і моральні норми можуть існувати і функціонувати тільки у вчинках і нравах, то своє «**субстанційне**» існування **мораль** в цілому здобуває саме у **вчинках і нравах** людей, тобто в їх практичній — сімейній, громадській і іншій поведінці.

¹ Про історичні етапи і особливості розвитку моральної культури див., наприклад: Аболина Т. Г. Исторические судьбы нравственности / философский анализ нравственной культуры / К.: Лыбидь, 1992. — 196 с.

В силу своєї соціальної значимості будь-який людський вчинок породжує з боку оточуючих, суспільства схвальне чи осудливе відношення. *Це відношення виявляється у певній санкції чи реакції на вчинок.* Остання у свою чергу виявляється вчинком, що підлягає моральній оцінці. Таким чином, *із вчинків складаються міжлюдські моральні відносини*, які потім знову *реалізуються у вчинках.* Якщо *вчинки і нрави* утворюють *«тіло» моралі*, то *моральні відносини являють собою «сітку» її функціональних зв'язків.*

У масі моральних відносин можна виокремити деяку *сукупність відносин*, які є найбільш типовими для даного суспільства, відносно найбільш *поширеними в поведінці широких верств населення.*

Умови суспільного буття, які не залежать від волі окремої людини, модифікуючись в обставинах її особистої долі, сприяють виробленню у неї певних життєвих установок, позицій, орієнтацій на певні моральні цінності. Ці установки, позиції, орієнтації, безумовно, є елементами моральної свідомості особистості і сформувавшись, виступають потім стимулами вчинків, *визначають лінію поведінки людини.* Відповідно, поведінка людини, будучи в цілому детермінованою соціальною дійсністю, в кожному конкретному своєму акті, вчинку безпосередньо збуджується діяльністю свідомості, тим самим *моральна свідомість виступає суттєвим структурним елементом поведінки, а моральні відносини*, проходять крізь всю структуру моралі.

Моральний бік людської поведінки виходить на перший план, *коли цю діяльність розглядають як поведінку*, тобто *сукупність вчинків і нравів* чи, що те ж саме, як *сукупність існуючих у даному суспільстві моральних відносин.*

6.3. Вчинок як об'єкт етичного аналізу

Елементарним актом людської діяльності, в якому виявляється її *моральний аспект, є вчинок*, одиничний акт поведінки. В структурі вчинку в її основних елементах представлена структура моралі як соціального феномена. Етичний аналіз структури вчинку надзвичайно важливий для вироблення принципів його адекватної оцінки. На світоглядний потенціал поняття *вчинку* першим звернув увагу відомий російський мислитель *М.М. Бахтін* (1895—1973), безсумнівною заслугою якого є постановка питання про *вчинок як єдиний шлях подолання* розриву ідеального і дійсного, культури і життя. Вчинок є єдине, кінцеве і невідворотне вирішення цієї суперечності.

Отже, вчинок є специфічно людським виразом і конкретизацією соціально-практичної діяльності.

Перше, що відрізняє вчинок від інших форм активності, — це його *довільність*, тобто наявність наміру і плану його реалізації.

Аристотель розрізняв зайнятість як відчужену діяльність, що виконується рабами, і активність, джерелом якої є свідомість і мислення самої людини. **В першому** випадку маємо справу з пасивною зайнятістю соціального суб'єкта, **у другому** — з реалізацією потенціалу людини як особистості. У першому випадку діяльність мотивується ніби «ззовні всередину», у другому — «зсередини назовні». Власне людською дією, *свідомим вчинком вважається саме друга форма* довільної дії. Ця обставина визнається не тільки представниками філософського гуманізму від Августина до Е. Фромма і від М. Екхарта до А. Швейцера, але і законодавством, правосвідомістю у самому широкому сенсі слова. Адже під дію закону і правову оцінку підпадають насамперед вчинки, тобто дії, здійснені на основі свідомого рішення особистості, її вільного волевиявлення.

Здійснюючи вчинок, людина здійснює вибір, визначає свою долю. Вона не підкоряється неминучості обставин, а виробляє свідоме рішення, тобто чітко уявляє собі цілі своїх дій, їх очікуваний результат і наслідки.

Вчинок займає в соціальній активності людини виключне місце. Саме він у явній, різко вираженій формі *реалізує моральний потенціал особистості*, її позиції, установки і прагнення. Тому *другою* (слідом за довільністю) *особливістю вчинку* є його зобов'язувальність (*обов'язковість*). У вчинку дія і її результати ставляться особистості в обов'язок, вона відповідальна за них як за прояв власної природи і активності. Власне ідея обов'язковості включає в себе обидві характеристики вчинку: *обов'язковість як свідомість і усвідомлення та обов'язковість як відповідальність* (М.М. Бахтін відмітив це за 7 років до публікації «Буття і ніщо» німецьким мислителем М. Гайдеггером (1889—1976), який пов'язував особистісну неповторність людського буття із відповідальністю особистості за це буття¹).

Розуміння вчинку, на відміну від інших форм активності людини полягає, насамперед, у виявленні не тільки того, що людина зробила, але і того, що вона прагнула зробити. *Саме якість спрямованості (чи інтенції)² вчинку — те істотне, що вирізняє його серед інших форм прояву людської активності.*

Первинною якістю вчинку є його *відповідальність*. На думку М.М. Бахтіна, вчинок «більш, ніж раціональний — він відповідальний»³. **Раціональність** — тільки момент, бік, *умова відповідальності.*

¹ Бахтин М. М. К философии поступка. С. 130//Бахтин М. М. Работы 20-х годов. — К.: «NexT», 1994.

² (Згідно з Д.Сьорлем, варто розрізняти інтенцію (як прагнення здійснити щось) і інтенціональність(спрямованість станів, якщо мова йде про людську психіку: захоплення, тривогу, радість, жах, сором, схвалення і ін.). Інтенція — один із видів інтенціональності (Серль Дж.Р. Природа интенциональных состояний//Философия, логика, язык / Под ред.В. В. Петрова. М., 1986. С. 96—126)

³Бахтин М. М. К философии поступка. С. 104.

Свідомість вчинку — це його *і відповідальність, і раціональність* одночасно, це та єдність, яку М.М. Бахтін пов'язував із поняттям «самосвідомість». Первинна у цій єдності відповідальність. Вчинок раціональний, тому що відповідальний.

Бахтіним тонко і точно виявлена головна *особливість раціональності вчинку*, що виявляється як «діяльне мислення». Власне, *через цю діяльну відповідальність раціональність і має дотик до вчинку*, впорядковуючи його суб'єктивну складову у «внутрішню логіку вчинку», як її називав Бахтін.

Відповідальність незнищенна у людській життєдіяльності. Вона не обмежена межами правової відповідальності чи моральності, а є *універсальною характеристикою вчинків*. Людина відповідальна за все, але насамперед — за своє життя.

Саме свідомість власної відповідальності — вирішальний фактор формування особистості. Людина стає особистістю тоді, коли вона стає самосвідомою, починає усвідомлювати власну відповідальність за свої дії і вчинки. Це вирішальним чином відображається на відносинах людини з іншими. Давно відмічено, що наявність відповідальності, в тому числі і за інших людей, — кращий вихователь у сім'ї, трудовому колективі, в міжособистісних відносинах.

Відповідальність і самосвідомість — найточніші критерії прояву особистісного розвитку в поведінці.

Обов'язковість передбачає *усвідомлений, раціональний і відповідальний вибір*. Вона допускає при цьому сумніви і відхилення. Таким чином, «не-алібі в бутті» стягує в один вузол свободу і гідність особистості, її свідомість, розум і поведінку. Єдність «внутрішньої» і «зовнішньої» логіки вчинку, єдність його суб'єктивного і об'єктивного аспектів можливе не в теоретичній площині, а в плані дієвої обов'язковості вчинку, його динамізації і звершення. Обов'язковий, тобто відповідальний і раціонально осмислений, вчинок є дією «на основі визнання повиннісної єдності». Це ствердження «не-алібі в бутті» і є основа дійсно «силуваної даності» — заданості життя. Тільки «не-алібі в бутті» перетворює пусту можливість у відповідальний дійсний вчинок¹.

Вчинок ставить людину в ситуацію принципового «не-алібі в бутті», оскільки вона сама і тільки вона виявляється відповідальною за свої вчинки.

Для етичного аналізу вчинку, що має на меті моральну кваліфікацію поведінки, важливо *виокремити* в його структурі наступні елементи: *суб'єктивний мотив, суспільно значимий результат, зовнішні умови переходу мотиву в результат, тобто здійснення вчинку*.

Коротко про *окремі елементи вчинку*, що мають значення для його моральної оцінки.

¹ Бахтин М. М. К философии поступка. — С. 113.

Традиційно у вчинку розрізняють *зовнішні, об'єктивні і внутрішні, суб'єктивні* аспекти. *Перші* — конкретний вираз вчинку у формі фізичної дії (бездії), жестів, слів і т.д., які певним чином впливають на оточуюче матеріальне середовище і викликають різноманітні наслідки. *Другі* — певні прояви свідомості (мислення, почуттів, емоцій, прагнень і т.д.). Аналіз механізмів вчинку зводиться до вияву *зв'язку і взаємодії* як зовнішніх, *об'єктивних*, так і внутрішніх, *суб'єктивних*, процесів і станів, що викликають рішення здійснити певний вчинок, спрямовують і контролюють його виконання.

Результати вчинків, як правило, доступні спостереженню, оскільки вони здобувають певне матеріальне втілення, а їх моральна цінність визначається соціальним критерієм. Складніше із виявленням справжніх мотивів вчинків і встановленням їх моральної цінності.

Нрави фіксуються у суспільній свідомості у вигляді *моральних норм*, поширених моральних почуттів, переконань, ідеалів, звичок і т.п. *Ці елементи* суспільної моральної свідомості, сприйняті індивідуальною моральною свідомістю, у загальному *визначають поведінку особистостей*, але тільки у *найбільш загальних*, типових для даної спільноти *рисах*. У свідомості особистості ці загальні риси поведінки, об'єктивуючись, можуть набувати значних змін, обумовлених біопсихічними особливостями індивіда (темпераментом і т.п.), найближчим соціальним оточенням, особливостями виховання. Тому встановлення справжнього мотиву певного вчинку у конкретній ситуації часто виявляється нелегкою справою навіть для того, хто вчинив цей вчинок.

Насамперед потрібно встановити, що таке мотив вчинку? Часто мотив плутають із стимулами. Але *стимул* — це будь-яка безпосередня причина вчинку. *Мотив* же — завжди спонука, що міститься у власній свідомості людини: її почуття, бажання, інтерес, переконання, потреба, ціль і т.п.

Безсумнівно, потреби, цілі, інтереси людей обумовлені об'єктивними соціальними факторами, тому їх суб'єктивність відносна. Але психологічно вони завжди відчуються індивідом як щось своє, вибране самовільно.

Мотиви не просто спонукають до певної діяльності, вони *надають їй суб'єктивного, особистісного сенсу*. Це виявляється, найперше, у тому, що суб'єкт завжди готовий нести відповідальність за мотиви своєї поведінки, але не згоден нести її за поведінку в цілому, зокрема за наслідки своїх дій, посилаючись на незалежні від його волі «викривлення» первісного наміру. Отже, *мотив* — це завжди внутрішня спонука до дії. В етичній і психологічній літературі особливий акцент робиться на усвідомлюваній природі цієї спонуки.

Доречно *відрізнити мотив від наміру*, хоча ці терміни часто вживаються як синоніми. *Намір* — це мисленнєвий образ тієї дії, яку людина бажає чи вирішила здійснити заради досягнення певної цілі. Тому

намір завжди переує вчинку. **Мотив же** — сама ця ціль, коли вона стає постійним стимулом поведінки.

В якості мотивів можуть виступати будь-які елементи людської свідомості, в яких відображається її ціннісне відношення до дійсності, до інших людей, до самої себе. **Мотивами поведінки можуть виступати потреби**, точніше не самі по собі потреби, а **усвідомлена необхідність їх задоволення** (неусвідомлені потреби можуть виступати стимулами чи спонуками вчинків, але не їх мотивами); **інтереси** — вибіркова спрямованість свідомості на певні потреби; **цїлі** — образи очікуваних чи бажаних результатів діяльності, спрямованої на задоволення потреб чи інтересів.

Крім того, в якості мотивів часто виступають **установки** — стан стабільної готовності діяти певним чином у певних ситуаціях; **соціальні орієнтації** — відносно сталі вибіркові відношення до певних цінностей життя, культури, що мають більш загальний, менш ситуативний характер; **звички** — установки на певні, автоматично повторні форми поведінки, усвідомлені раніше, що стали настільки стійкими, що не обов'язково потребують діяльності розсудку за кожного конкретного вчинку. До числа **вищих мотивів вчинків** варто віднести також **переконання** — глибоко усвідомлені, продумані і відчуті установки і орієнтації, що стали загальними принципами поведінки, які на раціональному рівні визначають і контролюють більш часткові мотиви вчинків.

Загальні групові, спільнотні інтереси у свідомості окремої людини модифікуються під дією багатьох факторів конкретного значення: професії, віку, статі, характеру людини, її світогляду і багатьох інших обставин особистої долі. Все це знаходить відображення у **життєвій позиції особистості, її стереотипних установках, у більш рухливих ціннісних орієнтаціях, переконаннях, моральних почуттях**. Ці елементи індивідуальної свідомості виступають далі безпосередніми мотивами конкретних вчинків, засадами (чи виправданням) дій. *Процес усвідомлення мотивів і вибір мотиву даної дії називається мотивацією.*

Крім результату і мотиву третім структурним елементом вчинку, істотним для його моральної кваліфікації, є **зовнішні умови переходу мотиву в результат**. Обставини, за яких відбувається мотивація і здійснюється дія, вплітаються у саму структуру вчинку, вносячи істотні корективи в його моральну оцінку.

6.4. Проблема моральної оцінки вчинку

Для етики **головне у вчинку — його моральна цінність**. В теорії моралі здавна йшла суперечка: чому віддавати перевагу при оцінці вчинків — цінності мотивів чи цінності результатів?

Будь-який вчинок являє собою цілісне явище, в якому у нерозривній єдності існують суб'єктивно-особистісні (мотиви) і об'єктивно-значимі (результати) елементи. Вчинок однаково можна зрозуміти як суб'єктивно мотивований результат і як об'єктивно реалізований мотив.

У послідовному ряду вчинків, з яких складається єдина лінія поведінки людини, завжди є внутрішня логіка, свій (усвідомлюваний чи неусвідомлюваний особистістю) «план». Певний вчинок може здатися (або дійсно є) випадковим. Але ця випадковість долається, коли в лінії поведінки прослідковується певна однотипність форм поведінки у подібних життєвих ситуаціях, тобто проступає деяка статистична закономірність, у якій проявляється особистий характер.

Вчинки, здійснювані людьми у різних сферах життя і в різних життєвих ситуаціях, можуть бути різними за своїми масштабами і якістю, за своєю значимістю для визначення суті домінуючої лінії, панівної тенденції у поведінці індивіда. **Найважливішими для формування лінії поведінки**, для вироблення життєвої позиції особистості є **вчинки**, які можна назвати вузловими, поворотними. Як правило, в цих вчинках відбувається не просто вибір чергової форми поведінки, присвяченої даній конкретній ситуації, а вибір системи цінностей, перехід від однієї системи моральних цінностей до іншої. Такий перехід може бути морально регресивним (тоді говорять про «моральне падіння» чи «моральну деградацію» особистості), але він може виявитися і «проривом» особистості на більш високий рівень морального життя і діяльності, входженням людини у систему нової, прогресивнішої моралі.

Отже, **моральна характеристика окремих вчинків визначається цінністю їх мотивів і досягнутих результатів. Моральна якість лінії поведінки у значній мірі визначається цінністю її цілей і обраних для їх досягнення засобів, а точніше, характером їх взаємозв'язків у процесі діяльності.**

Цілі, які люди ставлять перед собою, **виступають основоположними мотивами їх поведінки**. Оскільки досягнення будь-якої свідомо обраної цілі передбачає використання певних, настільки ж свідомо вибраних засобів, остільки процес мотивації поведінкових актів неминуче включає в себе (в крайньому випадку повинен включати при свідомо мотивованих діях) **усвідомлення моральної цінності не тільки цілі, але й використаних для її досягнення засобів**. У самому процесі мотивації поведінки зважується моральна цінність цілей у єдності з моральною якістю використовуваних засобів. Отже, загальна **проблема співвідношення цілей і засобів у людській діяльності містить** у собі поруч з іншими її аспектами — праксеологічним, психологічним, пізнавальним і т.д. — також важливий **моральний, а в теорії — етичний аспект**.

Проблемність співвідношення цілей і засобів у діяльності з моральної точки зору в історії етики представлена різними підходами.

Найгостріше вона постала у творчості італійського політичного діяча і мислителя **Н.Макіавеллі**(1469—1527). Його відома робота «**Державець**»(1532 р.) усталила у моральній сфері формулу «**ціль виправдовує засоби**». Флорентієць доводить дієвість такої настанови, насамперед, в політичній діяльності.

Напротивагу цьому у XIX ст., спочатку у творчості відомих письменників: американського — **Г. Торо**(1817—1862) («неучасть», «громадянська непокора») і російського — **Л. Толстого**(1828—1910) («непротивлення злу насильством») сформувалася протилежна позиція, що ґрунтувалася на **забороні застосування будь-яких аморальних засобів у досягненні цілей**.

Складні соціально-політичні і культурні реалії XX ст. стимулювали подальший розвиток цих настроїв. Їх відомими виразниками виступили **Махатма Ганді**(1869—1948) і **М.Л. Кінг**(1929—1968). У значній мірі завдяки їх діяльності почала оформлюватись **система вимог ненасильства**, що певним чином впливала і на соціально-політичні, загальнокультурні ціннісні орієнтири як окремих сучасних суспільств, так і людства загалом.

Серед сучасних етичних досліджень етика ненасильства стала однією з актуальних обговорюваних тем¹, у якої достатньо високий евристичний потенціал і значні перспективи подальшого розвитку з огляду на теперішні реалії соціально-культурного і політичного життя людської спільноти.

Третя точка зору, найпоказовіше представлена у філософії **Г. В. Ф. Гегеля**(1770—1831) до певної міри знімає протистояння двох попередніх, оскільки заснована на діалектичному підході до розгляду суспільних процесів. Цілі і засоби за такого підходу виявляються взаємообумовленими. Характер цього зв'язку, як правило, визначається домінуванням мети над засобами, хоча невід'ємним є і їх певний взаємний баланс, що визначається саме моральними критеріями.

З огляду на те, що навіть найпростіша ціль, як правило, досягається в результаті не одного, а серії вчинків, **співвідношення цілей і засобів** (у його моральній суті) проявляється в кінцевому рахунку у специфічній для даної людини **лінії поведінки**, що проходить через все її життя. Таким чином, вона характеризує ціннісні орієнтації і установки людини, її життєву позицію, самого суб'єкта дій як моральну особистість.

6.5. Моральна необхідність і свобода вибору

Структура вчинку поєднує в собі **об'єктивні** (по відношенню до суб'єкта дії і його свідомості) елементи, якими є **зовнішні умови здійс-**

¹ Див. наприклад, Гусейнов А. А. Этика ненасилия // Вопросы философии. 1992. № 3. С. 79—80.

нення вчинку, а також його об'єктивовані у соціальну дійсність *результати*, і суб'єктивні компоненти, тобто елементи моральної свідомості діючої людини, її потреби, інтереси, цілі і інші спонуки, що виступають *мотивами* конкретних вчинків. Разом вони *визначають форму поведінки*.

Науково встановлений факт обумовленості моральної свідомості і поведінки людей факторами їх біофізіологічної, психічної, соціальної життєдіяльності перетворює проблему взаємовідношення необхідності і свободи у моралі в питання: чи має суб'єкт діяльності об'єктивну можливість і суб'єктивну здатність обирати певну форму поведінки у певній ситуації?

Моральна необхідність і свобода, їх взаємозв'язок у поведінці є *специфікаціями необхідності і свободи* взагалі. Практична діяльність людини, в тому числі і її моральний аспект, виявляє особливу природу їх взаємодії і взаємовпливів.

Духовно-психологічний аспект свободи — панування над власною психофізичною природою людини, над інстинктами, пристрастями, вчинками — *включає* в себе *моральний бік свободи*. Ця проблема привертала увагу багатьох видатних філософів. Приміром, *Аристотель* вбачав у категорії «міри» моральний принцип розумності і добродетельності, а відповідно, і свободи. *Епікурейці* і всі наступні евдемоністи підтримували ідею вільного і розумного задоволення природних і духовних потреб як умови щасливого життя. *Стоїки* рекомендували компенсувати зовнішні, в тому числі несприятливі, обставини життя зусиллями самозадоволеної суб'єктивної волі. Теологи в *середні віки* проповідували аскетичне придушення потреб як умову «звільнення» від земної, зовнішньої необхідності і т.д. *Філософи Нового часу*, виходячи з раціоналістичної концепції свідомості, пізнання, людини в цілому, почали розглядати явища психіки в якості керованих з боку суб'єкта. Пізнання механізмів душевної діяльності як могутній засіб оволодіння своїми інстинктами і пристрастями було проголошено *Р. Декартом, Б. Спінозою, французькими матеріалістами XVIII ст.*

Наприкінці XIX і в XX ст., на фоні небаченого розквіту природничих наук, віра у здатність людини встановити панування над зовнішнім світом і над власною психофізичною природою при допомозі пізнання їх законів, досягла свого апогею. В той же час виявилась явна однобокість цієї віри у зв'язку, зокрема, з екологічною кризою.

Разом з тим, *моральна необхідність є одним з аспектів соціальної необхідності* взагалі, оскільки в цілому поведінка людей детермінована умовами їх суспільного буття. Проте *суспільно-історична необхідність* специфічно *виявляється в моралі* у вигляді *особливих вимог до поведінки*.

Таким чином, моральну необхідність можна розуміти і вузько, і широко. У *вузькому сенсі моральна необхідність є формою залежності*

вчинків людей від прийнятих у певному суспільстві вимог до поведінки, що виступають переважно у вигляді моральних норм. Але оскільки моральні вимоги відображають соціальну необхідність, то **моральну необхідність** можна визначити і більш **широко** — як **необхідність узгодження вчинків індивідів з цілями суспільства, колективу і т.д.** Моральна необхідність є специфічним виразом певної соціальної потреби — потреби у збереженні і прогресивному розвитку суспільного організму. Ця потреба проявляється у різних конкретних, історично обумовлених формах. Разом з нею змінюється моральна необхідність, виступаючи у множині співіснуючих і змінюючих одна одну моральних вимог. Але за всіх умов потреба соціального цілого визначає набір тих належних форм поведінки, який покладає межі свободи індивідів чи конкретних колективів. Таким чином, **моральна необхідність**, виступаючи безпосередньо у формі тієї чи іншої системи вимог до поведінки, опосередковано, через цю систему **виражає соціальну необхідність**.

В історії філософії і теології моральна свобода виступала під різними найменуваннями. У всіх їх можна виокремити спільне: **моральна свобода** — це **свобода вибору між добром і злом**.

Моральна свобода — панування над поведінкою, яке досягається при допомозі засвоєння особистістю моральної необхідності.

Моральна свобода передбачає як свою **необхідну умову** об'єктивну **можливість вибору форми поведінки**. Якщо така можливість відсутня, то акт поведінки виявляється однозначно детермінованим зовнішньою необхідністю дії, але не вчинком, що підлягає моральній оцінці.

Ще однією умовою є суб'єктивна **здатність** діючого індивіда до **вибору форми поведінки**. Це самосвідомість особистості, **здатність людини зробити свідомий вибір правильної, оптимальної у даній ситуації форми поведінки і мотивувати його**. Моральна відповідальність за поведінку не покладається, наприклад, на малят, недоумкуватих, оскільки їх свідомість ще не знаходиться (чи вже не знаходиться) у стані, здатному правильно орієнтувати поведінку, контролювати вчинки при допомозі розуму. Вони не є морально відповідальними особами, тому не несуть моральної відповідальності за свої дії, є морально невинними істотами. Але ця невинність не має ніякого відношення до моральності, не може вважатися заслугою, оскільки не пройшла випробування життям.

Для більшості морально відповідальних за свої вчинки людей, **здатність** (чи **нездатність**) **обирати оптимальну форму поведінки** передбачає знання чи незнання моральної необхідності, **тобто залежить від міри обізнаності про обставини справи і про ті вимоги до поведінки, котрі прийняті в даній спільноті людей і зафіксовані у колективній свідомості у вигляді моральних норм**. **Соціальний аспект** значущості **морально належної поведінки** засвідчує **важливість і необхідність морального виховання** і хоча б елементарної моральної просвіти для

всіх людей, особливо для підростаючого покоління, оскільки *тип моральної свідомості і поведінки людини формується в основному в дитинстві і юності*. Тому *важливим і достатньо гострим є питання необхідності морального виховання* й окультурення підлітків і молоді в сучасних закладах освіти, громадських організаціях і спільнотах, рухах і об'єднаннях.

Звичайно, знання вимог бажаної, обов'язкової чи хоча б допустимої поведінки необхідне. Але його недостатньо для справді вільної поведінки. Ще древні помітили: *люди розуміють, що таке добро, а вчиняють погано*. Тому, повинні бути окреслені *додаткові умови і ознаки моральної свободи* крім об'єктивної можливості і суб'єктивної здатності вибору вчинків.

Людина завжди має певний запас знань, відомостей про бажане, обов'язкове, заборонене у поведінці і має фізичну, інтелектуальну, волюву здатність обирати вчинки у відповідності з цими знаннями. Тому для людини питання про можливість і спроможність вибору поведінки трансформується у власне *моральну проблему свободи вибору як акту добровільно і свідомо спрямованої волі*.

Ще одна важлива ознака — *психологічна*. Людина може знати моральні вимоги, мати про них правильне уявлення, свідомо і добровільно наслідувати їх у своїй поведінці і при всьому цьому суб'єктивно, психологічно не відчувати себе вільною, не відчувати внутрішнього задоволення від своєї об'єктивно правильної поведінки.

Рівень свободи залежить, таким чином, і *від міри інтеріоризації* (засвоєння) *моральної необхідності індивідом*, що досягається в процесі його соціалізації, коли *моральну необхідність людина відчуває, сприймає як необхідність своєї власної свідомості*. Як доводять педагоги і спеціалісти дитячої психології, *процес засвоєння моральної необхідності відбувається на ранніх етапах індивідуального розвитку особистості*, в дитячому і підлітковому віці. Фахівці-педагоги розрізняють у цьому процесі наступні його аспекти і рівні: *1) знання і розуміння моральних норм (пізнавальний аспект); 2) визнання норм, усвідомлення необхідності слідувати їм у повсякденній поведінці (аспект і рівень особистої установки); 3) бажання наслідувати (мотиваційний аспект); 4) здатність слідувати моральним вимогам до поведінки (аспект виконання)*. У зв'язку з першими трьома моментами в процесі засвоєння моральних вимог перед педагогом стоїть завдання регуляції мотивів діяльності вихованців, у зв'язку з четвертим — регуляції виконання вимог.

Отже, *моральна свобода — складний комплекс об'єктивних і суб'єктивних умов людської поведінки, що результує в собі діяльність розуму, волі, почуттів у певних, не залежних від індивіда, об'єктивно установлених соціо-моральною необхідністю межах поведінки*.

Акцент на *об'єктивному боці* моральної свободи вказує на свідомий вибір форми поведінки, відповідної адекватно зрозумілій моральній необхідності. Увага до *суб'єктивного боку* моральної свободи засвідчує готовність особистості свідомо і добровільно *прийняти моральну необхідність як необхідність своєї власної свідомості*, як органічно притаманну індивідуальній свідомості потребу вчиняти завжди у відповідності з нормами моралі. Тому в цілому *моральна свобода* є єдністю об'єктивної соціально-моральної необхідності і суб'єктивної схильності особистості слідувати цій необхідності у повсякденній поведінці.

6.6. Свобода і моральна відповідальність за поведінку

Здавна у людській культурі помічена наявність *взаємозв'язку* у людській поведінці *моральної свободи і відповідальності*. Від правильного її вирішення залежить у певній мірі кінцева *мета* всіх етичних досліджень морального аспекту поведінки — *практична* — *сприяти формуванню людини, що усвідомлює відповідальність за свою поведінку і вчиняє у відповідності з цим*.

Дійсно, саме *через поняття відповідальності* теорія моралі отримує *безпосередній вихід у практику* суспільного життя.

Моральна відповідальність має широкі горизонти аналізу — *відповідальність як сукупність об'єктивних вимог, що пред'являються суспільством до окремих своїх членів, колективів у вигляді моральних принципів, норм, що відображають суспільну необхідність*. Вона може бути представлена і через суб'єктивний, психологічний зміст — *відповідальність як своєрідний стан свідомості* (у формі свідомості і почуття відповідальності, обов'язку, совісті і т.д.).

Багато аспектів проблеми відповідальності розробляються різними гуманітарними науками. Етика виділяє специфічно-*моральний аспект відповідальності* у її власне моральному змісті — *відповідальність за поведінку з точки зору її відповідності (чи невідповідності) визнанням у даному суспільстві моральним цінностям*.

Наростаючі темпи науково-технічного прогресу другої половини ХХ ст. сприяли актуалізації і переосмисленню відповідальності та її місця і ролі у житті як окремої людини, суспільства, так і всього людства. Одним із найпомітніших досліджень, що стимулювали наростання цієї переоцінки стала робота *«Принцип відповідальності»* відомого німецько-американського філософа *Г. Йонаса*, який не тільки реабілітує практичну філософію, але й створює нову етику, що відповідає духу сучасної епохи. Однією з основних характеристик сучасного буття людства Г. Йонас оголошує наявність відповідальності уже в самому визначенні людини, яка на зараз здобуває глобальних масштабів. «Автентично людська позиція полягає в тім, щоб визнавати за природою її власну

гідність, яка протистоїть сваволі нашої могутності. породжені нею, ми маємо обов'язок щодо усієї сукупності споріднених з нами створінь природи, і обов'язок щодо нашого власного буття є тільки найвищою вершиною серед усіх інших обов'язків»¹. Відповідальність, обов'язок — це першочергові вимоги, які постали перед людиною як діяльною істотою. І тільки від відповідального характеру цієї діяльності залежить подальша доля людства.²

Моральна відповідальність постає сферою, у якій поєднуються і **моральна оцінка вчинків, і лінії поведінки, і відповідальність за вибір мотивів і форми дії, цілей і засобів її досягнення і т.д.**

Важливим аспектом цієї сфери є зв'язок моральної відповідальності з моральною свободою, а через неї — з соціально-моральною необхідністю. **Моральна відповідальність** безпосередньо **пов'язана із свободою** як своєю умовою і засновком. Недоречно говорити про моральну відповідальність поза цим зв'язком. Наприклад, за відсутності можливості і свободи вибору форми поведінки, як відзначалось, неможна ставити в обов'язок людині моральну відповідальність. В той же час, невірно говорити про моральну свободу, забуваючи про моральну відповідальність людини за вчинки.

Усвідомлення моральної відповідальності завжди пов'язане із свідомим і добровільним, тобто свободним вибором тієї системи моральних вимог, у якій переважно виражена соціальна необхідність і **якій людина бажає підпорядкувати свою поведінку**. У цьому сенсі акт вільного вибору і акт діяльності мислення передують моральній відповідальності. Але цей зв'язок свободи і відповідальності зворотній, в крайньому випадку відчуття особистістю свободи залежить від міри усвідомлення нею своєї відповідальності.

Ця тема вже згадувалася у зв'язку із окресленням М. М. Бахтіним унікальної природи вчинку як особливої реальності, що поєднує у собі такі риси моральної діяльності як обов'язковість і відповідальність. Оцінка оригінальності і евристичного потенціалу цього авторського підходу до розгляду моральної цінності вчинку — тема окремого перспективного дослідження в етиці. У даному зв'язку важливим вважається наголос на **творчому характері перетворення** особистістю суспільної **нормативної природи моральних вимог у власний свободний вибір** діяти за принципом **«не може інакше»**.

Не зовсім доречною видається поширена у буденній свідомості думка, ніби свобода — це свобода від відповідальності, тобто сваволя. Навпаки: **чим вільніша людина у своїх вчинках, тим більше у неї мож-**

¹ Йонас Г. Принцип відповідальності. У пошуках етики для технічної цивілізації. Пер. з нім. — К.: Лібра, 2001, с. 206—207.

² Існує значна кількість актуальних робіт з даної теми. Див., наприклад, розширений аналіз цієї проблематики в ґрунтовній праці вітчизняного дослідника А.М. Єрмоленка «Соціальна етика та екологія». — К., 2010.

ливостей у виборі лінії поведінки, тим вищою має бути міра її особистої відповідальності за вчинок, його мотиви, наслідки. І навпаки, чим відповідальніше людина відноситься до своїх обов'язків, тим більш невимушеною, вільною вона відчуває себе при їх виконанні.

Звичайно, подібне *розуміння взаємозв'язку моральної свободи і відповідальності* не таке просте і самоочевидне, щоб стати всезагальним переконанням. Воно *передбачає*, з одного боку, *високий рівень розвитку моральної свідомості*, а з другого — *вимагає таких форм суспільного устрою, за яких особисте розуміння свободи і особиста свідомість відповідальності змістовно співпадали б з об'єктивною соціально-моральною необхідністю, з потребою подальшого розвитку суспільства.*

Моральна відповідальність, як відзначалось, являє собою єдність об'єктивних, суспільнозначимих і суб'єктивних, особистісних елементів. Вона *суб'єктивна* у тому сенсі, що *виражається в оцінці своїх і чужих вчинків під кутом зору особистих уявлень про добре і зле, справедливе і несправедливе, чесне і безчесне, гуманне і нелюдське, взагалі моральне і неморальне.* Зобов'язання відповідальності, її міра і характер визначаються, таким чином, до певної міри суб'єктивними уявленнями і установками. Але *моральна відповідальність і об'єктивна*, оскільки у своїй основі обумовлена типом суспільних відносин, які не залежать від свідомості окремої людини. Так, міра відповідальності залежить, наприклад, від суспільної значимості поведінки індивідів, а відповідно, від їх суспільного становища, професії і інших соціальних ролей, в яких вони виступають у різних сферах своєї діяльності.

Таким чином, *суб'єктивно моральна відповідальність є властивістю свідомості, яка проявляється в мотивації вчинків і їх оцінці* з точки зору інтересів суспільства чи іншого соціального утворення. *Об'єктивно ж у моральній відповідальності втілюються вимоги суспільства до свідомості і поведінки індивідів чи соціальних груп.*

У моральній сфері важливий практичний інтерес викликає питання про те, хто може виступати суб'єктом моральної відповідальності, а також питання про те, за що покладається моральна відповідальність чи що є об'єктом моральної відповідальності?

Суб'єктами моральної відповідальності є всі ті, чії дії можуть отримувати моральну кваліфікацію. До таких можна відносити особистість, колектив, певну соціальну спільноту, нарешті суспільство в цілому чи його певні інститути. Безпосередніми *об'єктами моральної відповідальності* є акти діяльності, тобто вчинки і нрави, а через них — моральні якості особистості чи моральна атмосфера в колективі, суспільстві. Таким чином, *суспільство в цілому* і через кожен свій елемент *характеризується моральною відповідальністю.*

Ті моральні вимоги до поведінки, які окреслюють її межі і внутрішній зміст, мають, безумовно, *об'єктивне буття* і навіть фіксуються в

документах — *етикетах, кодексах, уставах*. У своїй *суб'єктивній формі моральна відповідальність* існує в таких елементах, як *усвідомлення обов'язку, почуття совісті, звичка до відповідальної поведінки і інших форм інтеріоризації особистістю соціально-морального досвіду*. Суспільство має також *матеріальні і духовні, суспільні і індивідуальні засоби культивування (виховання, підтримки, забезпечення) моральної відповідальності за поведінку*. З одного боку, це вся система *моральних заохочень* (визнання заслуг, похвала, слава і т.п.) і *санкцій* (осуд у громадській думці, безслав'я, бойкот і ін.), а з другого боку — це протилежні почуття *задоволення, гордості чи, навпаки, незадоволення, сорому, розкаяння і інші негативні почуття і стани людини*.

Питання про соціальну обумовленість моральної відповідальності має важливе філософське, світоглядне значення.

Свій *об'єктивний вираз моральна відповідальність*, як і мораль в цілому, *здобуває в діяльності людей*, їх поведінці, виступаючи як її властивість. *Відповідальним* чи безвідповідальним *вважається* певний акт діяльності, *вчинок*. І лише потім, у зв'язку із вчинком, так кваліфікуються певні порухи людської свідомості: прояв інтересів, установки цілей, орієнтації на певні моральні цінності і т.д. В решті-решт, *відповідальна поведінка — це поведінка, що відповідає потребі збереження і продовження існування людського суспільства, його подальшого розвитку, яка є об'єктивною потребою, об'єктивною необхідністю*. Цим визначається *первинне значення* об'єктивного змісту *моральної відповідальності* перед її особистісною формою.

Соціальна необхідність відображається у суспільній свідомості у вигляді певних уявлень про відповідальність, норм, принципів, ідеалів. А ці елементи суспільної свідомості, будучи засвоєними індивідом, стають досягненням його особистої свідомості і суб'єктивним компонентом у його поведінці.

Для вірного розуміння регулятивної функції моральної відповідальності, для практики морального виховання важливо враховувати **характер і масштаб цієї відповідальності** в залежності від конкретних особливостей суб'єкта і об'єкта. Адже за одну і ту ж дію може накладатися різна відповідальність.

В залежності від суб'єкта конкретної діяльності може змінюватися кількість дій, що вимагають відповідальності, а також міра відповідальності за кожне окреме діяння. Чим масовіший суб'єкт діяльності, тим вища міра відповідальності, але тим менше число дій, за які може покладатися на даного суб'єкта відповідальність. Якщо **окремий громадянин** як приватна особа **відповідає за кожен свій вчинок**, то суспільство (держава) не може нести відповідальності за кожен вчинок своїх членів. **Суспільство, держава** можуть нести відповідальність тільки за значні економічні, політичні акції, за поширені в ньому нрави і відповідні моральні норми, ідеали, принципи, які вони підтримують і пропагують.

Зміна моральної відповідальності однієї й тієї ж людини залежить також від того, в якій соціальній ролі вона виступає. **В якості приватної особи індивід фактично відповідає за всі свої вчинки**, що здійснюються ним у всій системі соціального співіснування, за всі свої взаємовідносини з іншими людьми. Але та ж людина, приміром, у своїй **професійній ролі**, в якості посадової особи, **відповідає** насамперед і головним чином **за свої професійні, службові дії**. Коло таких дій набагато вужче, **але їх наслідки для суспільства важливіші, вагоміші**, оскільки в ролі посадової особи вона опирається на авторитет установи, держави, використовує надані їй суспільством права і повноваження. Тим само у **цій ролі зростає її відповідальність за рішення**, які вона приймає, за дії, які вона здійснює.



Висновок

Отже, підсумовуючи огляд теми моральної діяльності можна констатувати, що багатогранна природа моралі у цьому ракурсі розглядалась, насамперед як характеристика й оцінка людських вчинків, поведінки, активності.

Невід'ємною ознакою функціонування моралі за такого підходу є багатоаспектний характер взаємних впливів моралі та інших форм суспільної свідомості і виявів у практичних формах діяльності. Без такої взаємодії моралі просто немає.

У сфері людської діяльності складаються і певні форми людських відносин, що містять моральні характеристики. Більше того, саме на основі домінування і значимості останніх людська діяльність і кваліфікується як така, що визначається критеріями людяності. Мораль з'являється там, де є, як мінімум, відношення до іншої людини як рівної мені, спорідненої зі мною належністю до роду людського.

Таке поєднання морального відношення і діяльності задає той специфічний вияв діяльності, що з часів Аристотеля кваліфікувався як практична форма світовідношення, яка найпоказовіше розкриває моральну суть людини.

Для етичного аналізу особливий інтерес являють дії людей і їх результати — поведінка, що зорієнтована на ціннісні критерії в аналізі діяльності. Її суто людською характеристикою є «усвідомлений волевияв самого суб'єкта поведінки» (В. Малахов). Для моральної кваліфікації (оцінки) людської поведінки важливим є свідоме й відповідальне волевиявлення. Це стосується не тільки прикладів «чистої» моральної діяльності, але й будь-якої соціально значимої діяльності.

Основною складовою поведінки як системи є вчинок. З усієї сукупності дій вчинок вирізняється завдяки акценту на моральній цінності мотивів, значення, оцінки. Поступово на різних етапах розвитку суспільства і людської культури формувалась ієрархія моральних цінностей, що впливала на становлення і динаміку суспільних уявлень про моральну належність, обов'язковість, допустимі і недопустимі вчинки. На основі їх складались нрави, моральні норми.

Вчинки і нрави постають важливими факторами формування моралі. Моральні ж відносини являють собою той невід'ємний і всюдиприсутній фон, на якому і завдяки якому функціонує мораль.

Вчинок відрізняється від інших форм людської активності такими характеристиками як довірливість і обов'язковість. Вчинок насамперед відповідальний, а потім раціональний, тобто осмислений.

Свідомість власної відповідальності — вирішальний фактор формування особистості.

Разом з тим, вчинок — соціально значимий, оскільки присутня в ньому дія (в якій реалізуються певні аспекти людського осмислення і відношення до дійсності) отримує суспільну оцінку.

На основі складних форм взаємодії власних уявлень про морально належне, допустиме і соціально визнане із загальноприйнятими уявленнями формуються засади відповідальності, що постають як внутрішнє самовизначення особистості, тому є фундаментальною характеристикою людського буття. Вона впливає як на раціональне осмислення, так і на програмування вчинків. Відповідальність людської поведінки залежить не від її раціональності, а навпаки — раціональність від відповідальності.

Особливо важливою є відповідальна самосвідомість, що виявляється у різних формах суспільної свідомості і буття: праві, науці, політиці, моралі і релігії.

Засади і механізми вчинку певним чином обумовлюються як історичним фоном суспільного розвитку, так і особливостями конкретних етапів життєвого шляху особистості.

Невід'ємною умовою реалізації свободної діяльності сучасної людини є потреба узгодження діяльних форм утвердження внутрішньої свободи особистості і здатності адекватно сприймати і визнавати соціально належне, існування і свободу іншої людини, групи, колективу, суспільства, культури, природи і т.п.

Проблема свободи рельєфно виявляється у найрізноманітніших формах усвідомлення відповідальності.

Специфіка моральної поведінки полягає в тому, що вона передбачає не тільки обов'язок, але і людську гідність. Та й сам обов'язок може виступати регулятором вчинку, лише будучи прийнятим особистістю, а не нав'язаним їй ззовні.

Необхідними і значимими факторами вчинку на сьогодні виступають честь, уявлення про успіх, щастя, смисл життя. Це достатньо ціка-

вий бік сучасних реалій людської діяльності, що потребує подальшого вивчення і аналізу, в тому числі і на рівні етичної теорії та прикладних досліджень у майбутньому.

Моральна необхідність постає як визнання і прийняття людиною потреби узгодження вчинків індивідів з цілями суспільства, колективу.

Можливість вибору і здатність до вибору форми поведінки, рівень знань про моральні норми, здатність засвоєння індивідом моральної необхідності, їх трансформація у добровільний і цілеспрямований акт вибору певної дії і готовність відповідати за її наслідки є необхідними умовами реалізації свободи. Вони особливо важливі в період формування особистості.

Отже, моральна діяльність — один з важливих аспектів людської діяльності, що виявляє практичну природу моральності окремої людини, моральних засад суспільного буття, ціннісних орієнтацій, загальні тенденції та особливості людської поведінки як через одиничні вчинки, так і через сталу лінію поведінки, подаючи таким чином певний зріз моральної активності людини і суспільства в певних соціокультурних умовах.



Питання для самоконтролю

1. Що таке людська діяльність?
2. Що таке моральна діяльність?
3. З яких елементів складаються моральні відносини?
4. За яких умов дія набуває значення вчинку?
5. Вкажіть характерні риси вчинку.
6. Які елементи виокремлюють в структурі вчинку?
7. У чому полягає суть моральної необхідності?
8. Проаналізуйте характер зв'язків моральної необхідності і свободи.
9. Назвіть основні умови моральної свободи.
10. У чому полягає моральний аспект відповідальності?



Темі рефератів

1. Специфіка моралі як виду людської діяльності.
2. Мораль як спосіб духовно-практичного освоєння світу.
3. Поведінка як «критерій людяності» діяльності.
4. Поведінка як об'єкт етичного аналізу: історія та теорія.
5. Вчинок як об'єкт філософсько-етичного аналізу.

6. Проблема моральної оцінки негативного вчинку.
7. Соціокультурні та моральні проблеми наростання злочинності в суспільстві.
8. Історичні та етичні аспекти оцінки вчинку.
9. Сучасні і «вічні» фактори вчинку: успіх, щастя, сенс життя, честь, гідність.
10. Моральна проблема співвідношення цілей та засобів у людській діяльності: виховання підростаючого покоління, політика, релігія, право, екологія, економіка.
11. Морально-психологічні особливості вчинку в процесі формування особистості.
12. Мотивація вчинку: морально-психологічний аспект.
13. Проблема морального авторитету як взірця для наслідування і вдосконалення особистості.
14. Проблема моральної свободи в філософсько-етичній спадщині.
15. Історико-етичні ракурси розуміння проблеми відповідальності.



Література

- Аболина Т. Г.* Исторические судьбы нравственности / философский анализ нравственной культуры/. К.: Лыбидь, 1992. — 196 с.
- Бахтин М. М.* К философии поступка// Бахтин М.М. Работы 20-х годов. К.: «Next», 1994. С. 9—68.
- Гусейнов А. А.* Этика ненасилия // Вопросы философии. 1992. № 3. С. 79—80.
- Єрмоленко А. М.* Соціальна етика та екологія. — К.: Лібра, 2010.
- Ильин И. А.* О сопротивлении злу силою // Ильин И.А. Путь к очевидности. — М.: Республика, 1993. С. 6—132.
- Йонас Г.* Принцип відповідальності. У пошуках етики для технологічної цивілізації. Пер. з нім. — К.:Лібра, 2001. — 400 с.
- Макиавеллі Н.* Флорентійські хроніки; Державець. — К., 1998.

РОЗДІЛ 7

МОРАЛЬНІ КОЛІЗІЇ СУЧАСНОСТІ

7.1. Етичні проблеми сучасної цивілізації

У ХХІ столітті людство живе в новій реальності, зіштовхнувшись з глобальними¹ проблемами та загрозами (ядерна катастрофа, смертельні хвороби пов'язані з порушенням імунної системи організму, тероризм, техногенні катастрофи і б.і.

Все частіше ми стаємо свідками появи таких технологій, які дозволяють людині вирішити будь-які проблеми, поліпшити якість життя і навіть врятувати життя. Та проблема прогресу наукових знань та технологій не лише дарує людству надію, а й ставить перед людством нові надзвичайно гострі проблеми, які занадто далеко виходять за рамки морального досвіду людства. Що в цілому свідчить про ріст актуальних проблем сучасності, особливо ціннісного аспекту адже в умовах планетарної ринкової економіки знання та наукові технології стають «товаром» перетворюючись в головне джерело не лише потенційних благ, а й глобальних екзистенційних загроз існуванню людини.

Як не парадоксально це звучить, але єдиним автором і одночасно жертвою цих процесів є сама *людина*, і створена нею соціальна система.

Тому у суспільстві та культурі сучасності ми є свідками своєрідної «поверхневості», «непотрібності», яка в свою чергу породжує «чужу мораль» (В.Распутін), що ще раз наголошує на моральній кризі сьогодення та на гострому дефіциті моральних цінностей у суспільстві. Нажаль, сьогодення демонструє таку відносність моральних норм та сягає такої безмежності релятивізму, що всі загальнолюдські цінності не просто втрачають, а взагалі позбавляються суті. Знецінення зайшло так далеко, що справжні моральні цінності розглядають як прості «раціоналізації», як «висновки» або як «речові реакції», що маскують егоїстичні матеріальні та користолобні мотиви особистості. Складається враження, що в самій цивілізації сучасності закладено абсолютно неправильні ідеї, стимули та мотивації, адже все «те що протягом тисячоліть становило світ людини, сьогодні немовби зазнало краху»².

¹ Глобальні проблеми (франц. global — загальний, от лат. globus (terrae) — земна куля) являють собою сукупність проблем людства, від вирішення яких залежить соціальний прогрес та збереження цивілізації; завбачення катастрофічного забруднення навколишнього середовища, атмосфери та б.і.; подолання зростаючої прірви на економічному рівні, усунення голоду, бідності і неосвіченості на Землі, забезпечення подальшого розвитку людства необхідними природними ресурсами включаючи продукти харчування, промислову сировину та джерела енергії; припинення негативних наслідків науково-технічного прогресу і б.і.

² Див. Детальніше: Ясперс К. смысл и назначение истории с. 334

Про таке моральне пророцтво (правда щодо західної культури) зауважував ще П. Сорокін, де межа між істинним і хибним, справедливим і несправедливим, прекрасним і потворним, між позитивними і негативними цінностями почне невпинно стиратися, «поки не наступить царство розумової, моральної, естетичної і соціальної анархії», а «моральний категоричний імператив виявиться витісненим гедоністичними міркуваннями егоїстичної цілевідповідності»¹

Та одночасно, як зазначає український дослідник В. А. Малахов, ми з вами є свідками і надмірної актуалізації моралі, своєрідного «моралізаторства», у масовій культурі суспільства, маніпуляціями моральними нормами насамперед у сфері економіки та політики. Адже пануючі в сучасному суспільстві моральні установки, норми в більшості залежать від економічного та політичного фактору і в цілому визначають загальну спрямованість та темпи розвитку сучасної цивілізації, тому спостерігається різка зміна, а інколи і повний «демонтаж» політичних, економічних і правових механізмів регулювання поведінки людини у суспільстві. Все це в цілому наголошує на нагальній актуалізації етичного аспекту не лише в сучасному гуманітарному та природничому знанні, а й в інших сферах знання. Розвиток біотехнологій, новачі в економіці, політиці, засобах масової інформації, поява віртуального простору культури — все це вимагає серйозного етичного осмислення та контролю, прояснення гострих питань, перегляду традиційних етичних теорій, нового масштабу відповідальності.

Тому особлива актуальність моральних проблем сучасності визначається насамперед наступними факторами:

по-перше: бурхливий розвиток науки і техніки та превалювання людини над природою;

по-друге: сучасні досягнення у сфері біотехнологій, що не лише «дарують» життя, «керують життям», «контролюють» смерть, а й маніпулюють процесами зародження та «завершенням» людського життя;

по-третє: зміни в духовному житті людства призвели до конфлікту з традиційними цінностями, до різючої зміни міри відповідальності людини за будь-яке Інше життя та за своє власне.

Внаслідок чого людина впритул підійшла до усвідомлення необхідності вибору між добром і злом, буттям і небуттям, смертю та безсмертям, що в свою чергу вимагає сутнісного взаємозв'язку науки і моральності, свободи та відповідальності для подальшого розвитку людського роду.

Адже сьогодні нагальним питанням залишається питання як залишитися людиною за наявних умов нашого спільного існування? Як вберегти в собі міру людського? Як вберегти здатність до самообмеження, вміння відкривати себе Іншим, сприймати Іншого?

¹ Див. детальніше: Сорокін П. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений. — Спб.: Рус. Христиан.гуманит.ин-т, 2000. — С. 807, 809.

Особливо гостро ці та інші питання і суперечності стоять перед людством, так як особливо потребують оцінки з точки зору *моралі*, що вимагають вірну відповідь, *що є можливим, а що є морально припустимим*. Що в свою чергу акцентує увагу на напрацюванні стратегії відродження духовної моральної культури та необхідності формування нової етичної парадигми.

Основною причиною різноманітних колізій сучасної епохи багато вчених, як вітчизняних так і зарубіжних (наприклад: Л. Мемфорд, Х. Ортега-і-Гассет, М. Гайдеггер, Ж. Еллюль і б.і.) вбачають насамперед в надзвичайному розриві між технологічною та моральною складовою. Негативні наслідки такого розриву(як уже зазначалося вище) ми спостерігаємо у сьогоденні, коли моральні орієнтири стали «застарілими», викривленими, а прогресивний розвиток техніки призводить взагалі до відсутності будь-якого прогресу у сфері моральності. Так, на думку сучасного німецького дослідника В. Гьосле, інтенсивний розвиток техніки, призводить до дезорганізації внутрішнього світу людини, руйнуванню балансу людської раціональності «...деякі форми раціональності, особливо технічна раціональність, розвиваються занадто швидко; більш того, вони зростають по експоненті, тоді як інші, традиційно названі мудрістю, іншими словами, пов'язані з розглядом цінностей нині не розвиваються абсолютно і навіть потерпають регрес»¹.

Перетворення сфери технологій і комп'ютерної інформації в надзвичайно стрімко розвиваючу гілку науково-технічного комплексу, що охоплює транспорт, промисловість, медицину, комунікації, освіту, послуги, побут і багато іншого призводить до ситуації, коли людство стає заручником обставин, адже від техніки неможливо відмовитися, її можливо лише подолати, на що неодноразово наголошували такі дослідники як німецький філософ К. Ясперс, російський філософ М. Бердяєв, російський філософ С. Булгаков і ін., так як вона не лише дає нам шанс, а й викликає непередбачувані небезпеки. Що в свою чергу тягне за собою заміщення багатьох видів людської діяльності, вплив на моральність, політику, психологію і ін. Тому питання наслідків науки та технологій вже давно є основним у необхідності цілеспрямованого розвитку науково-технічного прогресу. Але виникає питання, чи підкорюється технічний розвиток суспільному контролю, чи лише власній внутрішній динаміці розвитку? Нажаль сьогоднішня ситуація не дає змоги суспільству належним чином ні адаптуватися до дії науково-технічного процесу «традиційним засобом» проб та помилок, ні дати відповідь на ті чи інші питання (російський дослідник А. В. Миронов)².

¹ Гьосле В. Практична філософія в сучасному світі. — К., 2003. — с. 248

² Див. детальніше: Миронов А.В. Техноетика: ответ на актуальные проблемы перехода к устойчивому развитию // Вестник Московского университета. Сер.7. Философия. 2004. — № 3. — С. 3—14.

В даному ракурсі, багато хто вважає, що за раціональними намірами безпосередніх учасників формування техніки, інженерів, вчених, винахідників і інших криється «рука» економічного утиску (ринковий механізм) на техніку, а сама «техніка» виникає через некерований розвиток природознавства. Наголошується і на некерованому «потязі до гри» інженерів, еволюція техніки в даному випадку багатьма дослідниками описується як п'єса без автора. В зв'язку з цим політичні, екологічні, економічні, соціальні, культурні та інші наслідки технічного розвитку є занадто очевидними.

Парадоксальною рисою сучасності є насамперед те, що з однієї сторони науково-технічний прогрес створює небачені можливості для задоволення людських потреб, а з іншої — руйнує саме підґрунтя людського існування. За своєю суттю технічна цивілізація «не бажає знати особистості», але вимагає її активного втручання у різноманітні сфери діяльності, формуючи певним чином нову людину, яка їй відповідає (М. Бердяєв).

Тобто, моральна дезорієнтація, моральне «падіння» сучасної людини полягає в тім, що техніка відчужує людину саму від себе, забирає в неї «істинне» буття. Доречним, буде згадати працю німецького філософа та економіста Й.Бекмана «Вступ до технології» (1777р), який розглядав технологію насамперед, як науку про використання (обробіток) природного або пізнання ремесла, де технологія має *сприяти* покращенню виробництва. А сьогоднішня, на превеликий жаль, доводить, що економічний успіх залежить не від виробництва речей, а від виробництва ідей, де добавлена вартість створюється інноваціями, які сприяють розповсюдженню товарів та послуг.

Нині подібна ситуація призвела до створення своєрідної техносфери, світу речей та механізмів, де людина виступає механізованим індивідом, який доповнює функціонування техніки, а конфлікт виникає тоді коли можливості людини не співпадають з вимогами технічного забезпечення. Акцентуючи тим самим, свою увагу на людині в техносфері — де «людина — перетворюється у машину». Так, в наукових колах все частіше в даному аспекті обговорюється перспектива «техногенного» майбуття людства, тобто те що ми в цілому і спостерігаємо, поступове знищення «біологічної людини» та перетворення її в подвійну за своєю природою біотехнічну істоту, шляхом втілення різних технічних «присадок» для удосконалення інтелекту¹

Так, на думку американського вченого Б. Фула «людина-метаболічно регенеративна, на 99 % автоматизована, індивідуально-унікальна система абстрактних форм, де обмін енергії та здатність до управління мають безперервно розширювати, перебудовувати і підтримувати в ро-

¹ Див.детальніше Буровский А. М. Люди ли мы? о соотношении «естественного» и «искусственного» в современном человеке // ОНС. — 1996. — № 4. — С. 122—132

бочому стані двосторонній внутрішньо-зовнішній інструментальний комплекс, в якому як внутрішні, так і зовнішні системи складаються з прогресивно змінних і взаємно трансформованих хімічних, гідравлічних, пневматичних, електромагнітних, термодинамічних, молекулярних і анатомічних структурно-моделювальних процесів»¹.

Тому виникає нагальна необхідність гуманізації закономірного процесу розвитку науки і техніки, «повернення» його в сторону людини. Адже добро і зло не йдуть від техніки, а від суспільства і від людини (жодній машині, навіть сучасним роботам неможливо запрограмувати будь-які моральні установки, наприклад, почуття совісті). Так, один із творців кібернетики Н.Віннер у своїй праці «Людина і робот» зазначає, перефразовуючи відомий вислів з Біблії «Людині – людське, а машині – машинне». Грунтуючись на своїх знаннях та досвіді, науковець впевнений, що вкласти моральні якості в машину неможливо, так як природа моральності виходить далеко за межі закономірностей предметного світу в якому створюються машини й техніка. Тому використання техніки для добра або зла людини залежить від самої людини, яка використовує її в своїх цілях, від її моральних установок. Для того щоб позбутися негативного впливу техніки на моральну свідомість особистості, зарубіжний дослідник Ж.Енлюль єдиний вихід вбачає у відмові від техніки, пропонуючи своєрідну «етику відмови від влади техніки» через ідею самообмеження людини.

Потрібно зауважити, що у розв'язанні таких загроз нажалі немає якогось однозначного вирішення, зрозумілим є лише те, що воно має бути комплексним, багатоетапним і складним. Йдеться про систему життєдайних принципів, що полягають у поширенні морально-аксеологічного виміру соціобуття, а це насамперед перегляд панівної ролі цілераціональності, що в першу чергу пов'язані з онтологічним виміром людини, людяності та пошуком моральних метаоснов суспільства.

7.2. Ціннісний аспект наукового знання

Однією з реалій сучасності є моральні проблеми в науці XXI ст. Адже колишне сократівське «знання є добро» замінено беконівським «знання – це влада», де раціонально-наукове осягнення світу виступає чи не основною причиною зміщення пропорцій у ціннісних орієнтаціях. Адже пропорції, функції, конструкції та обрахування, площини стали набагато зручнішими для повсякденного життя людини. Проте, історичні та культурні явище кількісним вимірам не піддаються, а такі поняття як честь, гідність, обов'язок і людське життя взагалі не підвладні їм.

Здавалося б надзвичайні відкриття середини XX ст., що призвели до створення атомної зброї, небачених успіхів у розвитку біотехнологій і ба-

¹ Див.детальніше: Давидович В. Е., Аболина Р. Я. Кто ты человечество? — М.: 1975. — с. 45

гато іншого, але, як не парадоксально — призвели і до певного «підриву» авторитету науки. Наука, метою якої є пошук істини й здобуття нових знань, поступово втрачає пріоритетне право на визначення істини та помилки. Похитнулася віра в перевагу людського розуму та безмежні властивості науки у вирішенні будь-яких проблем людства, внаслідок чого спостерігається і *вже надто гостро* відчувається, за висловом сучасного російського дослідника П.Д. Тищенко, «де-централізація ціннісного світу». В зв'язку з чим сутнісно змінюється сам етос науки (моральні переконання і моральні обмеження, що пов'язані з науковою діяльністю).

Сучасні зміни свідчать, що якщо раніше моральні переконання та певні обмеження відносилися перш за все до об'єктивних результатів дослідження, то на сьогоднішній день мова йде, перш за все, про моральну відповідальність вчених за дослідження перед суспільством, які можуть принести непоправну шкоду не лише доквітлю, а й самій людині. Так, ще давньогрецький філософ Арістотель завбачав, що хто рухається вперед в науках, але відстає в моралі, той більше йде назад, ніж уперед. Тому відповідь на це питання надзвичайно важко знайти, але є досить важливою.

Наука є досить вагомою складовою частиною людської культури і є зрозумілим, що без інтелектуальних надбань ані матеріальний, ані духовний розвиток людства є не можливим. Але науку — одну з людських цінностей можна примусити сьогодні промовчати, фінансово підкорити, в ім'я чийогось самоствердження, кар'єризму, монополії наукових шкіл, плагіату і б.і.

Натомість, особлива відмінність даної проблеми полягає якраз в тому, що сама по собі раціоналізація та інтелектуальні надбання не є ворогом людства, а навпаки є джерелом різноманітних горизонтів, засобом же руйнації культури вона стає лише включившись в певну систему соціальних відносин. Сучасні ж, соціальні відносини, на превеликий жаль, підтверджують тезу К. Маркса, про те, що великі гроші дозволяють кульгавому придбати двадцять чотири ноги, а інтелектуально недосконалому — купити сотні талантів та геніїв. Зачаровані небувалими успіхами наукової думки, ми не помічаємо прірви біля якої опинилися: дефіцит природних ресурсів Землі, енергоносіїв, води, продуктів харчування все це є наслідком «особливих» раціоналізаторських принципів.

Наука окрім певних переваг принесла людству нові моральні проблеми, що породжують насамперед питання можливості включення у наукове пізнання ціннісних орієнтацій та акцентують увагу на відповідальності вчених перед суспільством та перед самою людиною.

Сьогодні наукового знання зіштовхнулось з непередбачуваними парадоксами: з однієї сторони наукове знання сприяє інтеграції знань, а з іншої — росту людської цивілізації; і прогрес наукового знання, крім потенційних небезпек (наприклад: проведення експерименту завбачає спотереження за об'єктом дослідження іноді в екстремальних і досить небе-

зпечних умовах, коли сам об'єкт може загинути; дослідження ядерних реакцій тягне за собою створення своєрідних умов (вироблення, накопичення, зберігання, утилізацію), що певним чином залежно від масштабів може абсолютно суперечити таким традиційним моральним нормам, та настановам, як «не зашкодь» та «не вбий»)); має ще й позитивні наміри: — розв'язання проблем питної води та харчування; створення енергозберігаючих технологій, розв'язання екологічних проблем і б.і.

Саме в цьому аспекті можна виправдати також і різноманітні ризики, як технологічного, так і біологічного характеру, але лише *при умові гармонійного розвитку етики науки й суспільства в цілому* (стримування агресивного руйнівного впливу на людину і природу, що притаманна бездумному використанню досягнень науки і техніки, а з іншого — на збереження та виховання нового мислення у людини, усвідомлення необхідності здобуття нових знань для подальшого розвитку цивілізації).

Звичайно, що деякі дослідження можуть нанести непоправну шкоду суспільству і привести до катастрофи. Але хто і як може визначити негативні наслідки майбутніх досліджень?

Дискусії з даного приводу, серед вчених та в засобах масової інформації, свідчать про відсутність чітких критеріїв щодо можливості заборони на такі дослідження. Тим більше що самі науковці дотримуються думки, що коли негативні наслідки досліджень є безсумнівними, то заборона на них є необхідною. Та, на превеликий жаль, не завжди можливо завбачити майбутній результат, особливо абстрактний та не пов'язаний з технологіями. Наприклад, загальновідомими є факти, що навіть математичні теорії інколи знаходять втілення в практичних речах. Таким чином, науковці приймаючи різноманітні рішення повинні відчувати відповідальність за наслідки наукових здобутків, висновків. В кінцевому рахунку результати дослідження залежать насамперед від свободи волі науковця і уявлень про добро і зло, на яких ґрунтується практична мораль науковця. Та одночасно його свобода вибору обмежується моральною відповідальністю перед людством. Як зауважив французький вчений Ф.Кюрі в ХХ ст., що вчені не повинні бути співучасниками тих, кому недосконала соціальна будова дає можливість використовувати результати наукових робіт в егоїстичних та зловмисних діях.

Доречно також згадати відомого дослідника німецького філософа К.Ясперса в концепції якого наука та техніка самі по собі є ні добрими ні злими, такими вони можуть бути лише в залежності від цілі застосування науки і техніки. Одночасно неможливо позбутися зворотного ефекту: і наука і техніка створені людиною впливають і на саму людину, що само по собі не може не викликати тривоги. Наука та пов'язані з нею технології, за німецьким філософом М.Хайдегером мають мету показати все у вигляді готової наявності — бери користуйся. Так, напри-

клад зауважує М.Хайдеггер, уже не електростанція стоїть на Рейні¹, а Рейн існує для того, щоб поставляти гідравлічний напор для електростанції. Подібне відношення, нажаль, ми спостерігаємо нині і по відношенню до людини, як «другосортного матеріалу». Так нобелівський лауреат М.Борн зазначав: «На моєму віку наука стала справою державної важливості, вона привертає зосереджену увагу суспільства, і тепер точка зору на науку як на «мистецтво заради мистецтва» застаріла ... Я сам усвідомив цей аспект науки лише після Хіросіми... Не дивлячись на всю мою любов до наукової роботи, результати моїх роздумів виявилися безрадисними (гнітючими). Тепер мені уявляється, що спроба природи створити на цій Землі мислячу тварину може закінчитися нічим»².

Досліджуючи етичні проблеми сучасної науки, відомий західний методолог науки Е.Агацці звертав увагу на те, що ці проблеми вже давно знайомі традиційній етиці. Коли дія вважалась морально забороненою, коли вона має передбачуваний негативний наслідок — у співвідношенні з принципом, що слід не тільки не прагнути забороненого, але й обов'язково його уникати. Таким чином, *від дій, які несуть за собою передбачувані негативні наслідки, необхідно відмовитись*, що є очевидним фактом. Серйозна проблема виникає у тих випадках, коли дія як така не є морально індиферентною, а має позитивну мету (можливо, у вищому ступені позитивну, що збігається з обов'язком), і разом з тим — передбачуваними є негативні наслідки.

У розв'язанні даних проблеми важливим є розуміння певного типу раціональності, що відповідає саме сучасному науково-технічному етапу розвитку, звернення до «іншої, гуманної, культурної науки» (за російським дослідником І.Пригожиним)

Пошук варіантів призвів до шляхів спасіння, що полягав у подоланні безмежної прірви між природничими та гуманітарними науками, їх співпраці. Йдеться, насамперед про прикладну етику³, що засвідчила синтез теорії та практики та «етизацію» різноманітних сфер людської життєдіяльності. Яка володіє здатністю розв'язувати моральні конфлікти та дилеми, що виникають у сучасності як на індивідуальному так і на соціальному рівні.

7.3. Моральне осмислення екологічних проблем

Однією з ключових проблем, що стоїть на порядку денному є питання про зміну вектору наукових технологій та технічної цивілізації в

¹ Див.детальніше: Хайдеггер М. Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. — с. 52.

² Див.детальніше: Борн М. Моя жизнь. — М., 1073. С. 38—39.

³ Див. детальноше: Прикладна етика. — К., 2012.

цілому стосовно навколишнього середовища, взаємодії з екосистемами, з іншим живим, з людиною — вони відрізняються найбільшою складністю і відповідальністю в силу своєрідного «мовчання» природи. При звертанні до проблем екології, виникає ситуація, де абсолютно реальною є межа іншого — межа між ідеологією споживання і духовністю в цілому. Між тією духовністю, яка є реальною альтернативою споживачькій парадигмі сучасного суспільства. Межею, що відкрила сучасній людині її конечність та не відтворюваність.

Критична екологічна ситуація, що склалася в сучасному світі є закономірним результатом змін навколишнього середовища, викликаних бездумною діяльністю людини, а саме порушенням відповідності прийнятих суспільством способів задоволення своїх потреб і меж допустимих для біосфери. Порушення співвідношення між цілями і засобами життя та надмірно технізована раціоналізація підвела людину до формування особливої системи цінностей, що проявляє себе у владі людини над людиною та природою — руйнування природних екосистем, знищенням озонового прошарку, забруднення води, деградація землі, знищення флори та фауни і б.і. А самі межі, що встановлювалися на основі саморегуляції складних систем та їх природоосвітніх проектів, які нажаль, не виправдали себе і стали джерелом глобальних проблем (яскравий приклад екологічних катастроф є практика грандіозних перетворень природи: каскад ГЕС на Дніпрі, осушення боліт Полісся, іригація на півдні, хімізація землеробства, аварія на Чорнобильській АЕС і багато іншого).

Ці проблеми вже давно зачіпають всі сторони життя людей і людства в цілому, так як традиційні моделі історичного розвитку підкорення природи підвели людину до вибору: загинути або змінити своє взаємовідношення з природним світом.

Потрібно зазначити, що дані проблеми не є новими, вже в 70-х роках ХХст. в роботах Римського клубу¹ досить чітко були визначені сценарії майбутніх екологічних катастроф та шляхи виходу з подібних ситуацій шляхом переходу до екологічно чистих технологій та зміни світоглядних установок щодо природи. Але, нажаль подібні сценарії у досягненні «ідеалу» стали джерелом проблем нового ґатунку: чи можливе взагалі обмеження споживання природних ресурсів при сучасному демографічному натиску?; чи можливим є співвіднесення свободи людини з принципами ринкової економіки?; як змінити ціннісний аспект технократичного суспільства, що до тепер орієнтується на перетворення природи?; які етичні імперативи потрібні щоб зберегти майбуття людства в цілому? Породжуючи головне питання про існування самої людини

¹ Римський клуб — міжнародна суспільна організація створена у 1968 р., що об'єднує представників світової політичної, фінансової, наукової та культурної еліти, головним завданням є акцентування уваги на глобальних проблемах людства та шляхів їх вирішення.

(тим більше, що сучасну екологічну кризу, в переважаючій більшості, тлумачать як антропологічну кризу (внутрішню), духовну, а не зовнішню стосовно природного середовища).

Вирішення даних проблем можна досягти лише кардинальною зміною свідомості самої людини, відмовою від традиційної ідеології споживання (позбавлення від рабства власних потреб та благ), і *особливо* напрацюванні нових етичних принципів. Адже незважаючи на раціональне розуміння ситуації важливим перш за все є зміна екологічної свідомості, що пронизана насамперед економічними інтересами «...не тільки тому що умови життя руйнуються хибною діяльністю, а й тому, що причини кризи докільля такою самою мірою пов'язані з нашою хибною свідомістю»¹, зазначає німецький філософ К.М.Маєр-Абіх.

Пошук нових моральних цінностей приводить людину до певної дилеми: розглядати людину як частину природи або залишити за нею особливе місце (позаприродне!?), що наділяє людину особливою цінністю та надає особливий сенс її існуванню. Та в даному випадку виникають наступні запитання: чи володіє природа моральною цінністю, правами морального відношення до живої і неживої природи і б.і., Чи можливо вона є лише середовищем необхідним для людського існування?

Адже сучасне суспільство й далі ґрунтується на антропоцентризмі (від грец. *anthropos* — людина, *kentron* — центр) протиставляє людину (як вищу цінність та природу (як її власність)); і продовжує поділяти людину та природу, хоча насправді людина не протистоїть природі, а є її невід'ємною частиною природи. Але якщо ми частина природи, то яка? Як навчитися відноситися до Іншого живого і «неживого» як до самого себе? При умові, що при мільярдах різновидів живих істот — звірів, птахів, комах, рослин і т.п., людина є єдиною істотою, що володіє мовою і розумом...

Вирішенням даних проблем, як проблема морального відношення до живої і «мертвої» природи, проблема цінностей природного світу, проблема прав розглядаються таким напрямком прикладної етики, як екологічна етика², яка наголошує «істинній» цінності будь-чого живого Іншого, це цінність, що є незалежною від інтересу або оцінки людини.

Потрібно, зазначити що для екологічної етики, характерним є множинність підходів та різноманітність світоглядних напрямків: як прикладну етику, професійну етику і ін..

¹ Див.детальніше: Маєр-Абіх К. М. Повстання на захист природи. Від докільля до спільно світу. С. 13

² Екологічна етика (грец. *Oikos* –оселя, середовище і *logos* — слово, вчення) — галузь міждисциплінарних знань, предметом якої є моральні та духовні аспекти ставлення людини до живої і неживої природи Засновником екологічної етики вважається американський еколог Ольдо Леопольд (1887—1948р.) та німецько-французький теолог, лікар та філософ Альберт Швейцер (1875—1965 р.)

Див.детальніше: Прикладна етика. — К., 2012. — С. 83—114.

Так, екологічна етика — як професійна етика виступає своєрідною діяльністю з охорони природи еколог/ органу /організації, котрі здійснюють контроль за станом навколишнього середовища. І які безпосередньо пов'язані з людською діяльністю: сільськогосподарська етика, етика відношення до тварин, етика розвитку, а також проблеми розвитку транспорту, господарства, індустрії туризму і ін., як зазначає, американський дослідник Р.Атфілд, це особливі сфери екологічної етики. Але, одночасно, екологічна етика, як особлива система цінностей і принципів, що регулює відношення людини і природи, виступає *неодмінною складовою* усіх видів діяльності у рамках різноманітних професій. Адже бережливе відношення до навколишнього середовища є обов'язком не лише тих людей, чия професійна діяльність пов'язана з навколишнім середовищем, або впливом на нього, а й обов'язком кожної людини.

Етичні вчення, як правило цінність пов'язують з людиною, а екологічна етика розширює розуміння цінності до масштабу екосистемного блага дозволяє одночасно зберегти й традиційні гуманістичні цінності стверджуючи екологічний холізм (цілісність). Всі види живої природи, екосистеми, природні об'єкти так як і сама людина володіють притаманною їм внутрішньою цінністю. Хоча обговорення проблеми цінностей є не новою, але в руслі розвитку екологічної етики «цінність природи» почали визнавати лише в кінці ХХ ст., опорою якого є Всесвітня Хартія Природи (2000р.), в якій наголошується «...будь-яка форма життя є унікальною і заслуговує на повагу, яка б не була її користність для людини»¹. На думку багатьох дослідників лише наявність внутрішньої цінності — є достатньою для поваги та збереження природи. Саме екологічна етика вводить світ природи у світ людських цінностей стверджуючи «самоцінність природних об'єктів». Адже з точки зору екологічної етики основною умовою моральної поведінки людини є відмова від насилля по відношенню до природи, не принесення шкоди всьому живому, відмова від розкоші та споживання, «благоговіння перед життям» (А.Швейцер). у взаємовідношеннях людини та природи завбачає насамперед певний «момент переживання» — усвідомлення себе відповідальною особистістю і одночасне розуміння в чому саме для людини і суспільства в цілому, полягає різнобічна цінність природи. Усвідомлення людиною себе і природи, як суперечливої єдності є необхідною передумовою для вироблення певних узагальнених принципів, моделей поведінки і діяльності в навколишньому середовищі, які реалізують духовні та фізичні потреби людини та не принесуть шкоду довкіллю.

В ієрархії цінностей екологічна етика наголошує на превалюванні гармонійного і рівноправного співтовариства людей та Інших живих та неживих компонентів природи. Людина не має права вирішувати з по-

¹ Див.детальніше: Гуманитарный экологический журнал, спецвыпуск.//Всемирная Хартія Природи. — 2003. — № 5. — С. 123.

зицій користі та цілевідповідності питання про цінність і право на життя того або іншого біологічного виду. Вона має не допускати втрат у біорізноманітті, турбуватися про збереження всіх видів і об'єктів природи. Проблему моральних цінностей у відношеннях з природою людині потрібно вирішувати виходячи з того, що екосистеми і співтовариства людей є *самостійними моральними суб'єктами*, які володіють *невід'ємною цінністю* «ніщо більше не повинно існувати тільки задля іншого: ані частина людства тільки задля якоїсь іншої частини, ані інші живі істоти тільки задля людей, ані стихії життя тільки задля живих істот. Усі вони мають власну самоцінність у природному універсумі, задля себе варті того, щоб у своїй діяльності на них зважали ті, кому розум дарований природою, дає вгледіти цю самоцінність... Не людина є мірою всіх речей, а все, що існує з нами, є мірою нашої людяності»¹.

Значного інтересу у спробі вирішити проблему взаємовідношення людини та природи, та власне кажучи, самого «права природи» стала публікація есе відомої письменниці Б.Брофі «Права тварин»(1960), яке і стало своєрідним поштовхом до різноманітних обґрунтувань наявності прав не лише у природи, а й у інших істот: дерев, рослин, мікроорганізмів, екосистем і ін..

До речі, «Права природи» є одним з найбільш дискусійних напрямків сучасної екологічної етики, що спрямований на благополуччя окремих особин тварин та закликає до позбавлення від страждань та експлуатації. Прихильники «прав тварин» визначають свій напрям, як сукупність ідей морального, законодавчого і охоронного порядку по відношенню до тварин та мають два напрямки: утилітарний та деонтологічний.

Представники цієї течії (австралійський екофілософ П. Сінгер, англійський екофілософ Р. Райдер, англійський екотеолог Е. Лінзі) не вводять у моральний статус рослин та неживі природні об'єкти, як наголошує П. Сінгер — мова йде про те, що тварина — істота, що володіє почуттям, розумом (у вищих тварин), — має право на життя, захист від страждань. Адже загроза життю людини і тварини має однаковий характер, а духовне і інтелектуальне домінування людини над твариною не має значення. Рух «Права тварин» пропагує ідеї вегетаріанства, відмову від тваринної їжі, використання тварин для розваг, полювання та експериментів на тваринах, так як у людини є борг перед тваринами. А Е. Лінзі захищає концепцію «прав тварин» з позиції християнської теології, адже, Всесвіт створений любов'ю, а те, що створене любов'ю, не може не мати цінності.

Окрім того, в історії людської культури, права тварин визнавались у слов'ян, у Давньому Єгипті, згадувались в юридичних документах Давнього Риму; активну діяльність у відстоюванні прав тварин вів християнський святий Франциск Асизький (чернець францисканець); а у Ро-

¹ Див. детальніше: Маєр-Абіх К. М. Повстання на захист природи. Від довкілля до спільно світу К., 2004. — С. 94—96.

сійській імперії вперше було обґрунтовано права тварин вченим П.В.Безобразовим у книзі «Про права тварин»; Проф. Московського університету Г.Кожевников перший підняв питання про право первісної природи на існування; а також на захист природи ставали такі визначні уми як: природохоронник Дж.Мюір, засновник екологічної етики О.Леопольд, російський професор А.П.Семенов-тян-Шанський, Лев Толстой і ін.. Та справжній прорив у європейській традиції стосовно прав тварин зробив англ.філософ 18—19 ст. І.Бентам, що акцентував увагу чи «можуть вони мислити або говорити, а в тому — чи можуть вони страждати»; а також на права тварин «Може наступити день, коли тварини будуть вимагати відновлення їх прав»

Тому дослідник, що проводить експерименти на тваринах завжди стоїть перед моральним вибором: в ім'я якої цілі я мушу забрати життя у живої істоти або принести їй шкоду та страждання? І чи взагалі людина має право керувати життям беззахисної істоти? Чи допустимі подібні експерименти, якщо існують більш гуманні способи? Адже надто довгий час, природні об'єкти і тварини не розглядалися об'єктами моральних вчинків людини, а лише як засіб для досягнення людських цілей.

Так, у ХУІІ ст. юрист Н. Уард та ботанік Дж Рей, філософ Дж.Локк., виступили з твердженням, що тварини мають внутрішнє право на власне життя, незалежно від утилітарної цінності для людини. Що було своєрідним переворотом, адже визнаючи моральну цінність тварин вони наголошували, що людина не являється центром біологічного світу. Стає необхідністю обґрунтування і введення в дію морально-екологічного імперативу — об'єктивних вимог до людей, відповідальних за науково-технічний прогрес і використання його досягнень у практичних цілях; особливо на формуванні нового «гуманістичного» відношення до природи та адекватних моральних «людських якостей» за А.Печчеї.

Якщо повернутися в історію, то початково класична етика у своїх витоках була антропоцентричною, а з часом поняття моральності стало поширюватися на інші форми буття, зокрема на сферу живого («етика благоговіння перед життям» А.Швейцер¹), а потім і на природу взагалі (відношення «людина — природа»).

Ставлення людини до природи нині набуває такого самого морального значення, як і ставлення людини до людини, що завбачає про поєднання морального імперативу та імперативу екологічного. Так у 1991 році вперше у світі в законі Нової Зеландії «Про управління природними ресурсами» було законодавчо закріплено захист внутрішньої цінності екосистем, а в 2001 році Рада Європи заборонила тестування косметики на тваринах. Яскравим прикладом, втілення гармонійної взаємодії людини та природи є

¹ Згідно якої людина сприяє збереженню і процвітанню життя, вона вчиняє природно і правдиво — творить добро, а якщо знищує життя — зло, що є основним принципом етичної системи мислителя.

схвалення «Декларації прав живих істот» на міжнародному семінарі «Трибуна-9», «Природні права природи» у 2003 році у м. Києві, де були визнано наступне: Право на життя; — право на природну волю в природному середовищі існування; — право на відсутність відповідальності перед людиною; — право на захист законом; — право на необхідну для існування частку земних благ; — Права дикої природи Землі: право на життя; право на волю від людського контролю і керування; право на відшкодування збитку; право на захист законом; — Права неживої природи Землі: право на життя; право на захист від радикального втручання з боку людини; право на захист законом; право на відшкодування збитків.

Особливо складними моральними проблемами, які вважаються надзвичайно перспективними у сфері захисту навколишнього середовища, є проникнення новітніх технологій практично у всі альтернативні галузі сільськогосподарської промисловості. Що у своїй цілісності, як не парадоксально містять загрози, що вимагають особливої рефлексії та врахування всіх можливих ризиків негативного впливу як на довкілля, так і на саму людину.

Наприклад, на сьогоднішній день, внаслідок застосування різноманітних пестицидів та генномодифікованих культур відбувається деградація верхнього шару землі, що у 16-30 раз перевищує здатність ґрунту до природного відновлення, окрім того понад 100 млн. акрів землі насаджено генномодифікованими культурами, що викликає стурбованість. Тому існує небезпека легковажного застосування здобутків молекулярної біології — *це порушення рівноваги та саморегуляції біосфери — цілісної системи, де не можна змінити жоден із елементів* (це своєрідні терези — де з однієї сторони — благо, а з іншої — жахлива перспектива від небаченої досі біологічної зброї, так як надання нових якостей рослинам та тваринам несе в собі серйозну стурбованість, чи не буде даний ген передаватися бур'янам та чи не перетворить культурну рослину в дику? (до речі саме з такими наслідками вже зіткнулися у Луганському природоохоронному заповіднику НАН України «Придонецька заплава», де було виявлено колонію незвичного для наших земель злаку (агресивна рослина, яку не їдять тварини) — результат був приголомшливим, адже батьківщиною даного злаку є Північна Америка; або наприклад наслідки токсинів, ксенобіотиків, хімікатів та пестицидів для навколишнього середовища (синтетичні сполуки впливають та змінюють структуру біоценозів, екосистем) та самої людини — поява в природі нових інфекційних хвороб, онкологічних захворювань, що небезпечні, як для людини так і тварин).

Що в цілому свідчить знову ж таки про серйозні проблеми, а саме про насилля над законами природи. Тому, потрібно підкреслити, що новітні технології вимагають їх етичної оцінки на стадії наукової розробки ще до втілення в практику. Саме тому, потрібно досить відповідально відноситися до використання технологій, щоб всебічно оцінити їх можливі негативні наслідки.

7.4. Етичні проблеми в контексті розвитку біотехнологій

В останній третині ХХ ст. на зміну взаємовідносин у системі людина-природа вплинув розвиток біотехнологій, стрімкий розвиток яких створив вихід поза межі як природного, так і людського світу створюючи нові моральні дилеми «вихід за межі буденного досвіду людей, з однієї сторони, дозволяє людям оволодівати такими силами природи, яким без науки оволодіти було б неможливо і які є більш потужнішими, ніж ті, якими раніше володіла людина. З іншої сторони, тут ховаються серйозні небезпеки для людства в цілому»¹, що нагально поставили питання захисту прав людини та її гідності.

В даному контексті мова йде, перш за все про біомедичні технології, які певним чином актуалізували етичну складову та разом з тим трансформували традиційне уявлення про природу та характер самої медицини, можливості, та сутність самого людського життя.

В кінці 60-х питань «що таке людина і в чому її суть» стали предметом зацікавленості не лише філософії, а й інших сфер наукового знання та практики. Адже розвиток біотехнологій став загрозою трансформації людини як біологічного виду. Біотехнології не лише «рятують» людину, а в процесі соціалізації виконують деякі «репресивні» функції (відкрито нові напрямки генетики — геноміка та протеїноміка, клітинна біологія (механізми рецепції, фузії, трансмембранний перенос і ін.); молекулярна імунологія, розшифровані механізми клітинної кооперації, імунної системи; прогресивними напрямками стали фармакологія, комп'ютерні методи синтезу лікувальних препаратів і ін.. (що характеризує активне втілення наукового знання в клінічну медицину); розвиток реанімації та анестезіології, що стало поштовхом до появи нових ланок сучасної хірургії — серцевої, судинної, пластичної і ін.; розроблено методи імуномодуляції, гемодіалізу та інші методи очищення організму і т.п.)

Подібні технології дають можливість роками підтримувати життєві процеси в тілі людини, до якої вже ніколи не повернеться свідомість. Вони так діють на людину, що дозволяють боротися з спадковими хворобами, а також змінювати, модифікувати саму природу людини

Ще одним витком проблем є надзвичайний стрибок в розвитку репродуктивних технологій в акушерстві та гінекології (в 1978 р в (Кембріджі, Англія) вперше вдалося втілити спосіб *in vitro* (в пробірці), внаслідок чого з'явилась перша дитина «з пробірки» — Луїза Браун, тим же способом у 1997 р. було клоновано вівцю Доллі (Шотландія). Технології, які допомагають стати батьками парам, що не можуть мати дітей, але створюють проблему «зайвих» ембріонів, які потрібно знищувати.

¹ Див. детальніше : Шульдин Б. П. Философия и современное общество. О диалогизации философии и современных концепций общественного развития. — Нижний Новгород: 1993. — с. 68.

Ці та інші проблеми все частіше стають початком та об'єктом гострих дискусій, так як зачіпають просту людину, її потреби, прагнення, надії — виникає ситуація своєрідного «заглиблення» людини в світ, що спроектований для неї науковими технологіями (де до речі, загрозу несе не просто обслуговування людини, а проникнення «в середину») — це проектування не лише для людини, а й її самої. Як наслідок, людина опиняється перед необхідністю самостійно приймати рішення, і головне брати відповідальність за власний вибір який, можливо, не дає чіткого уявлення про тонку грань між допустимим та недопустимим з етичної точки зору.

Звичайно, що новий рівень подібних проблем поставив як перед науковцями так і перед простими людьми нові етичні проблеми, які потрібно вирішувати на практиці щоденно. Окрім того, особливу тривогу викликало те, що всі існуючі етичні системи були не в змозі осмислити дані проблеми з етичної точки зору. Потрібно було пройти складний шлях намагаючись не порушити невидиму межу між добром і злом і знайти етичні системи, які б були дієвими в сучасних реаліях.

Відповіддю на цей своєрідний виклик, яка хоча б частково могла обґрунтувати відповіді на різноманітні проблеми, стала поява біоетики (науки виживання, яка включає у сферу наукової зацікавленості не лише людину з її тілесністю та ціннісними вимірами, а й весь світ живого (за В.Р.Поттером)¹. Потрібно зазначити, що біоетика² вважається одним із шляхів, що допоможе вирішити сучасні проблеми людства. Так, як: *по-перше* орієнтує на проблеми охорони здоров'я (а саме взаємодію лікар-пацієнт), *по-друге*: досліджує вплив наукового знання та біотехнологій на людину та всю сферу живого; *по-третє*: намагається дати відповідь на глобальні проблеми людства шляхом задіяння у практику моральних імперативів.

Але й тут нас очікують принципи проблеми морального характеру.

В усіх біоетичних проблемах, що стоять перед людиною є необхідність приймати рішення та брати на себе відповідальність за зроблений вибір, вибір не лише за самого себе, а й за долі своїх близьких. Тому з особливою гостротою сприймаються існуючі проблеми в суспільстві, наприклад правові та етичні норми, що необхідні при проведенні біомедичних експериментів з участю людини; клонування (наслідком є створення за допомогою генетики абсолютно «нового» типу людей, які будуть на декілька рівнів вище сучасної людини у плані фізичних та інтелектуальних здібностей); чи потрібна правда про невиліковну хворобу, і чи є потреба у дозволі родичів при трансплантації органів? Адже забезпечуючи продовження життя людини, породжуються надзвичайно

¹ Див. детальноше: Поттер В. Р. Біоетика: міст в майбуття. — К., 2002.

² Біоетика — є міждисциплінарною галуззю як знання так і практики людини, яка спрямована на збереження та розвиток всього живого, обґрунтовуючи їх етичними імперативами благоговіння перед життям та моральною відповідальністю за все що живе.

гострі моральні проблеми що стосуються насамперед критеріїв етичності. І нарешті, чи є це злочином або можливо спасінням людини, які, до речі, у переважній більшості отримують різноманітні відгуки викликані відповідно різними цінностями та інтересами людей.

Наприклад, розглядаючи технологію штучної репродукції людини ми спостерігаємо моральний конфлікт, що стосується насамперед начал людського життя¹. Інакше кажучи, що або кого вважати «людиною»: запліднену яйце клітку, зародиш чи ненароджений плід (ембріон); чи можливо це лише частинка матері? Ми опиняємося перед складною проблемою етичного характеру, що стосується насамперед поваги до ненародженої людської істоти, чи визнаємо ми цінність ембріона (ще до імплантації в материнське лоно). Під поняттям *статус ембріона* — розуміється сукупність характеристик, які визначають його стан з онтологічної позиції (буття), етичний статус стосовно нього (обов'язок та відповідальність), юридичний статус (закон). Ці позиції є взаємопов'язаними, адже відповідь на одне запитання тягне за собою відповідь на інше, окрім того вони є взаємозалежними: наше ставлення до ембріона залежить від того, в першу чергу, що ми маємо на увазі під природою ембріона — це особова форма існування або така форма людського життя, що має або не має прав.

Ці та інші питання, щодо біологічного та особливо етичного статусу перебувають у центрі багатьох дискусій.

Власне кажучи, визнання або невизнання ненародженої людської істоти вирішує саме суспільство (а не будь-який окремих «авторитет» медичний, богословський, політичний) встановлюючи певну «межу» людського існування. Саме ця межа і є відправною точкою, з якої істота що знаходиться ще в материнській утробі розглядається не як частина жіночого тіла, а як соціально визнаний суб'єкт моральних відношень.

Надзвичайно складною та суперечливою з морально-етичної точки зору є реальна можливість продовження життя людей на 100—150 років (про що до речі свідчать надзвичайні можливості молекулярної біології). А також стрімкий розвиток фармакології (що спрямована на геннотерапію), що може призвести до трагічних наслідків для людства. Саме по собі застосування даних апаратів вже є експериментом над людиною, хоча загальна Декларація ЮНЕСКО про біоетику та права людини (2005р.) завбачає отримання максимальних благ пацієнтами або учасниками досліджень від розвитку і застосування наукових знань і зведення до мінімуму будь-якої шкоди. Тим не менш, за останні 10 років лише в Україні проведено більше 2200 клінічних досліджень (двічі більше ніж у будь-якій іншій європейській країні). Наявні факти свідчать про, те що в одних випадках це приносить позитивний результат, а в інших випадках є показником недостатньої контрольованості втілення препаратів у практику, що призводить до трагічних результатів, які не можливо виправити.

¹ Більш детально див. Прикладна етика //Біоетика. — С. 41—56. — К., 2012.

Чимало питань наукового, юридичного та особливо морального характеру має проблема клонування. Що, на думку більшості, знецінює людське життя як таке, навіщо, наприклад рятувати людину, якщо є реальним з однієї її клітини створити копію?

Якщо з однієї сторони клонування це наукове дослідження, яке потрібно здійснювати щоб отримати об'єктивну інформацію про можливі наслідки і про те, чим буде клонований об'єкт. Адже приписування клону якості «людський» є лише припущенням, що тягне за собою низку як наукового, так і релігійного доведення. Хоча в реальності це буде зовсім інша особа, просто схожа на оригінал. Наскільки вона буде собою? І що в цілому будуть означати такі поняття як «особистість», «індивідуальність»?

Окрім цього клонування відноситься до репродуктивних технологій, але на сьогоднішній день таке розуміння вийшло далеко поза межі даного явища (наприклад бездітні пари, які не можуть народити дітей відтісняються на задній план іншими моментами — клонуванням померлих людей, клонування різних тварин, де межа між людиною та твариною взагалі не розглядається і не проводиться.). Недосконалість технологій у клонуванні організмів дають змогу говорити про клонування людини швидше як про бажане.

(Варто зазначити, що процес клонування відомої вівці Доллі у 1997 р. під керівництвом Яна Вільмута (Шотландія) був надзвичайно складним і успіх прийшов лише з 277 -ї спроби. Окрім того, складність клонування полягає ще й в тому, що клони характеризуються відносно високим ступенем смертності як на пізніх етапах ембріонального розвитку так і незадовго після народження).

Але наукові дискусії разом з громадськістю вимагають уже на даний момент відповідного ставлення та певної оцінки стосовно майбутніх успіхів в даному напрямку.

Необхідно зазначити, що існують певні форми клонування — як розмноження клітини, що відбувається з лікувальною метою (окрім того, потрібно розрізняти клонування як самостійної особи і «терапевтичне клонування» клітин і органів людського організму, необхідних для заміни хворих аналогів); клонування що не порушує природні права людини, її цілісність; та клонування, що замінює людину іншими істотами. Звичайно, що найбільшу небезпеку несе заміна людей іншими істотами, що складає загрозу для людства. Тому виникає нагальна проблема постійно діючого механізму етичного контролю над застосуванням даних досліджень. Реальним прикладом є напрям технології клонування, — пересадка людських генів деяким тваринам для одержання певних продуктів їх життєдіяльності (інсуліну), вирощування генетично модифікованих свиней для пересадки деяких їхніх органів людині. Ці напрями вже створюють нові ризики та загрози для людства, наприклад появу нових захворювань у людини.

Особливу стурбованість в моральну аспекті викликають так звані сценарії «генетичного комунітаризму», у відповідності з яким різно-

манітні субкультури будуть форсувати евгеністичну самооптимізацію людського виду за різними напрямками таким чином, що сама єдність людської природи як основа, на якій люди до сих пір могли розуміти і взаємно визнавати один одного членами однієї моральної спільноти, буде поставлено під питання»¹

Окрім того, реальністю вже стає ідея генетичного паспорту (що до речі породжені молекулярною генетикою), де буде вказано чи існує у даного індивідуума та чи інша мутація, що несе загрозу для здоров'я. Звичайно, ці дані мають бути конфіденціальні (хоча виключення існують завжди). Тому викає загроза нового виду дискримінації, що нажалює уже був втіленим у наше життя (наприклад: існувала програма паспортизації чорношкірих американців на предмет носія мутації гена аномального (серповидно-клітинного) гемоглобіна, ця мутація в одній єдиній дозі забезпечує своїм носіям стійкість до малярії, але ті хто володіє двома копіями гена помирають у дитинстві). Що висвітлила щонайменше дві важливих проблеми: у даних людей-носіїв гену виникає почуття ненормальності; з'являються нові форми сегрегації — відмови в прийомі на роботу на основі геномної діагностики. Окрім того, сьогодні деякі зарубіжні страхові корпорації виділяють кошти для проведення генетичних тестів у відношенні деяких захворювань, так якщо майбутні батьки є носіями небажаного гену та відмовляються позбутися дитини (внаслідок чого народжується нездорова дитина), то таким батькам можуть відмовити у наданні соціальної допомоги.

Так, ще на початку ХХ ст. видатний генетик М.Кольцов писав, що реалізація подібних програм можлива лише в умовах репресивної держави, і при *повній моральній деградації суспільства*. Аналогічної точки зору притримується і американський філософ Ф.Фукуяма, вважаючи що подальша біологічна диференціація людей призведе до перегляду таких соціально-етичних категорій як «права людини», «рівність», «справедливість» і ряд інших. Адже генні технології зачіпають перш за все само розуміння самих себе, як видових істот «мова йде...— людину, яка в своїй антропологічній сутності являється тією ж»², тому сучасний розвиток подій ставить питання про захист прав людини, збереження генофонду людства, фізичної, психічної та генетичної цілісності та на визнання фундаментальних цінностей, які спрямовані на збереження людського виміру соціального буття.

Сьогодні вже недостатньо визнання, а потрібне усвідомлення того, що дослідження або маніпуляції над людиною є експериментом над своєю власною природою. Певні кроки уже зроблені, так у Конвенції

¹ Див. детальніше: Хабермас Ю. Будущее человеческой природы. — М., 2002. — С. 137—138.

² Див. детальніше: Фукуяма Ф. Наше постчеловеческое будущее: Последствия биотехнологической революции/ Ф.Фукуяма; Пер. с англ. М.Б.Левина. — М.: ООО «Издательство АСТ»: ОАО «ЛЮКС», 2004. — С. 51—52.

про права людини і біомедицину (1997) у статті 18 є заборона на створення ембріонів людини з дослідницькою метою та одночасно інші статті Конвенції тлумачать можливість прийняття легітимності клонування. (Наприклад: у статті 11 Конвенції про заборону дискримінації особи за ознакою генетичної спадковості поєднується з «поширюючи дію цієї статті на потенційних клонів, можна говорити про їхні рівні права з «іншими людьми»¹).

Але одночасно почала здійснюватися одна із самих амбіційних програм вивчення людини «Геном людини» (її затрати дорівнюють затратам космічних програм, біля 200 млн.дол. в рік), а основним завданням є розшифровка ДНК людини. Моральне кредо даної програми спрямоване на лікування, профілактику та реабілітацію спадкових хвороб (визначення генів, які пов'язані з генетичними хворобами, як хвороба Альцгеймера, цукровий діабет, шизофренія, рак і атеросклероз і б.і. При цьому потрібно брати до уваги, що гени визначають лише схильність до спадкових хвороб і не є вирішальним фактором.

Сьогодення яскраво показує, що результати розшифровки геному ще більш гостро підкреслюють етичну проблематику. Так, на думку Ю.Хабермаса «маніпуляція з будовою людського генома, таємниця кодування якого розгадується в оді наукового прогресу, та надії деяких генетиків на те, що еволюція може виявитися в їх руках, хвилюють категоріальну різницю між суб'єктивним та об'єктивним, природним та штучно створеним в тих областях, що раніше були недоступні втручанням людини...»². Адже при всій важливості отримання важливої інформації, що обіцяє розуміння багатьох хвороб серйозною проблемою є шляхи досягнення даних цілей. Відразу завбачається конфлікт між принципом приватності і науковим співробітництвом (квартирування генома має бути анонімним, а з іншої сторони — інформація отримана має відношення до кожної людини і має бути надбанням суспільства).

Як не прикро, але потрібно підкреслити, що сучасні технології клонування радикально трансформують не лише умови існування людини, а й її сутність. Достатньо згадати використання інформації не в медичних цілях, а як певний засіб «покращення раси», дискримінації (наприклад: 1930—1960 р. виникнення расових теорій, програми примусової стерилізації людей з епілепсією, психічно хворих, з спадковими хворобами, злочинців; а в 20—30-х р. ХХ ст. були розроблені спеціальні евгеністичні програми, заборона міжрасових шлюбів; а в нацистській Німеччині евгеніка взагалі була державною доктриною, згадаймо, — «арійський стандарт»).

¹ Див. детальніше: Короткий Т.Правові аспекти клонування людини//Вісник національної академії наук України.-2002.-№ 3,-С. 46-52

² Див. детальніше: Хабермас Ю. Будущее человеческой природы. Пер. с нем. — М.: Издательство «Весь Мир», 2002, С. 54.

Так, про необхідність обмеження експериментів на людині зазначав відомий німецько-американський філософ Г.Йонас багато років назад, коли ще загальноприйнятною була точки зору «що експерименти на людях — є нормальним служінням суспільному благу», попереджаючи про необхідність боротьби з сильною спокусою — перейти до регулярного експериментування з найбільш доступним людським матеріалом.

Застосування біотехнологій, особливо в комерційних цілях заходить набагато далі, впливаючи як на навколишнє середовище, так і на трансформацію ідентичності людини.

Особливо небезпечними є експерименти по створенню певного виду «химер» — (трансгенезу) трансгенних рослин та тварин з пересадженими від інших живих організмів генів, що тягне за собою низку небезпечних впливів на здоров'я людини (прикладом цього є застосування генномодифікованої продукції для отримання трансгенних рослин; так для збільшення прибутків в раціон великої рогатої худоби додавали білки-пріони (м'ясо і кістки хворих на енцефаліт овець (хоча науковці стверджували, що хвороба не передається)), проте інфекція вразила худобу і негативним наслідком стала поява нового виду пріону, захворювання мозку людини. Адже не виключено, що нові елементи ДНК, які введено в кишкові палички не поширюються на тварин, рослин, людей та різноманітні бактерії, наслідки чого є непередбачувані... Так, хвороботворні бактерії уже виробили гени стійкості до антибіотиків та стали передаватися між видами. Таким чином, ген шкідливий або корисний (з точки зору людини) для одного виду може перейти в біоценозі до іншого і непередбачено змінити характер своєї дії в спадковій системі.

Як бачимо, новий рівень можливостей людини («контроль» над життям, продовження його невеликовим хворим або продовження їх мук та страждань) поставив перед науковцями, професіоналами та простими людьми нові проблеми, які потрібно буде вирішувати на практиці.

Реальним прикладом виступає евтаназія¹, яка з однієї сторони є полегшенням болі або «вибором меншого зла» для безнадійно хворої людини, це прояв милосердя по відношенню до іншого, а з іншої сторони чи допустимо з моральної точки зору сприяти смерті людини. Адже, евтаназія вступає у суперечність з моральним кодексом лікаря (загальновідома клятва Гіпократя), що наголошує в першу чергу на обов'язку лікаря боротися за життя пацієнта за будь-яких обставин. І ще один суттєвий момент, це відповідальність, адже правові закони завбачають «смерть» пацієнта, як професійний злочин. І в кінцевому рахунку з моральної точки зору — це порушенні головної традиційної моральної норми, що віддзеркалюється у Святому Письмі «не вбий».

¹ Сам термін походить від імені давньогрецького бога смерті Танатоса і був введений англ. філософом Ф.Беконом у ХУІІ ст. для позначення «легкої смерті».

Евтаназію¹ у сучасній культурі частіше за все розглядають з точки зору лікаря (активна і пасивна форма) та з точки зору хворого (добровільна і недобровільна) і відповідно, що ставлення до даних форм є різноманітним: евтаназія, як самогубство, як вбивство, як альтруїзм, як акт справедливості, як засіб покращення генофонду і т.д. (в цілому всі погляди акцентують свою увагу перш за все, на неприйнятті особливої цінності людської особистості, що породжує за собою свавілля однієї людини по відношенню до іншої (Е.Сгречча, А.Тамбоне)

Сьогодні характеризується гострими дискусіями стосовно легітимації (узаконення) евтаназії, що безпосередньо стосується як кожної окремої людини, так і працівника медичної установи.

До речі добровільна активна евтаназія з 1992 р. дозволена в Голландії, де лише протягом п'яти років шляхом «легкої смерті» пішли з життя більш ніж 16 тисяч пацієнтів. А в США, більша частина хворих добровільно йдуть з життя з допомогою медперсоналу, це при тому що активна евтаназія активно засуджується. Більш лояльним є відношення до добровільної евтаназії (відключення апаратів штучної підтримки життя), наприклад в Швеції та Фінляндії пасивна евтаназія не вважається протизаконною. Хоча межа між цими видами евтаназії є умовною.

Евтаназія зачіпає головну цінність людської особистості — гідність людини та її право на життя. Окрім того, узаконення евтаназії може стати серйозною проблемою щодо подальшого розвитку медичного знання у пошуці нових заходів у боротьбі з хворобами людства або взагалі дискримінації професійної сфери (намагання медиків уникати безнадійних хворих і б.і.) Та й взагалі, будь-яка смерть не може бути виправдана морально, а «легка смерть» безпосередньо стосується найвищих людських цінностей таких як сенс життя людини, виправдання призведе до своєрідного нівелювання моральних норм, перегляду відношення до людини не як до цінності, а як до об'єкту. Різноманітні спеціалісти в галузі біоетики вважають, що евтаназія в будь-якому своєму прояві є моральним злом, виправдати яке дуже важко. Тому єдиною альтернативою є розвиток хоспісів, що беруть на себе турботу про зменшення страждань невиліковних хворих. А єдиного вирішення проблеми немає (особливо що стосується різних життєвих ситуацій), так як моральні цінності збереження життя можуть суперечити цінності людської гідності.

В даному аспекті можна згадати яскравий і одночасно трагічний приклад втілення проекту в життя, що представлений в актах Нюрберського процесу, згідно яких внаслідок «відсутності життєвої цінності» у 1939—1941 роках фашистська Німеччина знищила понад 70 тисяч людей. Подібні ідеї втілювались протягом всієї історії розвитку людської цивілізації та продовжують, нажаль, втілюватися в ідеях та закличках і

¹ Детальніше див. Прикладна етика: Біоетика. — К., 2012.

сьогодні у пропаганді до евтаназії новонароджених дітей з важкими патологіями і ін..

В наведених прикладах як і інших проблемних ситуаціях виникає необхідність відповіді на загрози що виникли в сучасному світі. А традиційні цінності милосердя, благодійності, відповідальності у сьогодні отримали абсолютно нове значення. Тому відповіддю на зростаючі моральні проблеми стало формування особливих інститутів — етичних комітетів, які займаються питанням моральних перспектив в сфері охорони здоров'я, а також в інших професійних, державних та міжнародних організаціях (ЮНЕСКО, ВОЗ, Рада Європи).

Які в першу чергу намагаються знайти «золоту середину», гармонію між людиною та сучасними технологіями; нагальну необхідність включення моральної турботи життя людини, як частину природного життя як природного цілого; та необхідність обов'язкового осмислення віддалених наслідків діяльності людини і б.і.

7.5. Масові комунікації та їх вплив на моральну свідомість особистості

Сьогодні відрізняється від минулих не лише глибиною і масштабом (як відомо, надзвичайні успіхи НТР пов'язують з розвитком квантової фізики, ядерної енергетики, космічних технологій і б.п.), а й загальною неспроможністю вирішити або хоча б відповісти на результати «тріумфу» людського буття, що характеризуються виникненням абсолютно нового світу, нових середовищ — мікро та мегасвітів, віртуальної реальності, де цілісна людина існувати не може»¹.

Тому ще однією проблемною сферою, що породжена сучасною цивілізацією та надає людині не бачені досі можливості реалізації власної свободи, кидаючи виклик моральній природі людини є інформаційні технології. Що принесли з собою масу моральних проблем, насамперед це проблема індивідуальної ідентичності, криза самосвідомості, саморозуміння, втрата сенсовжиттєвих орієнтирів, прав людини і б.і. До речі особливу гостроту проблема втрати ідентичності набула саме в другій половині ХХ ст., набувши глобального масштабу в руслі НТР та вперше була поставлена в західній культурі кінця ХІХ — поч. ХХ ст. такими дослідниками як Ф.Ніцше (у програмі переоцінки цінностей), у концепції аномії Е.Дюркгеймом, З.Фрейдом і ін.

Що в котрий раз наголосило на нездатності людини «йти в ногу» з технологічним прогресом та невідповідність багатьох сторін даного про-

¹Див. детальніше: Кутырев В.А. Философия постмодернизма: Научно-образовательное пособие для магистров и аспирантов гуманитарных специальностей. — Нижний Новгород, 2006.

гресу потребам людини як родової істоти. Так, російський дослідник В.Кутирьов наголошує, що швидкість природної еволюції не встигає за швидкістю штучних технічних змін і природне суще уявляється все більше і більше штучним, феноменологічним. Звичайно, що елементи кризи ідентичності завжди притаманні людській свідомості і оснований на ній поведінці. Тому розвиток інформаційних технологій певним чином сприяв своєрідному зникненню меж між культурами, негативним наслідком чого стало руйнування традиційних норм і цінностей, конструювання іншого світу цінностей, що обмежує свободу людини.

Доля людини в інформаційній культурі є подвійною, адже людина є жива істота, а інформаційна реальність виступає своєрідною «симулякрізацією» об'єднуючи людину, відбираючи у неї одну з основних відмінностей людського існування — переживання, спілкування, відчуття і ін.. І людина, в своїй сутності «обділена» стає безпомічною та пригніченою, не здатною до боротьби. Без чого взагалі не можливі моральні почуття, ні свобода волі людини.

Адже активне втручання науково-технічних знань в матеріальну, соціальну та культурну сферу життя сучасної людини породили глобалізацію, уніфікацію на всіх рівнях (електронна влада, транснаціональні корпорації, електронні фірми, а також технополіси, техногради, технопарки і т.і п., що знову ж таким призводить до набуття не моральних якостей, а навиків «електронний робітник». Соціальний простір набуває абсолютно нових рис, а інформація набуває таких властивостей як приватність, секретність, моделювання, надійність та безпечність технокомп'ютерних систем та збільшення практичної інформації для кожної особистості.

Що звичайно, породжує деталі більш гострі проблеми: *це проблема інформаційної нерівності*, суть якої полягає в нерівних можливостях використання можливостей, які є у людства;

маніпуляція свідомістю людини, яскравий приклад ми спостерігаємо в результатах виборних компаній та щоденно в різноманітних рекламних програмах телебачення (тим більше, що згідно соціологічних досліджень, найбільшу дію на свідомість людини має відеоінформація, що впливає не лише на свідомість людини, а й на її підсвідомість);

проблема віртуалізації суспільства суть якої відображається в своєрідній «заміні» реальних явищ, подій, об'єктів — віртуальними образами (що не є відображенням реальних подій але сприймаються як фізична реальність). Прикладом виступає психологічна залежність від телебачення, комп'ютерні ігри і б.і., негативною характеристикою яких є перш за все підміна ціннісний орієнтацій особистості та пропаганда жорстокості, насилля і т.д.

інформаційний тероризм, що являє собою злочини викликані використанням конфіденційних інформаційних баз органів державної влади,

корпорацій, компаній та простих громадян, як наслідок втрата моральної автономії суб'єктів.

По суті, ми сьогодні є спостерігачами відсутності єдності між родовою сутністю людини і її існуванням, відсутності взаємозв'язку між розвитком та відповідальністю, що означається насамперед проблемою відчуження людини. Яскравим прикладом є «псевдовихід» з даної ситуації — сприйняття людини, як об'єкту, як наслідок перед нами постає нова реальність (щоправда описана лише в творах письменників-фантастів) заселена «людьми-кіборгами», світ яких підкорюється лише контролю розуму, що на жаль може стати трагічною реальністю сьогодення.

Звичайно, не можна стверджувати, що проблеми які виникають в інформаційних комунікаціях не можна вирішувати за допомогою традиційних етичних категорій, які застосовуються наприклад в консеквенціальній етиці, в утилітаризмі, етиці «суспільного договору і б.і. Та, на жаль, традиційні етичні категорії(як уже зазначалося вище) не завжди можуть вирішити складні проблеми, що виникають у світі інформації. Глибокі корені практично всіх існуючих у сьогоденні проблем і інформаційних теж, лежать в духовній сфері суспільства. Де превалює орієнтації перш за все на матеріальні потреби людини, нехтуючи інтелектуальним та духовним розвитком.

Тому абсолютно не дивним, на даний момент, є заміна ціннісного аспекту «роботи» людини на технічний — «інструктаж комп'ютера». Інформаційні технології поступово замінили традиційні цінності та традиційні методи, наприклад непотрібність професії вчителя при існуванні дистанційної освіти і багато іншого.

Що дає підстави говорити про майбутню зміну способу буття людини в реальному світі, шлях підкорення людини самої себе, котрий раніше використовувався лише до відношенню до природи, предметів та систем.



Питання для самоконтролю

1. Що являється характеристикою глобальних проблем сучасності?
2. Що стало основною причиною моральної кризи сьогодення?
3. Чи може людина гармонізувати свої взаємовідносини з природою?
4. Охарактеризуйте основні моральні дилеми сучасного наукового знання
5. Обґрунтуйте, чи володіє людина правом вирішувати питання цінності та права на життя будь-якого Іншого життя?
6. У чому полягає моральний смисл проблеми клонування?
7. Моральний аспект евтаназії: «за» і «проти»
8. Доцільність використання генномодифікованих технологій.
9. Перерахуйте основні моральні дилеми інформаційного суспільства та шляхи їх можливого вирішення.



Тема рефератів

1. Проблема моральної оцінки епохи, суспільства, особистості.
2. Феномен сучасних масмедіа: ломка стереотипів і проблема маніпуляції свідомістю
3. Біоетика та проблеми «сурогатного материнства» і ін..
4. Моральні проблеми віртуальної реальності.
5. Проблема смерті в ХХІ ст.: смертна кара та евтаназія (за працями етиків, філософів, психологів, лікарів)
6. Етична та правові проблеми проведення експериментів над тваринами
7. Ціннісні орієнтації людини: (філософсько-етичний аналіз)
8. Інформаційні війни і економічний шпіонаж (моральна, економічна та політична оцінка).
9. Інтернет моральні та економічні наслідки.
10. Моральна криза та її соціально-політичні наслідки. Погляд і оцінки ХІХ і ХХ століття



Література

- Барбур И.* Этика в век технологии. М.: 2001. — 380 с.
- Бердяев Н. А.* Человек и машина. // Вопросы философии. — 1989. — № 2. — С. 143–162
- Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. — М., 1990.
- Гусейнов А. А.* Этика и мораль в современном мире. // Этическая мысль: ежегодник. — М., 2000. 216 с.
- Иванов В.Г.* Информация благо? // Информационное право: Информационная культура и информационная безопасность. — СПб, 2002.
- Ионас Г.* Принцип ответственности. Опыт этики для технологической цивилизации. — М.: Айрис-Пресс, 2004. — 480 с.
- Канке В. А.* Этика ответственности. Теория морали будущего. — М.: Логос, 2003. — 352 с.
- Степин В.С.* Высокие технологии и проблема ценностей // Высокие технологии и современная цивилизация. — М., 1999.
- Хабермас Ю.* Будущее человеческой природы. /Пер. с нем. М.: Изд-во «Весь Мир», 2002. — 144 с.
- Швейцер А.* Благоговения перед жизнью. М., 1992. — 576 с.
- Юдин Б.Г.* О возможности этического измерения науки. // Человек, 2000, № 5.
- Фукуяма Ф.* Наше постчеловеческое будущее: последствие биотехнологической революции. — М.: АСТ Москва, 2008. — 349 с.
- Пустовит С. В.* Глобальная биоэтика: становление теории и парктики (философский анализ). — К.: 2009. — 324 с.
- Чешко В.Ф.* Наука, этика, политика: социокультурные аспекты современной генетики. —К.:2004. — 227 с.

ЕСТЕТИКА

РОЗДІЛ 1 СТАНОВЛЕННЯ ПРЕДМЕТНОГО ПОЛЯ ЕСТЕТИКИ

Естетична проблематика завжди була присутня в філософській думці на всіх етапах її розвитку. Вже за добу Античності і Середньовіччя чітко формується коло проблем, які можна охарактеризувати як суто естетичні. До них відносяться визначення категорій прекрасного, піднесеного, комічного, трагічного, героїчного і т.і. Поступово в теоретичній думці окреслюється специфіка мистецтва, художньої творчості, художнього образу. Остання тематика висувається на перший план починаючи з доби Відродження. Саме тоді дух модерної доби привносить нові тенденції та тематики, які не вміщується в традиційне коло «метафізики прекрасного», за терміном німецького філософа ХХ століття Г. Гадамера, що залишалася під впливом схоластично орієнтованої філософії.

Проте, як самостійна наука, яка має власне предметне поле, тобто самостійний предмет вивчення, естетика формується лише у ХVІІІ столітті. Саме тоді німецький філософ Олександр Баумгартен обґрунтовує необхідність нової теоретичної дисципліни, назву якої він утворює від грецького терміну «естеномай», що означає чуттєвий. Відповідно, і головним предметом вивчення стають почуття людини. Естетика як самостійна наука для Баумгартена є симетричною до логіки, яка вивчає розум. За добу Просвітництва, коли формується творчість фундатора естетики, розум є головною силою людини, що стверджує її існування у світі. Проте, разом з раціональними здібностями в центр дослідницької уваги потрапляють і інші сили суб'єкту, зокрема чуттєвість. Неможливість зведення останньої лише до дії органів відчуття було вже зрозуміло для самих просвітників. О. Баумгартен визначає смак як головну здібність, що вивчає естетика. Тим самим він вводить художню проблематику в предметне поле естетики, поряд з традиційним для філософського розуміння дослідженням естетичних категорій. Складність і двопредметність (естетичні категорії та мистецтво) теоретичної сфери естетики з часів О. Баумгартена стає загальноновизнаною позицією.

Поступово, коли в процесі ускладнення соціокультурної діяльності естетичне виокремлюється у самодостатню сферу і стає самостійним предметом дослідження філософської і наукової думки, *предмет естетики усвідомлюється як визначення принципів вільного, самодіяльного вияву людини в гармонійній єдності її сил та здібностей*, зокрема єдності розуму та почуттів. Становлення *естетики як науки про генезу чуттєвої культури людини* і виокремлення її предметного поля передбачає прояснення питання про те, у чому полягає специфіка людського почуття і коли воно стає власно людським (чому не може стати «надто людським»), у розумінні німецького філософа XIX ст. Ф. Ніцше).

Будь-яка класифікація багатства культурно-історичного процесу є абстракцією і має відносний характер. Проте, розуміння специфіки естетики як науки та пояснення перспективи розширення її предметного поля вимагає класифікації історичних періодів розвитку естетики (класичної, некласичної, постнекласичної естетики).

1.1. Класична естетика

Соціокультурні засади. Синкретизм матеріально-практично-духовно-художньої діяльності передбачає вплетеність естетичної свідомості в ціннісно-недиференційоване відношення первісної людини до природи. Як відмітив російський дослідник XX ст. С. Аверінцев, коли естетики ще немає, немає нічого, що б не було естетикою. Первісна єдність практики породжувала естетичне відношення до всіх природних явищ, які входили в сферу його діяльності, при тому, що відношення це було «емоційною надбудовою» над утилітарно-практичним і міфологічно-містичним ставленням до природи. На цьому історичному етапі соціальна структура є тотожною родової організації. Відповідно людина залишається невідокремленою не лише від природи, але й від роду. Тому первісна цілісність людського колективу не потребує додаткових зусиль по відновленню родової єдності людини. Головним засобом виживання є не лише знаряддя праці (хоча їх значення принципове у історії культури), а сам первісний колектив, тому збереження його єдності є одним з головних завдань і знаряддям первісного суспільства. Умовою досягнення цього завдання є вихід антропогенезу за межі біологічної еволюції. Процес творення людини одночасно стає актом колективного споживання результатів цього творення, а також і актом насолоди. Тобто процеси 1) творення, 2) споживання та 3) насолоди тут ще не диференційовані. Єдність колективного почуття об'єднує і родову волю, і в той же час є колективним розумом. Так людина вже на етапі загородного полювання вже має об'єднати зусилля всіх її членів, налаштувати їх прагнення в симфонію єдиного чуттєвого пориву.

В цьому зв'язку англійський філософ Дж. Коллінгвуд прояснює природу магічного мистецтва. Це не просто проторелігійна діяльність, а спосіб колективно-практичного культивування почуттів, діяльність, що викликає та налаштовує почуття, які необхідні для досягнення практичного результату. Отже, магія є формою збудження емоцій до процесу самого акту діяльності, але вона принципово відрізняється від розваг або мистецтва. Останні покликані концентровано викликати почуття, щоб розряджати їх, знайти для них вихід. Магічна дія передбачає протилежне: тут емоції організуються та спрямовуються на цілі практичного життя. Одна справа, коли натовп зненацька застають дикі звірі, а, зовсім інша, коли вже з певним планом (метою) дії та емоційним налаштуванням злагоджений колектив сам стає мисливцем. Необхідно зазначити, що культивування почуттів і їх цілеспрямовання стає можливим лише тоді, коли вони вже довгий час функціонують за певною схемою, об'єктивованою в суспільній дії, зорієнтованою і зафіксованою певними предметними формами (не даремно знаряддя праці та зброя є обов'язковими атрибутами магічної дії). Культивування почуттів, необхідних для досягнення успіху у практичній дії, і в той самий час приборкання емоцій, що заважають цьому успіху, є першими кроками людини на шляху формування чуттєвої культури. Вони зумовлені не духовними пошуками первісного дикуна, а вимогами виживання людини у складному світі.

В процесі розкладу роду та ускладнення соціокультурної діяльності відбувається поступове відокремлення матеріально-практичної та духовної діяльності. Чим більше ускладнюється соціальна організація, тим більш віддаленими стають матеріальна та духовна сфери культури. Духовна царина сама ускладнюється, в ній поступово формуються окремі ділянки: релігія, філософія, наука, мораль, мистецтво. На даному етапі вони ще не є автономними і зберігають домінанту практичної орієнтації людини у світі під приматом релігійної свідомості.

Співвідношення між естетичним і художнім. Саме на культурному тлі традиційного, доіндустріального суспільства (тобто суспільства, в якому відбувається розклад родової структури) формується класична естетика: диференціація форм культури є симптомом втрати первинної єдності людини з родом. Цілісність людської природи відтепер потребує опосередкувань для повноти свого здійснення. Саме функцію опосередкувань беруть на себе культурні форми, зокрема і мистецтво.

Головною метою виробництва стає річ (а не людина), і в цьому ховається її «метафізична таємниця». Вона стає заміником безпосередності людського стану, способом його репрезентації. Річ як така у своїй голій корисності не може виражати повноту буття людини, а тому вона розколюється на певну кількість опозицій «явища — сутності», «наявного — належного», «недосконалого — досконалого», кожна з яких культивує свою проекцію ідеалу. Мистецтво культивує опозицію «прек-

расне — потворне». Позитивне значення мистецтва є найбільш очевидним, а тому естетика традиційного суспільства постає в першу чергу як теорія прекрасного. Завданням художньої діяльності, як зазначає український естетик А. Канарський стає не просто зовнішня сторона ремісництва, як технічна обробка предмета, його прикрашання і т.і. (хоча без цього помислити мистецтво не можливо), а як сторона живого заперечення збайдужіння людської праці, більш точно — як сама душа вирішення протиріччя в духовній формі стосовно даного історичного часу.

Річ безпосередньо не може виразити єдність людського досвіду, а тому людина позначає її додатково. Повнота здійснення людського існування потребує додаткових зусиль (чималих фізичних зусиль, як доводить історія мистецтва), щоб виразити цілісність своєї природи, замкнути різноманіття своїх проявів у єдиний життєвий горизонт. Таким чином, естетичне відношення, що відповідає самоцільності, цілісності людського почуття отримує дві проекції: перша — власно естетична, тобто сфера безпосередності людського ставлення до світу, оскільки людина продовжує бути родовою істотою; друга — художня, тобто сфера, де людина повноту свого почуття виражає в формі певного класу предметів. Вони отримують назву твори мистецтва і втрачають практичне, утилітарне значення для людини. Тим самим виключені зі сфери буденного життя вони отримують певну естетичну дистанцію і відповідну естетичну оцінку, яку людина характеризує як задоволення від спостереження даних об'єктів. Проте, ця межа між власно міфологічно-естетичним переживанням світу та началом художньої сфери ще дуже хитка, нестабільна і невловима. Так в декоративно-прикладному мистецтві проблематичною є межа навіть з практичною діяльністю, а в архітектурі та скульптурі — з релігійною. Тому в класичній естетиці розрив між практикою почуттів та власно художнім полем культури є відносним.

Цей процес дуже тривалий, нараховує нескінчену кількість варіацій переходу з первісного стану людства до типа суспільства, де всі культурні форми стають остаточно дистанційованими від свого життєвого підґрунтя. Тому їх типології мають велику кількість та різні критерії виокремлення. Ми дотримуємося розуміння класичної культури як способу існування людини при переході від первісного (родового) суспільства до індустріального. Отже, типи цивілізації (з відповідними формами естетичної культури) тут постають як форми розкладу роду. Дані типи цивілізації не є закономірним продовженням одна одної, не дивлячись на культурну спадкоємність і запозичення. Історично їх існувало три: давньосхідна цивілізація, антична та середньовічна. Кожна з них має власні закономірності генези естетичної культури, але в цілому вони відповідають єдиному типу класичної естетики.

Художній принцип класичної естетики. Перехідний характер класичної культури (що відповідає процесу переходу від родового суспіль-

ства до індустріального, не дивлячись на те що хронологічно це найбільший період письмової історії) свідчить про неостаточність розриву людини та суспільства, матеріальної та духовної культури, а тому спільним моментом у всьому різноманітті форм естетичного в класичній естетиці є *наслідування (mimesis з грец. — наслідування) як художній принцип, що розкриває подібність, спорідненість мистецтва світу в цілому*. Він демонструє спорідненість буття, естетичний характер єдності людського досвіду, в незалежності від того, що наслідує дана конкретна доба (космоцентризм — Античність, теоцентризм — Середньовіччя, логоцентризм — Новий час). Ідеал цілісності людського життя, спорідненості людини з людством є настільки близьким ще самій реальності, що мистецтву лише залишається її наслідувати, на думку видатного німецького естетика XVIII ст. Фр. Шиллера.

Занурення в наслідування класичного мистецтва дозволяє людині пізнати себе, але свою справжню, вдосконалену природу, свій «досвід зростаючого освоєння в світі», вважає німецький теоретик Г. Гадамер і в цьому сенсі погоджується з теорією впізнання давньогрецького філософа Арістотеля. Останній радість впізнання в мистецтві пов'язує з проблемою розрізнення художньої правди і правдоподібності. Правдоподібність дозволяє вміло копіювати реальність. Художня правда мімезису припускає подібну правдоподібність, але перевершує її: вона покликана розкрити особливий сенс буття людини, на що і мають бути спрямовані зусилля митця. Художній принцип наслідування підкреслює спорідненість людини реальності, а не просто копіює її образи. Тому класична естетика далека від натуралізму. Мімезис покликаний зазирнути за покривало явищ і випадковостей та розкрити внутрішню суть речі, відкрити її гармонійний зв'язок зі світом. Він розкриває впорядкованість і гармонійність світу, що ховається за розмаїттям речей та ситуацій. Твір мистецтва як особлива річ стає для людини запорукою впорядкованості її існування у Всесвіті.

Така художнього форма моделювання світу як мімезис підкреслює спорідненість мистецтва з іншими сферами блага — істиною (головною цінністю царини пізнання) та добром (головною цінністю царини моралі). Це свідчить про єдність духовної культури під прикриттям релігії.

Форма творчості. Оскільки, на етапі розвитку класичної естетики, річ не зовсім відокремлюється від суспільно-цілого, а тому вона не може повністю виразити повноту естетичного ідеалу. Тому «ані прекрасний горщик, ані прекрасний кінь, ані прекрасна дівчина» (давньогрецький філософ Платон) не можуть повністю виразити поняття «прекрасного». Його всезагальність не вміщується в межі окремої речі. Лише світ в цілому є абсолютним витвором мистецтва. Тому митцем в цьому контексті не може стати взірцем людини як такої. Лише Бог є актором творчості. Так вже в давньогрецького філософа Емпедокла Бог тлумачиться як митець (Deus artiflex), живописець (Deus pictor) й актор

(Deus statuaturs). *Митець в естетичній теорії визначається як представник соціальної структури художнього поля, який має статус автора твору мистецтва.* В класичній естетиці проблема автострества не відіграє провідної ролі. Представник давньогрецької натурфілософії Емпідокл порівнює космогенез зі створенням картини. Так само і середньовічна філософія чітко відмежовує «природу тварну» від «природи, що створює» (середньовічний теолог Еріугена). Бог є не лише метою вираження священного змісту, що набуває художньої форми втілення, але й її рушійною силою. Божественне натхнення є джерелом художньої творчості як в античній міфології, так і за часів Відродження. Продукти фантазії, що далеко відхиляються від традиційного канону, розглядаються як відхилення від божественного задуму, як поштовх темних сил, неуттво диявола. Тому тема авторства художнього твору не є такою важливою. Більшість митців навіть не залишили своє ім'я на творі, тому що не мали авторських амбіцій, сприймали себе як рупор *божественного натхнення.*

Людська діяльність ще охоплюється у своїй цілісності, поза її цеховими специфіками. Саме в цьому полягає універсальність давньогрецького терміну «техне» та латинського «арт». Вона є способом проявлення прихованої суті людини за поверхнею явищ. Хоча будь-яка взаємодія з річчю викриває лише нові поверхні, проте уявлення про сутність речі формує метафору глибини. «Довершеність форми дозволяє унаочнити її суспільну сутність» (сучасний український дослідник В. Панченко), а тому твори мистецтва сприймаються як пробіск абсолютного у темряві феноменального світу.

Соціальна структура художнього поля. Класична естетика немає поділу художнього поля на митців та споглядачів. Художник ще не усвідомлюють своєї визначної ролі в організації та функціонуванні духовної культури. Вони сприймаються і навіть визначають себе самі як різновид ремісників. Немає прецедентів творення на власний смак, оскільки замовником завжди виступає соціальна інституція (церква або громада, навіть приватне меценатство дуже рідко).

Глядач як представник соціальної структури художнього поля, який не бере участь у творенні мистецтва, має суто споглядальну, оціночну позицію. Виокремлення глядачів в класичній культурі має суто локальний характер, оскільки саме мистецтво переважно невіддільне від релігії як доміантної форми культури. Так німецький філософ ХХ ст. Г. Гадамер наголошує на тому, що в середньовіччі мистецькі твори виконують функцію «Біблії для неосвічених», а їх художній зміст є похідним. Багато виробів, які ми зараз сприймаємо як шедеври мистецтва, розташовувалися у таких місцях, де їх не можна було споглядати: античні барельєфи храмів не можна було розглянути з землі, ікони стояли покритими більшу частину року. Художні образи, зображені на них, були призначені для духів чи бога, але не для глядацького видовища.

Лише давньогрецькому театру вдається вийти за межі релігійного змісту і стати дійсно художнім феноменом під час занепаду античної демократії. Разом з демократією секуляризація античного театру і зникає (вже давньогрецький філософ Арістотель позначає, що йому здається більш доречним читати античні трагедії, ніж дивитися їх вистави). Найбільш очевидно ця самодостатність художньої культури проявляється за добу Античності. В епоху становлення полісної демократії, оскільки наявність спільноти вільних громадян передбачає їх можливість піднятися над частковими судженнями і оцінювати реальність за законами краси.

Естетична теорія в межах класичної естетики ще не має власного предметного поля, а тому внутрішньо присутня в будь-якій фундаментальній філософській концепції як проекція філософії прекрасного. Тому вона, як і філософський дискурс в цілому, зорієнтована на експлікацію власного понятійного апарату. Чітка пізнавальна орієнтація, що характеризує опозицію об'єкта та суб'єкта пізнання, екстраполюється з філософії на естетичну теорію. З достатньою мірою чіткості можна прослідкувати логічну спадкоємність (яку не можна ототожнювати з хронологією, остання не абсолютизується навіть у представника німецької класичної філософії Г. Гегеля) між окремими естетичними теоріями, їх дедукцію з певної філософської позиції.



Висновки

Таким чином, на етапі становлення класичної естетики мистецтво починає відокремлюватися від первинної єдності духовної культури, яка характеризується релігійною домінантою. Проте, це відокремлення ще неоднозначне, має не сталий, а процесуальний характер і має різну міру розвитку в окремих формах соціокультурної динаміки класичної культури (давньосхідній, античній, середньовічній). Стильова єдність класичної естетики і відносна самостійність мистецтва зумовлює наявність художнього принципу наслідування (оскільки світова гармонія розглядається як онтологічний атрибут), розуміння божественного натхнення як джерела творчості, а також відсутність внутрішніх структур художнього поля та формування естетичної думки як філософії прекрасного. В цілому можна відмітити розширення духовної сфери людини і перші спроби самовизначення предметного поля естетики.

1.2. Некласична естетика

Соціокультурні засади. Трансформація класичної естетики у некласичну відбувається на тлі становлення індустріального суспільства і то-

тальної секуляризації (звільнення від релігійних настанов) західноєвропейської цивілізації. Остаточне зникнення родових зв'язків, навіть у опосередкованій формі, робить річ єдиним носієм логіки суспільного зв'язку. Єдність трьох благ розпорошується по автономним сферам культури, які набувають інституалізованої форми. Символічний капітал суспільства чітко поділяється на сфери впливу між автономними сферами культури, зокрема наукою, мораллю та мистецтвом. Їх протиставлення здійснюється через постулювання апріорних принципів.

Мірою розвитку капіталістичних відносин відбувається перевертання ієрархії та маркування соціальних норм та цінностей. Якщо навіть в рабовласницькій та феодальній формі розкладу роду експлуатація людини людиною відбувалася в формі безпосереднього примусу, то зовсім інший порядок речей формується в буржуазному соціумі, де навіть робоча сила стає товаром. Людські відносини приймають повністю збайдужілу, речову форму. Людина приєднується до суспільного цілого за допомогою свого часткового інтересу, а, отже, суспільний зв'язок повністю підмінюється колообертом речей як товарів.

Продуктом виробництва автономного художнього поля стає окрема річ як твір мистецтва, який презентується як самодостатній вияв фантазії автора. Він протистойть уніфікованому продукту індустріального виробництва. Досі єдина сутність *артефакту як річчї, що зроблена людиною та має претензію на естетичну значимість*, розпадається: якщо ремісник виробляє цілу річ з чітко визначеною функцією і споживчою вартістю, то при мануфактурному, а тим більш промислового виробництві втрачається цілісність створення. Перед людиною постає не цілісний артефакт, який споживається виробником та є необхідним для життєвого відтворення (як у натуральному господарстві), і, навіть, не окрема річ, а її деталь (навіть не елемент майбутнього споживання, а, в більшості випадків, засіб подальшого виробництва). Ця деталізація життєсвіту потребує відтворення його цілісності вже не такого кшталту, як при втраті первісного синкретизму (що було підґрунтям виникнення художнього при домінанті релігійної свідомості), але нового типу інтенсивності художнього — автономної сфери мистецтва. Редукція речі до сукупності її деталей (частин) в суспільному виробництві висуває на перший план її утилітарність, частковість. Відповідно до цього, доцільність як апріорний принцип трансцендентальної естетики виражає її: по-перше, некорисність (мету як таку, а не засіб), а, по-друге, цілісність, а не частковість.

Сучасний російський дослідник В. Прозерський вважає, що масове, промислове виробництво вимагає стандартизації — річ не лише розстається з орнаментом, але і втрачає ту пластично ясну форму, яку мали античні вироби з каменю, металу, дерева, глини, скла. Образи пластично ясних форм давньогрецької кераміки, що поєднували в собі землю, воду, повітря та вогонь, — сплав, який надавав духовність подібно до

живого тілу людини, що виліплено за образом тіла богів, — відходили в минуле. Прагнення до максимальної функціональності речі має парадоксальний результат: річ стає непомітною. Ставши предметом для задоволення матеріальних потреб, речі відмічаються (мітяться) лише з точки зору функцій, що виконують. Вона стає знаком цих функцій, і в цьому сенсі втрачає свою речовність. Буттєвість, обличчя замінюються личиною, знаком, етикеткою. Цю ж тенденцію відмічає сучасний французький філософ Ж. Бодрійяр в співвідношенні речі та знаку: останній не просто наслідує річ, а замінює її.

Співвідношення естетичного і художнього. Така історична форма розриву з суспільним цілим вимагає нової інтенсивності відновлення, реставрації, рекристалізації суспільного зв'язку, що спричинює замикання художнього в автономну сферу. Наслідком цього стає виривання системи цінностей, зокрема естетичних, з єдності, монополія на яку аж до Середньовіччя належала релігії. Секуляризація цінностей свідчить про руйнування онтологічної укоріненості їх в суспільному бутті.

Річ остаточно стає товаром, який є «річчю повною примх, метафізичних витонченостей та теологічних хитрощів», у розумінні німецького філософа XIX ст. К. Маркса. Логіка його колооберту опосередковує взаємодію всіх суспільних інституцій. **Твір мистецтва як матеріальний продукт художньої творчості** також стає товаром, що приводить до емансипації цеху митців з-під влади безпосереднього соціального замовлення. Поки твори мистецтва не були запущені в вільний коловорот товарів, вони не були зрівняні з іншими споживчими вартостями, а тому претендували на особливий духовний та культурний (культовий) статус. Оскільки мистецтво стає елементом товарообміну, це свідчить про те, що, з одного боку, в цій культурній формі виникає всезагальна потреба, але, з іншого, вона втрачає свій культовий статус і її особлива позиція потребує додаткового позиціонування (дистанціювання) від емпірії, яка втратила свою індивідуальність.

Починаючи з Нового часу, виробництво художніх творів замовляється не полісом (як в Античності) і не церквою (як у Середньовіччі і навіть в переважній більшості випадків у добу Відродження). Навіть якщо в цих епохах замовником була окрема особа, то все одно твір мистецтва мав відповідати її волевиявленню. Поступово відкритий ринок стає основним замовником сфери художнього виробництва. Саме тут твір мистецтва має доводити свою легітимність, суспільну значимість та потрібність.

Парадокс новоевропейської культури полягає в тому, що саме в тій соціальній ситуації, коли здійснюються процес звільнення мистецтва з-під релігійного та державного контролю, мистецтво стає товаром. Причому, вимоги оригінальності та неповторності, що виникають в царині прекрасного, є законмірною протилежністю вираженню його у всезагальному еквіваленті. Ця протилежність свідчить не лише про спе-

цифіку творів мистецтва як емпіричних об'єктів, а, в першу чергу, про реструктуризацію всього художнього поля.

Соціальна структура художнього поля. Процес інституалізації культурної форми потребує оформлення соціальної структури. Становлення художнього поля західноєвропейської цивілізації спричинює формування нового соціального інституту. Можна погодитися з сучасним французьким дослідником Сучасний французький дослідник П. Бурд'є, що логіка функціонування поля конструює простір можливостей для кожного його агента. Отже, стратегія кожного агента в полі детермінована його позицією і його економічним, соціальним, культурним потенціалами, результирующим вектором всіх сил поля й його історичним контекстом. Таким чином, агентами художнього поля є не тільки художники-виробники творів мистецтва, але й критики, колекціонери, теоретики, викладачі, посередники й т. ін., тобто всі ті люди, які так чи інакше пов'язані з мистецтвом, приймають участь у функціонуванні художніх об'єктів. П. Бурд'є використовує більш широкий термін «художнє поле» замість поняття «мистецтво», тому що останнє не може вичерпати все різноманіття функцій історичного типу естетичного навіть в епоху своєї найбільш повно легітимованої автономності. Так інститути критики, зберігання, освіти, наукової й публічної інтерпретації не входять у традиційний зміст поняття мистецтва. Тим часом вони грають таку ж важливу роль у легітимзації царини Аполлона, як і його безпосередні виробники.

Подвійна роль твору мистецтва (як товару і як знаку) приводить до розподілу в сфері прекрасного в залежності від ступеню її автономності. Більш замкнута саме законодавча сфера, що претендує на повну автономію (поле замкнутого виробництва символічної продукції, в термінах сучасного французького філософа П. Бурд'є) абсолютизує функцію знака. Саме з нього поступово зростає *елітарне мистецтво* — *(від франц. Elite — найкраще відбірне), тобто мистецтво розраховане на невелику групу людей, які мають особливу художню сприйнятливість*. Сфера художнього, що взаємодіє з іншими соціальними просторами, відповідно більш гетерономна (поле масового виробництва символічної продукції) забезпечує функцію товарообігу. *Масове (егалітарне) мистецтво є протилежним елітарному, тобто розраховане на широке коло глядачів і не передбачає спеціальної підготовки для розуміння*.

Подвійну природу артефактів підкреслює німецький філософ ХХ ст. Т. Адорно: подвійність творів мистецтва як автономних утворень і суспільних феноменів приводить до сильного розпорошення критеріїв, їх розмитості та непостійності — автономні твори закликають винести вердикт відносно змісту, що є байдужим до проблем суспільства; навпаки, ті твори, які займають однозначні, ясні в суспільному відношенні позиції і виносять однозначні оцінки, заперечують унаслідок цього мистецтво, а разом з тим і самих себе.

Сучасний французький філософ П. Бурд'є визначає основні соціальні характеристики поля замкнутого художнього виробництва (аналогічні процеси відбуваються при автономізації такої сфери культури як наука): 1) створення норм виробництва й критеріїв оцінки художньої продукції; 2) виникнення класу професійних виробників художніх цінностей; 3) естетична дистанція, що відокремлює художнє поле від повсякденності; 4) виникнення соціального інституту художньої критики. Розглянемо більш детально ці позиції.

Ідеологія елітарності, «мистецтва задля мистецтва» стає засобом дистанціювання від широко глядацького кола. «Вежа з слонової кістки» стає символом автономного художнього поля. Також естетичні засоби дистанціювання стають символічним капіталом верхівки модерного суспільства.

Саме митець, який виражає свій суб'єктивний погляд на світ, стає актором художньої творчості. Починаючи з XV століття у Італії художники відстоюють претензію встановлювати закони всередині своєї корпорації, право на форму й стиль, ігноруючи зовнішні вимоги соціального замовлення, що підлеглі релігійним або політичним інтересам. Ідеологія формування гільдії професійних виробників виражається у встановленні дистанції шляхом переорієнтації художніх стратегій зі змісту на форму, на специфічно естетичні ефекти. Художній імпульс розвитку культурного ідеалу автономії був посилений феноменом індивідуалізму Нового часу: розвиток друкарства призвів до формування «культури зору», фондової презумпцією автономії «власного бачення», «особистої точки зору», «індивідуального погляду на речі» (на противагу класичній традиції «культури слуху»). Модерн став «часом картини світу» (німецький філософ XX ст. М. Гайдеггер), оскільки людина абсолютизувала свій кут сприйняття реальності. Усвідомлення специфічності художньої позиції в суспільному розподілі праці виводять не з її соціальних функцій, а з системи талантів. Особливі здібності людини обґрунтовують її претензію на звільнення з-під влади всіх соціальних інститутів, починаючи від релігійних структур та політичних замовлень. Постає генія стає взірцем не лише сфери художньої творчості, але і способом моделювання людської природи взагалі. Виробники художніх цінностей утворюють автономне поле художнього виробництва, де чітко розмежовані ті, хто створюють твори мистецтва, та ті, хто їх споживають. Відповідно, прошарок митців має тенденцію до поділу на виробників для замкнутого художнього поля та для широкого глядача.

Глядач на відміну від творця не може претендувати на постать генія. Естетична здатність споживача художніх цінностей визначається як смак, тобто здібність оцінити справжні твори мистецтва і насолоджуватися ними. Наївна теорія відображення розглядається як прояв масового виробництва художнього поля.

Підставою формування й кількісного збільшення прошарку публіки є перетворення освіти в суспільну технологію формування людини. Ро-

зширення кола споживачів (чому сприяла освіта жінок, читання романів) відбувалося промисловим способом. Ступінь освіченості стала критерієм диференціації публіки. Дана позиція бере свої виток з ідеї англійського філософа XVIII ст. Д. Г'юма, який також пов'язував розвиток наук і мистецтв не з приростом натхнення, а з формою державного управління, що дозволяє організувати дозвілля своїх громадян певним чином. Смак спирається не на авторитет канону (класична естетика), а норму, тобто здатність судження з позиції не приватного інтереса, а загальнолюдського, зокрема громадянського. Норма смаку, була позицію громадянського суспільства, формою легітимації нової соціальної еліти. Споживання культури через залучення в художню сферу стає новим типом індустрії в буржуазному суспільстві.

Відкритість поля масового художнього виробництва обумовлена його спрямованістю на збільшення економічного капталу, тобто на комерційний успіх. Тому «низькому смаку» масової культури протистоїть «високий смак» аристократії вже починаючи з мистецтва доби Просвітництва. У XX столітті ця протилежність закріплюється в протиставленні масового (егалітарного) і елітарного мистецтва.

Спеціалізовані виробники символічних благ відмовляються від короткострокових економічних вигід на користь нагромадження й концентрації культурного (художнього) капіталу. Їх корпоративна домовленість виступає запорукою автономності художніх цінностей. Тому поступово серед самих митців формується саморозуміння «художника як критика» (англійського письменника XIX ст. О. Уальд).

Митці самі теоретично обґрунтовують засади художньої практики, а критики маніфестують свою діяльність як різновид мистецтва. Роль критики полягає в тому, щоб пояснювати, в чому оригінальність того або іншого художнього твору, тобто що його дистанціює від інших артефактів і норм інших сфер культури. Саме це пояснює специфіку художньої критики, що з'явилася в епоху Просвітництва, на відміну від мистецтвознавчо-естетичних робіт або життєписів художників, що з часів ренесансного мистецтвознавця Д. Вазарі існували в Європі.

Сучасна українська дослідниця В. Панченко підкреслює, що різні люди з незапам'ятних часів творили по-різному, але осмислити, актуалізувати цей феномен як естетичну реальність, естетичну цінність можливо було лише в певному культурному контексті. Саме через художню критику здійснюється саморефлексія художньої творчості. Роботи філософів-просвітників (Д. Дідро, Г. Лессінг) піднімає її з рівня салонних бесід до форми теоретичних есе. Фундатори художньої критики були не лише слугами культу розуму, але й письменниками, що свідчить про споконвічну органічну єдність критичного й художнього дискурсів у процесі автономізації мистецтва.

Завданням художньої критики стає не трансляція сакральних змістів царства прекрасного, а їх творча інтерпретація. Вона сама стає різнови-

дом творчості, і, отже, має претензію на езотеричність (малу доступність). Художня критика переважно спрямована не на прояснення змісту високого мистецтва, а на його інтерпретацію.

Можна погодитись з думкою сучасний французький теоретик П. Бурд'є, що немає нічого більш помилкового, ніж бачити у критику (або у видавцеві авангарду, або в торговцеві одіозними картинами) здатність харизматичної властивості розпізнавати у творі невлімові ознаки шедевиру. В дійсності суспільне значення творіння, за допомогою якого автор визначається отримує статус генія, складається в процесі обігу й споживання, керованого об'єктивними відносинами між інституціями й агентами, залученими до них. Складна система взаємин між автором і критиком, автором і видавцем обумовлена структурою поля й тим місцем, що займає кожен з виробників. В художньому полі відбувається об'єктивація всіх позицій його агентів. Це впливає не тільки на можливості виробників символічних благ, але й на їхніх інтерпретаторів: спрямованість критики також обумовлена структурою поля й визначається збереженням непорушності його кордонів.

Форма творчості. Розвиток новоєвропейської науки та техніки істотно вплинув на ставлення до речі. І як продукт наукового пізнання, і як продукт товарного виробництва вона позбавляється індивідуальності. Абсолютизацію цієї тенденції за добу Модерну описує німецький філософ ХХ ст. Г. Гадамер, який вважає, що людина живе в новому індустріальному світі. Цей світ витіснив не лише видимі форми ритуалу та культу на край нашого буття, він, зокрема, зруйнував і саму річ в її сутності. Речей сталого побуту навколо нас вже не існує. Кожна стала деталлю, яку можна скільки завгодно разів купити, тому що вона скільки завгодно разів може бути виготовлена, поки дану модель не знімуть з виробництва. Таким є сучасне виробництво і сучасне споживання. Закономірним є те, що ці «речі» тепер виготовляються лише серійно, що їх збувають з широко поставленою рекламною кампанією і викидають, коли вони ламаються. В нашому ставленні з ними ніякого досвіду речі ми не отримуємо. Ніщо не може стати людині близьким, що не припускає заміни, в чому немає ані крапельки життя, ніякої історичної глибини. Між тим, вважає німецький філософ ХХ ст. Г. Гадамер, це не впливає на функції мистецтва. Воно не може просто зображати речі, які ні про що людині не говорять і які не приносять радість впізнання. В художній сфері відсутнє наслідування речам, що слугують константами життєсвіту і підтримують довіру до нього. Проте, саме твори мистецтва ще зберігають залишки минулих речей, оскільки свідчать про існування порядку в цілому, що робив світ рідним людині, зберігав її духовну енергію. Позиція Г. Гадамера має право на існування тією мірою, якою мистецтво зберігає функцію автономного поля, духовного ствердження людини у світі. Постнекласична культура руйнує ці настанови мистецтва з двох боків: з одного

боку, культура в цілому має претензію бути естетично значимою (дизайн стає засобом універсалізації культурного ландшафту), а, з іншого, твір мистецтва «за добу його технічного відтворення» (німецький філософ ХХ ст. В. Бен'ямін) втрачає свою ексклюзивність, індивідуальність в процесі багаторазового повторення.

Тому відхилення від стандартизованої, типізованої, уніфікованої «системи речей» (сучасний французький філософ Ж. Бодрійяр) є орієнтиром розвитку художньої сфери. В неklasичній естетиці фантазія автора стає запорукою досконалості художнього витвору. Відтепер проблема авторства постає дуже гостро, навіть має юридичний вимір в модерному суспільстві: підробка творів мистецтва карається законом. Художня копія, наскільки вона досконала зроблена не була, не може бути дорівнена до оригіналу навіть у грошовому еквіваленті. Фантазія розглядається як джерело творчості, що укорінена у взаємодії свідомості і підсвідомості (романтизм, фрейдизм), немає відтепер посилянь на божественне натхнення.

Художній принцип. На протизагу втрати річчю своєї індивідуальності та неповторності оригінальність митця у художній діяльності стає регулятивом царини Аполлона. Твір мистецтва не покликаний проявляти свій зв'язок з іншими речами у світі, репрезентувати логіку речей. Мистецтво в світі розірваних зв'язків не відкриває приховану спільну сутність світу (як мімезис), а культивує художню сферу через протиставлення її логіки буденності.

Тому неklasична естетика відкидає принцип наслідування (навіть наслідування не природі, а класичним взірцям, як сперши обґрунтовувало для себе новоєвропейське мистецтво). Німецький філософ ХХ ст. Ю. Габермас наголошує, що самовизначення Модерну відбувається в сфері естетичної критики: «суперечка старих і нових» (Франція ХVІІІ ст.) вже дозволила «новим» опертися на поняття «прогресу», що обґрунтували природничі науки і заперечити норми абсолютної, позачасової краси, що були засновані на авторитеті античності. Тим самим вони створили критерії відносно прекрасного, що зумовлені часом, і підготували естетичні пошуки Просвітництва. Неklasична естетика відмежувалася від естетичного досвіду попередньої доби і створила модерні умови сприйняття реальності.

Підхід до проблеми реальності може служити точкою відліку в історії класичної естетики. Поет у вірші англійського неоромантика О. Уайльда відмовляється зображувати красу природи, оскільки вона дійсно неперевершена, а лише те, що не відповідає наявному стану речей гідно опису майстра. В класичному мистецтві реальність первинна. По-іншому у свавільній діяльності геніального митця проявляється відношення до реальності: його творчість не просто дозволяє зазирнути за межу феноменального світу, відкрити «покривало майя». Він сам творить свій світ з джерела власної суб'єктивності, яка має характер інакшого по відношен-

ню до сталих форм буденності. Для неklasичної естетики художня творчість має створювати власний світ, принципово відмінний від наявності. Що ж може описати митець, що виходить за межі повсякденності? Світ власної суб'єктивності, фантазія стають запорукою оригінальності творення. Естетичний анархізм пізнього романтизму претендує не просто надати існуючому світу цілісність, концентровано виразити його тотальність, а побудувати свій власний світ, який принципово відрізняється від природного стану речей. Якщо принцип наслідування в класичній естетиці передбачав певну пасивність, споглядальність, то **оригінальність як художній принцип неklasичної естетики наголошує не на відображенні об'єкта, а на самовираженні суб'єкту творчості.**

«Естетична активність» є ознакою геніальної діяльності, оскільки в скінченій речі дозволяє розкрити нескінченний зміст, в якому розчиняються всі відмінності. Естетична форма здійснення досвіду генія слугує гарантією його «незацікавленості» (засновник німецької класичної філософії І. Кант) у звичайному, антиутилітарній спрямованості, піднесеності. Благо для представників неklasичної естетики, починаючи з романтизму, втрачає свою практичну орієнтацію і разом з тим відбувається розрив єдності трьох цінностей: істини, добра і краси. В царині мистецтва не етика обов'язку, а міра доцільності стає принципом конструювання універсуму. Моральна досконалість генію полягає не у слідуванні категоричному імперативу, що був сформульований І. Кантом (поступай так, щоб правила, якими керується твоя воля, могли б бути у будь-який час принципом всезагального законодавства), а у розкритті власної природи як повноти здійснення людської сутності. Більш того, фундатор німецького романтизму Ф. Шлегель вважає, що моральність без почуття парадоксальності дорівнює банальності, а мораль людина має лише тією мірою, якою опанувала філософію та поезію. Справжня добродійність може бути лише геніальністю, наголошує він. Відповідно, краса постає для художньої сфери з абсолютною цінністю. В романтичному концепті добро, як й істина, стають внутрішніми моментами краси, на цьому ґрунтуються їх єдність. Лише пізній романтизм (Е. Гофман, К. Зольгер), а особливо неоромантизм (Ф. Ніцше, Т. Готье, Ш. Бодлер, О. Уайльд) постулюють протилежність краси істині та добру. Ця позиція свідчить про остаточне замикання царини Аполлона у автономну сферу. Відповідно до цього істина і добро втрачають свій зв'язок з красою, який був традиційним для класичної естетики. Краса відтепер розглядається як найвища форма блага, а, отже, може не узгоджуватися з іншими ціннісними настановами, навіть виключати їх. Кожна з цих цінностей замикається у самозаконодавчу сферу і стверджує незалежність через суверенітет по відношенню до інших.

Людина втрачає впевненість у тому, що первинне і що вторинне, і це стає не так вже і важливо. Єдина картина світу, де панував світовий розум, роздібилася на безліч відображень в окремих свідомостях, кожна з

яких висвітлює свій ракурс і абсолютизує його. Відомий німецький культуролог начала ХХ століття О. Шпенглер підкреслює неможливість звести одну картину світу до іншої, оскільки основні риси світовідчуття неповторні, як і риси окремих облич. Тому криза класичної культури виявляється в тому, що проблематизується єдина для всіх, об'єктивна дійсність, а існує стільки ж світів, скільки свідомостей. В першій половині ХХ століття реальність культури Модерну проблематизується, що свідчить про завершення трансформації класичної естетики (зорієнтованої на художній принцип мімезису) у некласичну (принцип оригінальності).

Між тим оригінальність як художній принцип некласичної естетики, не дивлячись на претензію відмови від реальності, все ж таки зберігає тісний зв'язок з індустріальним суспільством. Він криється у тенденції індустріалізації підірвати сталість і консервативність всіх сфер життя доіндустріального, аграрного суспільства. Машинна цивілізація спрямована на постійне оновлення всіх своїх параметрів, що піднімає конкурентну спроможність та ефективність її агентів. Вимога постійного оновлення зафіксовано в самому самовизначенні модерну, а не лише розрив з попередньою традицією. Новаторство стає критерієм і показником всіх сфер людської діяльності, а в художній сфері воно отримує вигляд принципу оригінальності, який намагається відокремитися від культурних стандартів повсякденності, створюючи нову, художню реальність.

Якщо романтики (відмирання) вимагали від мистецтва найвищого синтезу реальності, то їх послідовники на початку ХХ століття абсолютизують вимогу оригінальності, настільки що в художньому творі залишаються механічно змішані фрагменти реальності. Таке мистецтво, навіть представник французького неоромантизму Ш. Бодлер, визначав як профанне, яке витіснило собою класичне мистецтво. Художня творчість з взірця будь-якої діяльності взагалі (представник німецької класичної філософії Г. Гегель) поступово перетворюється на експеримент над формою. Заперечення потойбічної істини мистецтва має своїм наслідком формалізм, невілювання будь-якого художнього змісту.

Процес зникнення (відмирання) класичного змісту мистецтва, що геніально передбачив Гегель, також фіксує представник фрейдомарксизму Г. Маркузе. Він будує свою концепцію, відштовхуючись від фрейдистської тези про опозицію принципів реальності та задоволення. Г. Маркузе вважає, що принципом реальності гармонія була витіснена в утопію, фантазія наполягає на її повернення в реальність.

Абсолютизування цілісності спричинює замикання естетичного в автономну сферу. Це стає можливим за рахунок остаточного витіснення естетичного в сферу духовного, але з власним законом здійснення. Початком цього процесу являється логіка становлення романтизму, крайньою формою є модернізм.

Естетична теорія. До ХVІІІ століття естетична сфера взагалі була не відділена від сфери теологічної й етичної, вважає американський те-

оретик мистецтва ХХ ст. Е. Панофські. Починаючи з епохи Нового часу, естетичне звільняється не тільки від впливу релігійних догматів і правил поведінки. Домінування функціональності речі приводить до необхідності виникнення чистої естетичної теорії. Художня форма приймає загальний смисл по відношенню до змісту речі. Для того, щоб відтворити цілісність буття, необхідно не лише вийти за межі буденного, наслідувати розумної сутності світу (Н. Буало), а віднайти його досконалий (О. Баумгартен), прекрасний (Г. Гегель) образ. Логічним обґрунтуванням цього руху стає виникнення естетики як самостійної дисципліни всередині ХVІІІ століття.

Звільненню естетики від приналежності лише до розділу філософського знання передували пошук нових проблемних полів. Тому поряд з традиційною філософсько орієнтованими темами (ренесансних філософів М. Фічіно, Н. Кузанський, Дж. Бруно) у естетиці виникають суто мистецтвознавчі розробки (ренесансні теоретики та митці Л. да Вінчі, Л. Альберті) та біографічні роботи (ренесансний теоретик мистецтва Д. Вазарі).

Естетична теорія припиняє бути проекцією філософської думки про прекрасне. Вона у ХVІІІ ст. оформлюється в достатньо самодостатнє теоретичне поле, що має двопредметну структуру: перша частина естетики розглядає теорію чуттєвого пізнання і визначений корпус категорій (прекрасне, повторне, трагічне, комічне тощо); друга стає філософією мистецтва, що розглядає видову, жанрову та стильову специфіку художнього поля.

Причому необхідність розширення проблематики естетичної теорії була зумовлена не лише узагальненням художньої практики, а логікою становлення самої філософії, як це демонструють роботи німецьких О. Баумгартена, І. Канта, Й. Шеллінга, Г. Гегеля. Вони доводять, що поза розумінням естетичної теорії побудова цілісної філософської системи не можлива. В цей період естетична теорія стає не додатком до філософії, або ілюстрацією до теорії моралі (Ф. Бекон), а апогеєм розвитку трансцендентального ідеалізму (Й. Шеллінг), щаблем розвитку Абсолютного духу (Г. Гегель).

Естетична теорія отримує власне предметне поле. Філософія краси трансформується у філософію мистецтва. Після грандіозних філософських систем німецької класики (І. Кант, Й. Шеллінг, Ф. Гегель), де естетика відігравала визначну, системоутворюючу роль, логіка спадкоємності естетичних концепцій проблематизується: можна відмітити наявність окремих філософських шкіл і напрямків, в межах яких спостерігається певна послідовність, але між ними лише зовнішні форми впливу.

Стиль естетичного знання, як і філософського дискурсу в цілому, наближається до мови мистецтва («єдність філософії і поезії» романтиків, поетичне мислення М. Гайдеггера, есеїстка екзистенціалізму). Маніфестація у логосфері стає обов'язковим атрибутом художньої діяль-

ності (тому створення маніфестів стає майже обов'язковою для художніх течій авангарду ХХ століття).

Руйнація чіткої визначеності суб'єкт-об'єктної опозиції приводить в естетичній теорії до абсолютизації суб'єктивного початку. При відображенні світу враховується, в першу чергу, позиція суб'єкта. Він стає головним предметом естетичних рефлексій: вивчення структур свідомості та їх врахування в процесі художньої творчості, тематизуються в естетичній теорії феноменології, психоаналізу, позитивізму. Кантівський «коперніканський поворот», що надав першопочтовх суб'єктивістській орієнтації естетики, проблематизує і річ: вона розколюється на «річ саму-по-собі» та явище для нас.

Можна погодитися з П. Бурд'є, що мистецтво стає остаточним автономним із середини ХІХ століття, а до цього часу вже формується естетика як самостійна наука, причому відбувається її синтез із емпіричним мистецтвознавством і художньою критикою (завдяки працям Просвітництва: Д. Дідро, Н. Буало, а також німецького трансцендентального ідеалізму (Канта, Шеллінга, Гегеля). Останній майстерно поєднав аналіз окремих художніх творів з послідовною філософською системою. Також варто згадати в цьому контексті англійський неоромантизм (Дж. Рескін, О. Уайльд) і позитивізм (І. Тен)). Теоретична й критична складові поступово стають внутрішнім моментом самовизначення естетичного.



Висновки

Отже, некласична естетика формується в контексті втрати річчю своєю цілісності, неповторності, індивідуальності, її перетворення на абсолютизовану функціональність, голу корисність. Відбувається трансформація сфери соціального замовлення — твір мистецтва стає товаром. Всі ці наслідки потребують більшої символічної компенсації. Надмірна функціональність відшкодовується претензією на самодостатність та незацікавленість художнього. В теоретичній сфері ця опозиція фіксується протиріччям прекрасного і корисного.

З першого погляду, концентрація естетичного почуття в царині мистецтва може видатися звуженням предметного поля естетики. Проте, виникнення автономного художнього поля створило цілий світ в якому зростала і насолоджувалося людина Модерну, поза яким вона вже не могла себе уявити і витримати тягар уніфікованого життєсвіту. Царина Аполлона допомогла західній людині усвідомити себе як індивіда з власним поглядом на «картину світу». Мистецтво дарувало особі такий досвід духовної свободи, який досі вона уявити не могла. Тим самим, предметне поле естетики було істотно розширено.

1.3. Постнекласична естетика

Соціокультурні засади. Виникнення постіндустріального суспільства переорієнтовує цивілізацію з виробництва речей на створення знань та послуг (до яких відносять сферу держави, армію, право, фінанси, транспорт, зв'язок, охорону здоров'я, освіти, науки, культури, Інтернет). Така ситуація відповідає розчиненню речі в інтенсивності інформаційного обміну. Релятивізація речі, яка втрачає очевидність свого існування, полягає якраз у тому, що в умовах тотальної віртуалізації культури вона поглинається образами, що її представляють (наприклад, реклама витісняє саму річ).

Відбувається зміна якості життя: в «суспільстві споживання» (Е. Фромм) вже не важка, нудна праця, а розваги стають метою «турботи про себе» (М. Фуко) для людини. Перспектива існування людини проявляється у тому, що вона знову стає, певною мірою, головною метою творчості (дизайн одягу, тіла, середовища, іміджмейкерство стають технікою моделювання естетичних параметрів самої людини). Речові сили людини із зовнішніх предметів стають суб'єктивними здатностями і можливостями самої людини, вважає російський дослідник Г. Батіщев. В цьому аспекті стає зрозумілим великий інтерес до освітніх та культурних стратегій формування суспільства, зокрема до проблем естетичного виховання та естетичних параметрів становлення особистості.

Співвідношення естетичного і художнього. Формується претензія на те, що людина як «ідеал краси» (І. Кант) знов стає головною метою суспільного виробництва. Постнекласична естетика характеризується тотальною естетизацією всіх форм культури: життя мистецтва перетворюється мистецтвом життя. Це не означає повного зникнення художньої сфери. Проте, межі між полем мистецтва й іншими культурними полями релятивізуються. Царина Аполлона претендує на синтез не лише окремих видів мистецтва, але втягує й інші культурні форми у власну логіку. Протиставлення, характерне для сфери трьох благ попередньої доби (істини, добра і краси), нівелюється під приматом естетичного. Більш того естетичне втрачає свою естетичну дистанцію від реальності, свою «незацікавленість» (І. Кант) і починає орієнтуватися на користь. Саме в цьому полягає дизайнерський бум кінця індустріального суспільства. Поєднання ціннісних орієнтацій краси і користі свідчить проте, що мистецтво припиняє бути автономною формою культури. Проте, у тотальному естетизмі культурного коду певною мірою втрачається і специфіка мистецтва.

Розвага та отримання прибутку, а не вираження неповторного світу митця, стають метою масової культури. Мистецтво припиняє бути автономною сферою духовної культури і стає технологією культуріндустрії, технологією промислового масштабу. Американський центр кінема-

тографії Голівуд визнається світовою «фабрикою мрій». Це означає зменшення напруження між масовим та елітарним мистецтвом: з одного боку, навіть серійна, розважальна продукція художньої сфери виконується на високому технічному рівні, а, з іншого боку,

Форма творчості. Художня творчість стає не таємницею генію, а технологіями культури-індустрії в промисловому масштабі. Це негативно оцінюється представниками цеху виробників художніх цінностей. Наприкінці ХХ століття пише Б. Гройс, що мистецтво втрачає самоповагу, оскільки воно раболіпствує перед реальністю, а художник усе більш схильний писати не те, що підказує йому уява, а те, що бачать його очі. Про це також із жалем, але вже як про факт, що відбувся, свідчить Ж. Бодрійяр, характеризуючи мистецтво на зламі тисячоліть. Він пише про зникнення мистецтва як творчості та натхнення.

В цьому сенсі не можна лише негативно розглядати релятивізацію естетичної сфери. Така однозначна оціночна позиція була би можлива в межах чітких норм класичної культури. Так само як негативно оцінювалася зникнення логіки естетичного дистанціювання лише дегуманізованою естетикою модернізму. Зазначені тенденції свідчать про демократизацію естетичної сфери, яка стають шляхом формування нових параметрів культуротворення. В проблемне поле естетики потрапляють не лише традиційні проблеми (естетичні категорії та мистецтвознавчі розробки), а виникають нові проблемні поля. Так виникає естетика нігілізму, дизайну, особистості. Як філософська дисципліна вона з філософії мистецтва стає власне естетикою — теорією про становлення чуттєвої культури.

Саме в таких умовах культурна політика стає однією зі свідомих стратегій формування образу суспільства і життя в цілому. Естетичні фактори стають одними з найбільш ефективних засобів їх легітимації.

Соціальна структура художнього поля. Геніальний митець як актор творчості неklasичної естетики відмовлявся відображувати реальність і маніфестував естетику самовираження суб'єкту. Тим самим зв'язок об'єкту зображення і суб'єкту творчості поступово був остаточно розірваний. Постнекласична естетика іде ще далі. Вона передбачає не лише тотальну руйнацію суб'єкт-об'єктної опозиції, але й повне знищення її складових. Постулюється «смерть суб'єкта» (М. Фуко), «смерть автора» (Р. Барт), оскільки представники естетики Постмодернізму бачать, що за претензією на самовираження митця приховується контекст конкретної культурно-історичної ситуації. Відповідно відбувається десуб'єктивізація акту творіння. Людина завжди обумовлена культурним текстом, мова говорить через людину, а не людина мовою (епістемологічні та психологічні пошуки естетики перетворюються на онтологічні). Підпис під твором мистецтва, який втрачає чітко визначену виводу специфіку вже стає не лише формою ідентифікації його автора, а способом його інтерпретації, формою діалогу з критиком і глядачем. Грані між цими постатями поступово зникають.

Також спостерігається відмова від загальнокультурної очевидності об'єкту — нарратив стає єдиною формою презентації буття. Результати художньої творчості також проблематизуються: твори мистецтва обгрунтовуються не як вирвані з контексту шедеври, що не можуть бути адекватно співвіднесені зі світом, а завжди походять від певної культурної ситуації. Тим самим, втрачаючи претензію на естетичну дистанцію від реальності, художній твір втрачає художню цілісність, але стає «відкритим твором».

В результаті відкидається пафос оригінальності у процесі художнього творення. Споглядання глядачем твором і його інтерпретація твору стають вже атрибутом художньої сфери. Тим самим глядач, читач від початку розуміється як співатор художньо творчості. Естетична активність підвищує «роль читача» (У. Еко). Ще більше ці тенденції набирають обертів в межах медіа- та інтернет-мистецтва. Тим самим відбувається поступове знищення опозиції митець — глядач. Також поступово зникає і протилежність елітарного і егалітарного мистецтва. В умовах культуріндустрії, на яку перетворюється художня сфера: з одного боку, навіть в полі широкого масового виробництва існують високі художні стандарти, а, з іншого боку, навіть в некомерційному мистецтві панує орієнтація на художню технологічність, а не на виключний художній зміст.

Визначальну роль в діяльності художнього поля починають відгравати такі актори, як менеджери, продюсери, видавці, галеристи, рекламні агенти. Музейні та виставкові практики, які в попередню епоху сприймалися як другорядні, похідні від творчості митця беруть під свій контроль не лише легітимацію, але й створення художніх цінностей. Повторення і тиражування стають способами здійснення естетичної сфери. В результаті виникають такі нові художні прийоми як цитування, remake, retake.

Художній принцип. З початку ХХ століття індустріальним способом починає тиражуватися не лише матеріальна культура, але й духовна. Претензія на есклюзивність взірців високої культури втрачає свої підстави в «епоху технічного відтворення» (В. Бен'ямін). Такі технічні вигадки ХХ століття як радіо і масовий випуск платівок створюють нові умови споживання творів мистецтва. Платівка дозволяє колекціонувати музику як листівки — твори образотворчого мистецтва. Якщо «до ери технічного відтворення» (термін французького філософа ХХ ст. В. Бен'ямін) присутність на музичному концерті була подією, рідко доступним, дорогим задоволенням, що смакували заздалегідь, потім довго згадували й обговорювали, то в постнекласичній естетиці, завдяки механічному тиражуванню есклюзивність переживання відійшла у минуле. Відтворення одного і того самого фільму (remake), різне аранжування однієї мелодії тиражують оригінал до моменту зникнення будь-яких визначеностей.

На при кінці другого тисячоліття тиражування стає не лише технологічним засобом, але способом конструювання самої культури, навіть її художнього поля. В ситуації Постмодерну, при знищенні постаті автора створення нового, оригінального стає неможливим. Залишається перева-

жно цитувати вже існуючі тексти культури, створювати з них колажі. **Цитування стає художнім прийомом постнекласичної естетики, який передбачає створення нового шляхом комбінації вже існуючого.** Причому цитуються не лише фрази та афоризми, а й персонажі, сюжети, стиль епохи, духовна атмосфера, «системи речей». Італійський естетик-постмодерніст У. Еко вважає, що сюжети мають відтворюватися засобом цитування інших сюжетів. Текст інших творів проступає крізь призму сучасних так, як в середньовічних рукописах, де за рахунок дорожнечі пергаменту новий текст наносили на аркуш, де попередній текст зісколоблювався, але не був повністю знищений і проступав крізь наступника. Те, що відбувалося як поступка технічної недосконалості зараз береться митцями на свідоме озброєння. Сам У. Еко свідомо конструював цілі розділи своїх комерційно успішних художніх романів за допомогою цитат і інших літературних творів (наприклад, Біблії). Насиченість художніх творів науковим фактами і філософськими думками також ставлять під сумнів чистоту естетичної дистанції: «література про літературність літератури» («fiction about the fictionality of fiction»). Порядок відтворення, цитування нічим не може бути обумовленим, а тому колажність художнього твору є продовженням, різновиду цитування.

Між тим промислове технічними засобами художніх образів не компенсує «дефіциту реальності». Неможливість постіндустріального суспільства відтворити родову цілісність людини приводить до феномену «гіперреалізму» (термін, що розробляється видатними естетиками ХХ століття німцем Т. Адорно та французом Ж. Бодрійяром), тобто відтворення такої кількості деталей з такою точністю, що неможна впізнати навіть звичайні речі. Виявлення, підкреслення художньої умовності є результатом прагнення до художньої цілісності, а визнанням за історичності, ангажованості, конвенціональності і, в решті решт, релятивності художнього змісту. Тому твір мистецтва залишається завжди принципово «відкритим», готовим до накопичення до нових деталей (де, як відомо, «криється диявол»), і до нового тиражування.

Естетична теорія. Тотальне розширення естетичної сфери не могло не позначитися на існуванні естетичної теорії. Вона проникає в інші сфери наукового знання, починаючи від естетичного обґрунтування гуманітарних наук (зокрема естетичні стратегії проникають в антропологію, соціологію, політологію, теорію масових комунікацій) аж до обґрунтування «краси фракталу» німецькими математиками Х. Пайтгенем та П. Ріхтер, які розробили теорію нелінійного відображення. Загальнометодологічною настановою стає естетичний плюралізм та релятивізм.

Загальним тлом формування постнекласичної естетики є втрата гуманітарними науками чітких дисциплінарних просторів. Теоретик постмодернізму Ф. Джеймсон вважає, що чітко визначити до теоретичного поля якої науки відносяться праці будь-якого теоретика. Зокрема

він доводить, що визначити куди відносяться праці М. Фуко до філософії, історії, соціальної теорії чи до політології не можливо.

Естетика втрачає суто філософську позицію, яка їй біла притаманна навіть на етапі філософії мистецтва. Відбувається подрібнення філософського та естетичного дискурсу до окремих концепцій філософів, які претендують на те, що не вписується ні в яку класифікацію, хоча є певна спільність вихідних принципів (таких постмодерністських теоретиків як Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, Ж. Дерріда, Ф. Ліотар, М. Фуко) саме на засадах естетизації філософського дискурсу. Тотальна естетизація позначається на всьому стилі філософування. Естетична забарвленість стає його спільною ознакою. Філософія розглядається як різновид літератури взагалі такими філософами як Р. Барт, А. Данто, Ю. Крістева, Р. Рорті. Інтеграція естетики в загально гуманітарний дискурс відбувається через диференціацію наук. Виникають такі нові дисципліни як соціологія мистецтва, психологія мистецтва, культурологія мистецтва і т.і. Каркас естетичних категорій, який був розроблений класичною естетикою і поза якими не може бути зрозуміла логіка становлення предметного поля естетики, залишається фундаментом, на якому тримаються, зростають конструкції нової чуттєвої культури. Але поза формотворенням культури, насиченням його сенсом вони залишаються лише мертвим скелетом.



Висновки

Таким чином, предметне поле естетики бере своє начало в міфологічному синкретизмі. Відокремлюючись від субстрату матеріально-духовної діяльності, естетичне почуття поступово звільняється від доміанти релігії і набуває самостійності в автономному художньому полі, утворюючи новий світ духовних цінностей. В постнекласичній ситуації дистанція між формами культури зникає і «естетичний бум» (В. Вельш) пронизує життєсвіт людини, кардинально розширюючи предметне поле естетики. Остання остаточно оформлюється як теорія чуттєвої культури людини і вивчає логіку формотворення культури в цілому.



Питання для самоконтролю

1. Що таке естетика?
2. Коли естетика стає самостійною наукою?
3. Які суміжні з естетикою дисципліни Ви знаєте?

4. Як естетика співвідноситься з філософією прекрасного, філософією мистецтва, мистецтвознавством, психологією та соціологією мистецтва?
5. Дайте визначення мімезису як естетичної категорії доби античності і як художньому принципу класичної естетики?
6. Що таке оригінальність?
7. Що є художнім принципом постнекласичної естетики?
8. Які складові соціальної структури художнього поля ви знаєте?



Тема рефератів

1. Специфіка естетичної діяльності.
2. Соціокультурні засади класичної естетики.
3. Соціокультурні засади некласичної естетики.
4. Соціокультурні засади постнекласичної естетики.
5. Історична динаміка співвідношення естетичної і художньої сфер.
6. Соціальна структура художнього поля.
7. Художній принцип в генезі мистецтва.
8. Етапи розвитку естетичної теорії.



Література

Основна

1. Естетика: підручник / [Левчук Л., Панченко В., Оніщенко О., Кучерук Д.; 3 заг. ред. Л. Левчук]. — [2-ге вид., допов. і переробл.]. — К.: Вища школа, 2005. — 431 с. : іл.
2. Каган М. С. Лекции по истории эстетики: учеб. пособ.: в 4 кн. / Каган М.С.; [под общ. ред. М.С. Кагана]. — Л.: Издательства Ленинградского университета, 1974. — 200 с.
3. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник. — К.: Либідь, 1997. — 224 с.
4. Панченко В. Мистецтво в контексті культури: Монографія / Панченко В. — К.: ТОВ Міжнародна фінансова агенція, 1998. — 192 с.

Додаткова

1. Гадамер Г. Искусство и подражание // Актуальность прекрасного / Г. Гадамер. — М.: Искусство, 1991. — С. 228 — 242.
2. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики. Эссенциалистский анализ и иллюзия абсолютного [Электронный ресурс] / П. Бурдые; пер. с фр. // НЛО. — 2003. — № 60. Режим доступа к журн.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/burd.html>

3. Канарский А. Диалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры: Монография / Канарский А. — К.: Вища школа, 1982. — 192 с.
4. Личковах В.А. Авангард–Постмодернізм–універсалізм: зміна парадигм неklasичної естетики / В.А. Личковах //Філософська і соціологічна думка. — 1996. — № 7 — 8. — С. 144–157.
5. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Ортега-и-Гассет Х.; [пер с исп., вст. ст. Фридендера Г.М., сост. Багно В.Е.] // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М.: Искусство, 1991. — С. 218–260. — (История эстетики в памятниках и документах).
6. Прозерский В. Эстетический феномен в контексте античной и новоевропейской цивилизации / Прозерский В. // *Miscellanea humanitaria philosophiae*. Очерки по философии и культуре. Серия «Мыслители». — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. — Вып. 5. — С. 185–187. — (к 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина).

РОЗДІЛ 2

СТРУКТУРА ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ

2.1. Естетичне почуття

Естетична свідомість — це форма суспільної свідомості, яка є продуктом історичного розвитку суспільства та відображає ступінь естетичного освоєння світу. Естетична свідомість формується виключно в межах естетичної діяльності суб'єкта. Сфера естетичної практики пронизує собою всі сфери людського буття, хоча рівень прояву самодостатності є різним. Певні галузі характеризуються лише частковою присутністю естетичного компоненту, проте в деяких, насамперед у мистецтві — естетичний компонент є домінуючим. Саме мистецтво, в якому найбільш повно реалізується потреба людства у естетичній насолоді є сферою, де через естетичну діяльність і розкриваються компоненти естетичної свідомості.

Основні складники естетичної свідомості це естетичне почуття, естетичний смак, естетичний ідеал та естетична теорія.

З психологічної точки зору, якщо людина досить тривалий час перебуває у певному емоційному стані, то цей процес називають *естетичним переживанням*. Збереження в пам'яті людини певного естетичного переживання характеризують як естетичне враження. Накопичуючись, естетичні враження сприяють формуванню у людини естетичних почуттів.

Естетичне почуття не є явищем вродженим, процес його становлення пов'язаний з суспільним та індивідуальним розвитком особистості. Воно визначається тим культурним, соціальним середовищем, яке оточує людину від народження. Власне сфера естетичних почуттів є ідеальною і формується не лише внаслідок практичного освоєння світу, а здебільшого — духовного.

Беззаперечним є взаємозв'язок між становленням та розвитком естетичних почуттів у їх залежності від органів чуттів (зір, слух та ін.), проте саме в процесі індивідуальної діяльності людини відбувається кореляція форми споглядання, спілкування та розвитку особистості. Ступінь розвитку естетичного почуття впливає на будь-який прояв духовного переживання людини, а отже і на всі форми її діяльності. Проявом естетичного почуття є потяг до прекрасного, гармонії, досконалого, що призводить до самозбагачення та розвитку особистості.

Естетичні почуття можуть мати як «споглядальний» характер, коли вони виникають у зв'язку зі сприйняттям об'єктивної дійсності, так і бути включеними в процес нашої діяльності, надаючи їй певні естетичні форми і риси. З одного боку, естетичні почуття проявляються при

нашому спогляданні мистецьких явищ — коли ми слухаємо музику, читаємо книгу, дивимось театральну виставу, знаходимось на художній експозиції або насолоджуємося вишуканим архітектурним ансамблем. З іншого — вони проявляються у процесі нашої власної активної творчої діяльності — коли ми співаємо, танцюємо або малюємо і т.п.

Естетичні почуття пов'язані з навколишньою дійсністю, проте звичайна (побутова) діяльність людини спрямована на досягнення об'єктивних результатів, в той час як естетична діяльність пов'язана зі сферою нашої суб'єктивності, яка проявляється у наших естетичних переживаннях.

Характерною особливістю естетичних почуттів є їх не утилітарний характер. Вони не пов'язані з задоволенням наших нагальних матеріальних потреб. В основі естетичних почуттів закладена потреба, яка притаманна лише людині — це потреба в естетичному переживанні. Найбільш сильний вплив на розвиток естетичних почуттів здійснює мистецтво, яке стимулює та виховує здатність сприймати світ чуттєво через форми культурно розвиненого споглядання. Повторюваність естетичного переживання оновлює та поглиблює його. Естетичні емоції та переживання є основою естетичного сприйняття. Естетичне переживання поєднує емоції, які виникли під впливом мистецтва та власне специфічне його осягнення.

Георг Вільгельм Фрідріх Гегель, представник німецької класичної філософії, зазначав, що мистецтво не має потреби в існуванні зовнішніх критеріїв і масштабів, зрозуміти його можна тільки виходячи із нього самого. Головна мета мистецтва полягає в розкритті істини в почуттєвій формі.

В історії естетики було чимало концепцій щодо специфіки естетичного переживання. Згідно одній з них, представленої в творчості радянського психолога Лева Виготського, за своєю природою механізм утворення естетичного переживання та власне його сутність є нерозкритими та незрозумілими для суб'єкта. Виготський вказує, що ми ніколи не знаємо і не розуміємо, чому нам подобається той чи інший твір. Все, що ми вигадуємо для пояснення його дії, є більш пізнім домислом, цілком явною раціоналізацією без свідомих процесів. Сама ж сутність естетичного переживання залишається загадковою для нас. Мистецтво полягає у тому, щоб «приховувати» мистецтво.

Інша теорія естетичного переживання належить польському філософу Роману Інгардену, яку він пропонує у своїй роботі «Переживання, твір, вартість» (1966) Її основна ідея полягає в тому, що естетичне переживання є складним, багатофазовим. Розвиваючись у часі, воно проходить ряд етапів різного характеру: в одному — перевіряється теорія активної позиції, в іншому — пасивної, в одному — інтелектуальної, в іншому — емоційної. Згідно Інгардену, початком переживання є «вступна емоція», яка характеризується хвилюванням. Другий етап пережи-

вання настає, коли під впливом цього хвилювання всю нашу свідомість ми звертаємо до предмета, який його викликав. Це призводить до гальмування звичайного процесу усвідомлення, звуження його поля, зацікавленість концентрується на спостережуваній якості. На цьому третьому етапі естетичне переживання може закінчитися, але може продовжуватися і далі, якщо триває, то суб'єкт вже має перед собою сформований ним предмет і спілкується з ним, реагуючи хвилюванням на те, що сам зробив. Таким чином, в естетичному переживанні послідовно виступають: чисте хвилювання суб'єкта, формування предмета суб'єктом і переживання цього предмета глядачем. На ранніх етапах переживання має вразливий і динамічний характер, який на кінцевому етапі згасає, поступаючись місцем споглядання.

Інша концепція естетичних переживань представлена в праці польського філософа Владислава Татаркевича «Фокусування і мрії» (1934). Її сутність полягає в тому, що естетичні переживання бувають різного виду, як пасивного характеру, так і активного, наділені як яскраво вираженим інтелектуальним фактором, так і суто емоційним: воно охоплює як стани споглядання і заспокоєння, так і стани загостреної чутливості. І перші, і другі містяться в звичайному понятті естетичного переживання і обидва мають право називатися естетичними переживаннями. Теорія, яка говорить, що естетичні переживання є сп'янінням, слушна, але тільки для частини переживань, які охоплюються цією назвою.

Отже, *естетичне почуття* — це базисний рівень естетичної свідомості людини, який є складником всіх видів естетичної діяльності людини. Це почуття вищого рівня, що культивується у процесі загально-історичного розвитку. Воно має складну структуру, яка пов'язана зі зверненням, як до реальних, так і ідеальних об'єктів. Для нього притаманний не утилітарний та аксіологічний характер.

2.2. Естетичний смак

Важливим компонентом естетичної свідомості є *естетичний смак*. Ця категорія виникає в XVII столітті як результат появи та розвитку нових мистецьких течій та спроби встановлення універсалій, за допомогою яких можна було б оцінювати художні твори. До цього часу категорія «смак» вживалась виключно з фізіологічної точки зору для позначення кислого або солодкого, гіркого чи солоного і т.п. У власне естетичному сенсі «високого смаку» термін «смак» (*gusto*) вперше вжив іспанський мислитель Бальтасар Грасіан-і-Моралес у праці «Кишеньковий оракул або Наука розсудливості» (1646), позначивши так одну зі здатностей людського пізнання, спеціально орієнтовану на збагнення прекрасного і творів мистецтва. Ця здатність естетичного судження відрізняється від судження логічного. Він зазначає, що для смаку, так са-

мо як і для розуму, потрібна культура. Від нього цей термін запозичили найбільші мислителі і філософи Франції, Італії, Німеччини, Англії, внаслідок чого вже у XVIII ст. виникають численні трактати про смак.

Французький письменник та теоретик мистецтва Шарль Баттьо вважав, що смак є вродженою здатністю людини, спрямованою на досягнення прекрасного в природі і в мистецтві, на створення художніх шедеврів, які «наслідують» ідеальній природі і на оцінку цих творів. Баттьо переконаний, що існує лише гарний смак, але у приватних питаннях можливі різні смаки, що відбувається внаслідок багатоманітних проявів об'єктивного світу та суб'єктивних характеристик того, хто його сприймає. Існує гарний смак і тільки він є гарним. В чому він полягає? Від чого він залежить? Від об'єкта чи від генія, для якого натхненням став цей об'єкт? Чи існують критерії смаку? Що є органом смаку — розум чи серце, або і те, і інше? Баттьо вказував, що смак у мистецтві тотожний інтелекту у науці.

Категорія смаку здебільшого розумілась як інструмент для відділення прекрасного від потворного, як певна пізнавальна категорія. Вважали, що смак можна розвивати та вдосконалювати. Деякі філософи більше схилились до раціонального компонента при дослідженні смаку, інші до сенсуалістичного, підкреслюючи емоційну та чуттєву природу смаку.

Джозеф Аддісон, представник англійського Просвітництва звертається до проблеми смаку, яку трактує з урахуванням природних задатків та особливостей виховання індивіда. Він зазначає, що музика, архітектура, живопис, — так само як поезія і ораторське мистецтво, повинні виводити свої закони і правила не з принципів самих мистецтв, а з загальної думки та смаку людей; або іншими словами, не смак має підкорюватись мистецтву, а мистецтво — смаку. Схожими були естетичні погляди на проблему смаку Антоні Ешлі Купера Шефтсбері та Френсіса Хатчесона, які вважали, що смак є вродженою здатністю людей до сприйняття краси та утвердження чеснот.

Більш докладне та ґрунтовне дослідження проблеми смаку знаходимо у працях іншого представника Просвітництва — шотландського філософа Давида Юма («Про норму смаку», «Про витонченість смаку та афекту»). Він вважає, що смак має індивідуальний характер і залежить від конкретної людини, проте існують певні визначені загальні принципи, форми чи якості твору, які розраховані на те, щоб подобатись більшості людей. Роздуми щодо особливостей смаку спрямовані на аналіз суб'єктивних умов сприйняття краси. Філософ переконаний, що індивід в процесі зіставлення та порівняння багатоманітних форм прекрасного у різних видах мистецтва здійснює їх аналіз і внаслідок отриманого досвіду утворюється естетичний смак. За Юмом, тільки людину, що має здоровий глузд, поєднаний з витонченим смаком, яка збагачена досвідом, що вдосконалений внаслідок порівняння і вільну від забобнів можна назвати цінним критиком, а судження, винесене на основі єднос-

ті поглядів таких критиків в будь-якому випадку буде істинною нормою смаку і прекрасного. Прагнучи встановити норму смаку при наявності суперечності в естетичних судженнях Юм вказує, що різність смаків полягає у схильностях окремих індивідів та специфіки суспільної думки в умовах конкретної епохи та країни.

Значний розвиток у трактовці поняття естетичний смак здійснює англійський філософ — Едмунд Берк («Філософське дослідження про походження наших ідей піднесеного та прекрасного», 1757). На відміну від його попередників, він вказує, що незважаючи на різноманітність смаків, існують певні принципи смаку, які настільки загальні для всіх, обґрунтовані та визначені, що виникає реальна можливість роздумувати про них. Естетичний смак в його розумінні має багато спільного із смаковими відчуттями, що зумовлює універсальність духовного, а не лише фізичного смаку.

Різноманітність смаків у Берка пояснюється тим, наскільки розрізняється ступінь прояву принципів розсудливості та емоційності у різних людей. Вірність суджень в сфері мистецтв, яка і може бути названа гарним смаком, у значній мірі залежить від чуттєвості тому, що якщо дух не має схильності до насолоди уяви, він ніколи не буде займати себе подібними трудами, щоб отримати компетентні знання в цій сфері. Наявність гарного витонченого смаку неможлива без роздумів та знань. Швидко та вірно отримати судження смаку можна лише шляхом виховання, наближенням до прекрасного, мистецтва та знань. Е.Берк переконаний, що смак (щоб ми не розуміли під цим) удосконалюється так само, як ми вдосконалюємо свої судження, шляхом розширення цих знань, проявом постійної уваги до свого предмета і регулярними вправами. В своїх роздумах філософ ототожнював естетичний смак із художнім та не враховував соціальну обумовленість смаку.

В естетиці французьких просвітителів — Вольтера, Жан-Жака Руссо, Дені Дідро зберігалась традиція визначати смак як здатність відчувати прекрасне і судити про нього. Здоровий смак виражався у прагненні до природності та простоти, а збочений — у пихатості та манірності.

Наступний етап розвитку поняття естетичний смак здійснюється в німецькій класичній філософії, насамперед у Іммануїла Канта в праці «Критика здатності судження». Для І.Канта естетика — це наука про судження смаку. Смак це здатність судити про прекрасне і це судження смаку не є пізнавальним, логічним. Для того щоб виступати експертом у питаннях смаку треба бути незацікавленою особою і мати повне відсторонення від об'єкту дослідження. Наголошуючи на суб'єктивності як основі судження смаку, Кант однак зазначає, що смак, виходячи із суб'єктивного задоволення, спирається на щось, властиве багатьом суб'єктам, але не виражається в поняттях. Коли ми визначаємо певну річ як прекрасну, то цей акт пов'язаний із почуттям задоволення, яке завдяки смаку визначається як значиме для кожного. Отже, ані прита-

манна предметові приємність, ані уявлення про досконалість предмета і поняття доброго не можуть бути достатніми підставами для суджень смаку. Лише суб'єктивна доцільність в уявленні про предмет без об'єктивної чи суб'єктивної мети є підставою для суджень смаку. В естетичному об'єкті ця суб'єктивна загальнозначимість пов'язана виключно з доцільністю форми. За Кантом, судженню смаку, яке вільне від інтересу, має бути притаманне намагання значимості для кожного, але не на всезагальність, спрямовану на об'єкти. Іншими словами, з судженням смаку має бути прагнення до суб'єктивної всезагальності.

Кант доводить, що смак як естетична здатність судження є суб'єктивною здатністю, що спирається на глибинні об'єктивні підстави буття, які не піддаються понятійному опису, але притаманні всьому людству за своєю вкоріненістю у свідомості. В цьому полягають так звані **антиномії смаку**. З одного боку, судження смаку є індивідуальними, заперечити їх неможливо. З іншого — смаки мають багато чого спільного, що дає можливість посперечатись про них.

Отже, естетичний смак, хоча і є досить індивідуальним, на відміну від фізіологічних смаків має важливе суспільне, соціальне забарвлення. Він формується внаслідок соціокультурного розвитку особистості, отже не є вродженим. У ньому здійснюється відображення загального рівня духовного світу індивіда. Естетичний смак виступає як мірило соціалізації людини, прийняття чи відторгнення нею певних культурних ідеалів та цінностей, які пропонує життя. Він поєднує у собі як зовнішні, так і внутрішні чинники соціокультурного буття людини. Зовні естетичний смак може проявлятися і в обізнаності людини у культурному житті суспільства, і як вміння вдягатися згідно моді, причому в сутнісному плані мова йде про той особистісний вибір, який і формує індивідуальний естетичний смак.

Окрім естетичного смаку широко використовується поняття **«художній смак»**. Явище художнього смаку формується на основі естетичного під впливом взаємодії зі світом мистецтва. Він передбачає наявність спеціальної художньої освіченості, що включає знання змісту та форми мистецьких творів, особливостей засобів виразності, історії розвитку мистецтв і т.п. Синкретичний зв'язок художнього смаку з мистецьким світом передбачає різноманітність підходів при аналізі художніх творів, система цінностей в яких змінювалась одночасно з розвитком різних видів мистецтва.

Естетичні та художні смаки є досить мобільними не лише в межах конкретного суспільства, країни чи культурної доби, а і тоді, коли йдеться мова про життя однієї людини, смаки якої впродовж існування видозмінюються.

Характерною особливістю естетичного смаку є поєднання об'єктивного та суб'єктивного, що передбачає відображення і якостей об'єкта, який підлягає аналізу і внутрішнього світу того, хто його сприймає. Ес-

ететичний смак виступає як специфічна сфера пізнання, своєрідний інтелектуальний процес, який базується на розвиненій людській чуттєвості. Через естетичні почуття розкриваються не формалізовані, не закарбовані у схеми, поняття чи графіки істини.

2.3. Естетичний ідеал

Естетичний ідеал (від грецького idea — ідея, поняття, первообраз, уявлення) — художнє уявлення про досконалість, втілене у творі мистецтва, відображення прекрасного як належного. Естетичний ідеал визначається суспільними тенденціями.

Естетичний ідеал як компонент естетичної свідомості виступає у якості вищої мети, мотиву естетичної діяльності. Естетичний ідеал є уявленням про те, яким має бути художній твір для того щоб відповідати певному етичному ідеалу людини. Він представляє собою систему певних нормативів, формує художній канон. Специфіка генезису естетичного ідеалу полягає у тому, що він синтезує багатовимірний екзистенційний досвід особистості, узагальнюючи його. В якості мотиву діяльності естетичний ідеал спрямовує людину на задоволення естетичної потреби. З одного боку, він виступає в якості критерію естетичної оцінки явищ, з іншого — стимулює утворення нових артефактів, які відповідають естетичним потребам.

Категорія ідеал знаходить своє обґрунтування в естетиці І.Канта. Насамперед філософ розділяє поняття «ідея», яке означає поняття розуму та «ідеал». Ідеал краси базується на невизначеній ідеї розуму про деякий максимум, але представлений не за допомогою понять, а лише в одиничному зображенні. Ідеал виступає як те, чого ми не маємо, проте прагнемо створити його у собі. Процес створення уявного ідеалу викликає питання у Канта: яким чином ми досягаємо подібного ідеалу краси? Априорно чи емпірично? І для якого різновиду краси можливий ідеал? Філософ вказує, що ідеалом краси може виступати лише те, що має мету власного існування у собі, а такою істотою є тільки людина. Неможливо уявити ідеал краси, який би обумовлювався певною метою, наприклад ідеал прекрасного будинку, прекрасного дерева або саду. А ось людина здатна бути ідеалом краси, так само як людство у якості інтелігенції єдине серед усіх предметів світу здатне бути ідеалом досконалості.

На думку І.Канта, треба розрізнити два моменти: естетичну ідею норми, яка слугує критерієм судження про людину, як приналежної до особливого роду тварин, та ідею розуму, яка перетворює цілі людства в принцип судження про образ людини. Саме завдяки цьому судженню в явищі відкриваються цілі людства як його дія. Ідея норми не може бути сформована з дослідних емпіричних даних, чи з пропорцій, які могли б

виступати як фіксовані правила. Вона не є повним прообразом краси у своєму роді, вона слугує правилом (таким був Доріфор Поліклета). А ідеал, на відміну від ідеї норми прекрасного, можна здобути лише у образі людини, через те, що саме в ній знаходить свій вираз моральність.

Наступний етап розвитку вчення про ідеал здійснюється у філософії Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля, для якого закінчене вчення про ідеал є центром його естетичної системи. Ідеал у Гегеля є не мрією, не вигадкою, а ідеєю, що «перейшла до розгортання в дійсності і вступила з нею в безпосередню єдність». За словами Гегеля, «ідея як дійсність, яка отримала відповідну власному поняттю форму, є ідеал». Філософ переконаний, що лише істинно конкретна ідея породжує істинний образ і їх відповідність одне одному і є ідеал. Ідеал розвивається сам у собі, породжує із себе своє оформлення, ціле царство ідеалу. У своєму історичному розвитку він проходить три діалектичні етапи: 1) визначення ідеалу, як такого, 2) розгорнуту визначеність або «дію» всередині ідеалу і 3) зовнішню визначеність ідеалу.

Гегель дає історичне трактування категорії ідеал, застосовуючи її до історії художнього розвитку всього людства. Трьом етапам розвитку ідеалу відповідають і три стадії розвитку мистецтва: класична, символічна і романтична. У першому типі ідея є невизначеною, вона позбавлена тої індивідуальності, якої вимагає ідеал. Сюди відноситься витончена архітектура. У класичному мистецтві провідним видом мистецтва є скульптура. Тут «ідея» повністю переходить в «явище». В класичній художній формі — повне взаємоприспосовування «ідеї» і «реальності». Тут є збіг форми та змісту. Ознакою класичного мистецтва є те, що тут тіло є повністю духовним, а дух є тілесним. Розкладання класичної форми мистецтва призводить до переходу в нову форму — романтичну. Зміст мистецтва стає духовним і суб'єктивним. У романтичному мистецтві зовнішнє, чуттєве стає випадковим, воно віддано свавіллю фантазії. Символічна, класична і романтична художні форми як три різновиди співвідношення між ідеєю та її образом у сфері мистецтва знаходяться у стані прагнення до ідеалу як до істинної ідеї прекрасного, у досягненні ідеалу та у виході за його межі.

Естетичний ідеал є формою творчого естетичного відображення дійсності, яке прагне розкрити сутність предмета. Насамперед він виникає в житті, а лише згодом усвідомлюється та знаходить відображення у мистецьких творах.

В суспільному розвитку один естетичний ідеал змінюється на інший і в цьому сенсі відбувається безперервний розвиток, де неможливо цілком досягнути ідеалу. Саме в ідеалі поєднується минуле та майбутнє або наочно належне. Естетичний ідеал нерозривно пов'язаний з розвитком суспільства, насамперед з його суспільними та моральними аспектами. Видозміни в одній сфері стимулювали зміни в формулюванні ідеалу.

Естетичний ідеал уособлює у собі найвищий рівень всіх видів людської діяльності, який може бути досягнутим у певну історичну добу представниками конкретного прошарку, класу, соціальної групи. Особливістю естетичного ідеалу є його історичний та соціальний характер, він відображає уявлення про вищий ступінь свободи людської життєдіяльності та гармонійного розвитку особистості.

Модифікації естетичного ідеалу нерозривно пов'язані з вихідними положеннями та визначальним принципом культурної доби. В античності ідеалом виступає гармонійно розвинена людина, у якої фізична та духовна складові врівноважені та взаємопов'язані не лише між собою, а й скеровуються світовим порядком, законом, космосом, логосом. В середньовіччі здійснюється перемога божественного, духовного начал над мирським, тілесним, гріховним, а свобода уявляється як боротьба з фізичним тілом. Доба Відродження відновлює єдність між фізичним та духовним, яке відтепер пов'язується з творчою діяльністю особистості і т.д..

Можна зауважити, що естетичний ідеал регулював як особливості художньої творчості, так і специфіку сприйняття твору. Протягом тривалого часу була тенденція зображення лише «позитивного» ідеалу. Платон зауважував, що варто зображати лише моральні дії, які стимулюють мужність та повагу до «сильних світу сього». У жителів Фів у той самій Греції навіть був прийнятий закон, який забороняв художникам зображати потворне.

Естетичний ідеал поєднує у собі естетичні уявлення великої кількості людей і представляє собою єдиний конкретно-чуттєвий образ, що може мати різні нюанси, проте сутність (не у абстрактному, а у наочному вигляді) залишається спільною для представників однієї соціальної групи. Саме естетичний ідеал пов'язує між собою інші компоненти естетичної свідомості, займаючи проміжне місце між естетичними теоріями та чуттєвим рівнем.

В естетичному ідеалі здійснюється кристалізація, виокремлення та синтез основних прагнень людства, причому не у науково-абстрактному, а у конкретно-чуттєвому, доступному вигляді. Ідеал є критерієм того, з чим людина стикається в навколишньому світі, що цікавить її. В житті відбувається зіставлення дійсності та ідеалу. Отже ідеал є поєднанням ідеального та реального. В функціонуванні ідеалу завжди присутній елемент передбачення дійсності.

Формування естетичного ідеалу в житті окремої людини є доволі складним та тривалим процесом, що здійснюється насамперед через засвоєння естетичного досвіду людства, трансляція якого можлива через мистецькі твори. Отже, лише у гармонійному поєднанні власного досвіду та надбаних світової культури здійснюється створення естетичних ідеалів, естетичних смаків, відбувається процес естетичного виховання особистості.

2.4. Естетичні теорії

Естетична свідомість нерозривно пов'язана з науковим аналізом естетичної діяльності та мистецтва. Цей процес породжує сукупність естетичних поглядів та теорій. Особливістю естетичної свідомості є те, що вона не прагне створити єдину норму, а прагне залишити свободу вибору. Дослідження мистецтва можливе в декількох вимірах: з точки зору мистецтвознавства та теорії мистецтв, які виходять з емпіричних методів дослідження та з позиції філософії мистецтва та естетики, в яких здійснюється теоретичний аналіз ідей прекрасного, сутності мистецтва і т.д.

Основою для формування основ теорії мистецтва можна вважати «Поетику» Аристотеля, а філософія мистецтва розпочинається з Платона. Філософія мистецтва як теоретична дисципліна спирається не лише на абстрактні ідеї, а й на сферу мистецької практики. На думку Гегеля естетика має розкривати сутність мистецтва, надавати визначення цьому феномену, аналізувати особливості його існування, розкривати взаємозв'язки між формою та змістом твору.

В розвитку *естетичної теорії* можна виділити три фази: канонічну, нормативну та загальнотеоретичну.

Канонічний тип естетичної теорії виражається у створенні сукупності художніх зразків. Мистецтво розглядається як структуроване явище, де наявний певний зразок — канон. На канонічному рівні естетична теорія формувала загальні уявлення щодо мистецтва, проте художність ґрунтувалась у формі зразка (наприклад статуя «Канон» Поліклета) або математичної системи пропорцій (система Піфагора). До цього типу естетичної теорії можна віднести художні прояви культур Стародавнього Сходу.

Естетична теорія в нормативній фазі не вимагає обов'язкового слідування канонам або зразкам через те, що її функція полягає у продукуванні норм, які загальні для всіх мистецтв. Для цієї фази притаманна традиційна структура творів мистецтва. Зразком нормативної теорії є книга Нікола Буало «Поетичне мистецтво».

Виникнення загальної естетичної теорії зумовлює інший рівень взаємодії зі світом. Для цього періоду характерними є поява професійної підготовки митця, перехід до творчості від ремісництва в сфері мистецтва. На основі загально-естетичної теорії формується художній метод — історично-зумовлений спосіб створення взірців мистецтва, які ґрунтуються на системі принципів. Існують два поняття, які часто-густо використовуються в якості синонімів, хоча і мають досить багато різного: художній метод і творчий метод. *Творчий метод* — це характеристика індивідуального творчого процесу, який має свої особливості і не зводиться до певного художнього методу. Він пророблюється кожним творцем самостійно в процесі формування його творчості під впливом його власних світоглядних позицій та переконань.

Художній метод — це характеристика конкретно-історичних особливостей розвитку художнього процесу, яке розглядається в одному ряді з такими поняттями, як художній стиль, художня течія, художній напрям, які використовуються при аналізі художнього процесу загалом.

Естетичні теорії доби античності

Для античної естетики притаманна струнка логіка та раціональний підхід до аналізу проблем мистецтва та *прекрасного*. Період ранньої класики (VI — початок V ст. до н. е.) представлений теоріями Піфагора та його школи, Геракліта, Демокріта та софістів. В естетиці Піфагора аналізувались проблеми *гармонії, числової пропорції*, значне місце займало вчення про *музичний етос* (відображає виховний потенціал музики та впливає на формування моральних якостей людини). У вченні Піфагора, ця проблематика безпосередньо пов'язана з ідеєю *евритмії*, йому ж належить ідея числової природи музики. Евритмія — це здатність людини знаходити вірний ритм у всіх життєвих проявах — не тільки в співі, танці й грі на музичних інструментах, але й у думках, вчинках, мові. Піфагорійці вважали, що існує гармонія сфер, музика, яка виникає внаслідок руху небесних світил.

Ідеї піфагорійців вплинули не лише на розвиток теорії музичного мистецтва, а й на теорію та практику скульптури. Грецький скульптор Поліклет перед створенням своєї скульптури «Канон» написав твір, в якому пов'язував красу з дотриманням числових пропорцій.

Геракліт надалі розвиває у своїй естетиці категорію «гармонія», яка формується внаслідок взаємодії діалектичних протилежностей. Філософ аналізує категорію «прекрасне», зауважуючи, що прекрасне має відносний характер. Краса та гармонія завжди мають оціночний, аксіологічний характер.

Софісти Протагор, Горгій, Продік, Гіппій визнавали відносність прекрасного, яке залежить від місця, часу, мети. Вперше постає ідея взаємозв'язку між категоріями прекрасного та потворного, яка постулювала, що те, що є прекрасним в одному аспекту, може бути потворним у іншому. Софісти аналізували ідею чуттєвого та гедоністичного характеру мистецтва.

Представник доби зрілої класики — Сократ, аналізуючи категорію «прекрасне» наголошує на нерозривному зв'язку її з доцільністю, користністю, утилітарним значенням. Вона має значення не сама по собі, а у зв'язку з оточенням. Дотримання пропорцій, яке було притаманне піфагорійцям, не виступає вже у якості критерію прекрасного.

Платон, учень Сократа, розглядає специфіку категорії «прекрасне» наступним чином: з одного боку, він продовжуючи піфагорійську традицію, встановлює залежність краси від пропорційного поєднання роз-

міру, порядку та міри, з іншого — висуває власне положення про розуміння прекрасного як абсолютного та незмінного, як ідеї. За допомогою еросу людина піднімається від краси земної до краси ідеальної та духовної.

Аристотель, учень Платона, у своїй естетиці відводить проблемі прекрасного, найбільш сутнісними ознаками якого є величина та порядок. Окрім цих характеристик прекрасного для Аристотеля постає вимога його об'єктивності, зримості. В естетиці стоїцизму сутність категорії «прекрасне», як духовного так і тілесного, розкривається через симетрію та пропорцію, в яких проявляється художність природи.

Філософ Демокріт, одним з перших висуває теорію *мімезису*, згідно якій основою мистецтва є наслідування природі. Іншим є уявлення про мімезис в естетиці Платона та Аристотеля. Теорія мімезису в концепції Платона здобуває іншого забарвлення. Мистецтво наслідує лише світу чуттєвих речей, сам процес наслідування є не досить досконалим, а лише відблиском абсолютної краси світу ідей. Мистецтво виступає у Платона у вигляді копії копій, тіні тіней.

Вперше емоційність як сутнісна характеристика музики, здатність естетичного впливу музики, постає в філософії Платона. Філософ підкреслює, що звертає увагу саме на музичне мистецтво через те, що воно є найближчим до процесу естетичного переживання. Музиці Платон надає важливого значення, особливо — у побудові ідеальної держави. З його точки зору, музика має сприяти вихованню мужньої, мудрої, доброчесної й врівноваженої людини, тобто ідеального громадянина. Аналіз засобів виразності, а саме мелодії і ритму, та їх естетичного впливу, Платон також пов'язує з їх соціальним значенням.

В межах вчення про мімезис Аристотель розглядає музику в якості мистецтва, що є наслідуванням реальних життєвих подій та характерів. Аристотель розглядає ідею про внутрішній світ людини й засоби впливу на нього за допомогою мистецтва. На його думку, сфера справжнього мімезису проявляється лише в музиці, бо вона єдина наслідує естетичним процесам. В античній естетиці окреслюється така сутнісна риса мистецтва, як його здатність дарувати естетичну насолоду.

Разом з теорією мімезису в естетиці Аристотеля набуває великого значення *теорія катарсису* — трагічного очищення. В катарсисі він вбачає основу естетичної насолоди, вбачаючи, що без нього неможливі жодні емоції.

Також, в естетиці Аристотеля постає давнє вчення про *калокагатію* (уявлення про людину як про добру та прекрасну одночасно), яка виступає як єдність та взаємопроникнення всіх чеснот.

У естетиці Візантії виникає нова система категорій, яка відходить від античної традиції та наближується до середньовічної. Найбільшої популярності набуває категорія «*піднесене*», яка була сформульована Псевдо-Діонісієм. Будь-яка категорія античної доби — «*міра*», «гармо-

нія», «прекрасне» розглядається у візантійській традиції як духовне піднесення людини над власною тілесністю. На першій план виступають поняття «образ» та «символ».

Естетичні теорії доби середньовіччя

Характер мислення в добу середньовіччя змінюється порівняно з античним — воно стає символічним за своєю природою. Відповідно формується і новий підхід до вивчення природи мистецтва. Середньовічний світогляд спрямовується на пошук шляхів пізнання Бога та божественного у людині. Погляди на мистецтво в добу середньовіччя формувалися під істотним впливом філософських і естетичних вчень пізнього елінізму — неопіфагорейства і неоплатонізму, від яких запозичується схильність до числової символіки й алегоричного тлумачення мистецтва. Мистецтво, як втілення магічної сили числа, уявлялося сферою, що знаходиться між почуттєвим і трансцендентальним світами.

Якщо для античності було характерне сприйняття прекрасного, як чуттєвого, тілесного, то у середньовіччі розуміння краси змінюється, відтепер один тип краси може сприйматись завдяки чуттям, інший — завдяки розуму. Все почуттєве розглядається в середньовічній естетиці як символ вічної й абсолютної краси, що випромінюється божественним розумом.

Розвиток теорії прекрасного в добу середньовіччя знаходимо в творчості Августина Аврелія, який виокремлює з поняття «прекрасне» аспекти корисності, відповідності. Важливим стає поняття «єдність», яке є ознакою усього досконалого. Розроблюючи поняття піфагорійської естетики, Августин використовує термін *numerus* — число. Твердження про нерозривний зв'язок числа, форми, краси, задоволення і мистецтва представлене у Августина (трактат «Про вільний вибір»). Закономірність чисел — це загальний закон, на основі якого організований матеріальний і духовний світ. Всі художники, що створюють образи, мають у своєму мистецтві числа, відповідно до яких вони і пишуть свої твори. Якщо піднятися вище чисел, що знаходяться у творчості митця, то потрапляєш до царства «вічних чисел», в яких закладено світло мудрості і таємниця істини. Існує числова схема універсума, у якій числа краси, мистецтва, творчого розуму займають центральне положення і відіграють роль посередника між плінними числами природного матеріального світу і «вічними числами» вищої істини.

Гуго Сен-Вікторський в рамках теорії прекрасного розрізняє два типи краси: 1) вища (незрима) — проста і єдина, 2) низька (зрима) — складна, багатоманітна, чуттєва. Природа сповнена багатоманітними проявами краси. Він вважає, що гармонія та краса це протилежності, які поєднані у єдине ціле. Гуго Сен-Вікторський переконаний, що розвиток мистецтва здійснюється по певним ступеням. Сфера людського вироб-

ництва спрямована на рух від практичних та необхідних елементів до витончених, естетичних, тих, що приємні для ока та «непридатні до вживання».

Фома Аквінський вказує, що вища краса має божественний характер та може бути досягнута раціональним шляхом. Її ознаками є цілісність або досконалість, пропорція або співзвуччя та ясність.

Естетичні теорії доби Відродження

В добу Відродження вперше постає *проблема авторства*, ідея творця та генія в мистецтві, яка стане однією з провідних теорій естетики. Виникає значне підґрунтя для розвитку не лише теорії, а й практики мистецтва, яке починає звільнятися від обов'язково-практичного призначення. На перший план виступають його естетичні і пізнавальні функції, здатність відображувати внутрішній світ людини і навколишню дійсність.

Важливим явищем цього часу стало поступове відокремлення сприйняття від творчості і виконавства та формування публіки як самостійної складової культури. Філософським підґрунтям доби Відродження виступає неоплатонізм. В кожну епоху він мав свої власні особливості. Античний неоплатонізм був космологічним, середньовічний — теологічним, а неоплатонізм Відродження — антропоцентричним і артистично-індивідуалістичним.

Епоха Відродження висунула ідеал всебічно гармонійно розвиненої людини. Базисом культури була калокагативність як принцип світорозуміння. Основу гармонії естетика Відродження вбачала в ідеальній пластичній організації людського тіла, у взаємопроникненні зовнішнього і внутрішнього, у погодженості частин і цілого, світла і тіні, у математичній точності законів перспективи. Гармонія вважалася істотною ознакою і навіть джерелом прекрасного. На думку Леонардо да Вінчі гармонія є універсальним законом природи.

Лоренцо Валла називає прекрасним те, що надає найбільшого задоволення, насолоди. Принцип насолоди пов'язаний в його концепції з корисністю. Види мистецтва виникають з прагнення до насолоди та пов'язаною з ними корисністю.

Микола Кузанський трактує красу як універсальну властивість буття та природи, все, що має оформленість наділено і красою. Повторного немає у бутті. Одним з перших М.Кузанський починає розглядати мистецтво як продукт творчості. Для попередніх століть було притаманне сприйняття мистецтва як наслідування. У естетиці філософа-гуманіста майстер наділяється здатністю творити форми, він не лише наслідує природі, а й виправляє її відповідно до людських потреб.

Альберті будує власну концепцію прекрасного, наслідуючи античному визначенню краси як гармонії та співвідірності. Крім поняття

«краса» яке означає внутрішній закон прекрасного, він також використовує поняття «прикраса», яке стосується зовнішньої сторони прекрасного і може бути його випадковою формою. Прекрасне постає як суб'єктивність, що має не закономірний характер, а відносний. Поняття краси у Альберті співвідноситься з диференційованою палітрою понять, таких як «гідність», «витонченість», «принадність», «привабливість». Звертаючись до прекрасного, що є абсолютним предметом мистецтва, Альберті визначає категорію «*потворне*» як своєрідну помилку, бо мистецтво має відображати лише ідеальний бік речей.

В естетиці Марсіліо Фічіно, засновника Платонівської академії у Флоренції, нового визначення та самостійного значення набуває категорія «потворного», яка пов'язана з опором матері ідеальній красі. Митець віднині має виправляти природні недоліки, а не приховувати їх.

Аналізуючи поняття краса, Фічіно визначає притаманну їй «грацію», яка уявляється індивідуальною гармонією руху і є показником суб'єктивності, присутньої в цій категорії.

Леонардо да Вінчі розкриває в своїх теоретичних працях поняття прекрасне та гармонія, де прекрасне виступає певною визначеною формою гармонії. Гармонія є своєрідним поняттям, яке по-різному втілюється у живописі, музиці, поезії. Також категорія прекрасне розуміється не лише як зовнішня краса, а як спектр різноманітних інших категорій, насамперед потворне, а також піднесене та *низьке*. Лише при контрастному співставленні зростає яскравість та виразність цих явищ.

Естетичні теорії Нового часу

В філософській думці XVII столітті в центрі уваги постає проблема людини, її можливостей, здобутих й вроджених якостей. Крім цього, актуальності набуває проблема прискорення плину часу, як необхідної умови людського буття, завдяки чому світ перебуває в постійній трансформації. Основними художніми стилєвими напрямками даного періоду є бароко та класицизм. Мистецтво стає своєрідною мовою філософії, що відійшла від універсальних раціональних побудов і занурилася у сферу емоційного досвіду. Зростає самооцінка мистецтва як креативної сили культури.

Змінюється об'єкт дослідження, відповідно відбувається зміщення акценту на проблеми сприйняття, на постать слухача, на різноманітність смаків. Розпочинається новий рівень специфікації сприйняття суб'єкта. В естетичній теорії увага спрямовується відтепер не тільки на постать митця, а й на читача, глядача, слухача. Актуальності набуває ідея згідно якої розуміння твору мистецтва, а отже й подальша доля його існування, багато в чому залежить від того, хто і як його сприймає. Спостерігається виникнення тенденції зацікавленості унікальним індивідуальним досвідом, внутрішнім світом особистості, що в свою чергу сприяло формуванню різноманітних художніх напрямків.

В естетиці Нікола Буало представлені загальні естетичні принципи класицизму. Відповідно до них він проголошує пріоритет думки над словом, ідеї над художнім виразом. Саме розум має визначальне значення у мистецтві, а чуттєве начало вторинне. Заради ясності ідеї, яка є запорукою краси, необхідно відійти від життєвої барвистості. Буало обґрунтовує ієрархічний поділ жанрів на «високі» та «низькі», розвиває ідею триєдності (часу, місця і дії).

Основні ідеї представників Просвітництва щодо *теорії смаку*, яка є однією з провідних для даного періоду розвитку естетичної думки, викладені у підрозділі, пов'язаному з естетичним та художнім смаком. Отже зупинимось на інших теоріях філософів Нового часу.

Френсіс Хатчесон у творі «Дослідження про походження наших ідей краси і добродесності» аналізує проблему краси та гармонії. Наші уявлення про гармонію, красу та порядок ґрунтуються на певному внутрішньому почутті, а не на раціональному обґрунтуванні. За Хатчесоном, краса має безкорисливий характер і тому естетичне почуття є зразком для морального почуття. Мистецтво підпорядковується моралі, а краса та гармонія є джерелом та засобом виховання добродесності. Краса має два різновиди: 1) абсолютна, де краса сприймається без порівняння з чимось зовнішнім (краса явищ природи, наукових законів); 2) відносна або порівняльна, що пов'язана з видами мистецтва, які підпорядковані принципу наслідування. Відносна краса найбільш яскраво проявляється у живописі та поезії, де «точна імітація буде прекрасною, навіть коли оригінал був повністю позбавлений краси». Хатчесон пропонує ідею об'єктивної природи прекрасного, проте всезагальність виступає у нього як однаковість сприйняття краси.

Едмунд Берк аналізуючи категорії прекрасне та піднесене, виявляє психологічні аспекти їх сприйняття. В основі піднесеного закладено потяг до самозбереження. Це почуття виникає внаслідок зустрічі з тими силами, що викликають людський жах, осторогу. Прекрасне ж ґрунтується на прагненні до суспільного, до спілкування. Все, що пробуджує любов, симпатію та спонукає нас до наслідування є прекрасним і стосується сфери людських стосунків. Можливим є існування краси у фізичному світі, де насолода стосується вибору певних кольорів, тонів, форм. Почуття прекрасного сприяє єднанню людей та формуванню моральних якостей.

Ідеї *естетичного виховання* у зв'язку з проблемою *геніальності* аналізуються французьким філософом Клодом Адріаном Гельвецієм. Він вважає, що геніальність притаманна всім людям, проте необхідне виховання, яке б могло розкрити цю здатність. Геніальність митця проявляється у реалістичності та стилі зображення. Виховною метою мистецтва є пробудження сильних відчуттів, надання того, що відсутнє у реальності. Найвища форма насолоди надається лише завдяки уяві та фантазії, що надає мистецтву статус засобу для розваги.

Дені Дідро обґрунтовує взаємозв'язок між мистецтвом та моральністю. Мистецтво має виховувати, виражати певне життєве правило. Істина, добро і краса взаємопов'язані між собою. Окрім розробки поняття прекрасного, яке займає значне місце в естетичній концепції Дідро, він надає великого значення гармонії у мистецтві. Гармонія як взаємозалежність між компонентами твору надає змогу побачити цілісний образ. В своїх творах Дідро аналізує особливості музичного, драматичного, живописного, танцювального мистецтв, апелюючи не лише до загально-естетичних закономірностей, а й звертаючись до спеціальних питань теорії мистецтв — від засобів виразності та формоутворення до жанрових різновидів.

Жан-Жак Руссо, серед просвітників XVIII ст. найбільш глибоко зрозумів музику як мистецтво Нового часу. Теоретичні розробки аналізу структури акордів та розвінчання гіпотези про тотожність давньогрецької гармонії та сучасного акорду було важливим внеском Ж.-Ж.Руссо в розвиток теорії музики. В зв'язку зі зростанням уваги до зображення людської природи, найбільш актуальною та характерною саме для цього періоду стає проблема вірного зображення почуттів, емоцій людини. Відтворення афекту в цей період співпадає з зображенням природи. Цю точку зору на протязі певного часу поділяв Руссо. Він (в праці «Музичний словник») акцентує увагу на тому, що музика, як і інші види мистецтв, має засоби наслідування будь-якого предмета природи. Пізніше Руссо став вважати, що зміст творчості музиканта полягає у налаштуванні душі саме на такий настрій, який їй би хотілося.

Олександр Баумгартен визначає, що предметом естетики є вивчення логіки чуттєвого пізнання, вона має поєднувати у собі не лише теорію, а й мистецьку практику. Принцип консенсусу стає універсальним для естетики німецького філософа, в ньому втілюється уявлення про красу як про єдність у багатоманітному. Серед проблем, які аналізуються Баумгартеном, це естетичне сприйняття і художня творчість. Обидва процеси передбачають момент творчості, включають в себе естетичний порив. Саме О.Баумгартен вказав на те, що естетичне пізнання має самостійний характер, володіє внутрішніми та специфічними закономірностями і незалежне ані від релігії, ані від моралі.

Готгольд Ефраїм Лессінг в своїх працях розмірковує про античну теорію катарсису і застосовує її до сучасної *теорії драми*. Він вказує на зв'язок ідеї катарсису з античною концепцією міри та ідеєю Аристотеля про «золоту середину». Також значне місце в естетиці Лессінга посідає проблема взаємовідношення видів мистецтва, які він поділяє на просторові (пластичні) та часові. Просторові мистецтва втілюють завершену дію, не передають змін. Інша ситуація у часових мистецтвах, які передають розгортання у часі, а отже здатні передати індивідуальну особистість героїв, стосунки між ними. Лессінг розробляє цілу систему класифікації мистецтв, де найвище місце посідають література та поезія.

Мета мистецтва полягає у розкритті істини, зображенні прекрасного у дійсності. Лише відкриваючи істину мистецтво здатне надавати насолоду, навчати, виховувати.

Естетичні теорії XIX століття

В XIX ст. виникають замкнені філософські системи з власною методологією та методами дослідження. Значне накопичення культурно-мистецької практики призвело до ситуації, коли досягнути раціонально культурні зміни, внаслідок їх зростаючої масштабності та різномірності, стало неможливим. Філософи приходять до усвідомленої побудови універсальних систем, які можуть бути залучені до будь-якої культурної ситуації. В німецькій класиці виникає критичне заперечення попередніх знань, що були здобуті лише внаслідок емпіричного досвіду. Німецька класична філософія висуває тезу про універсалізм її наукової методології.

Естетичні погляди Іммануїла Канта, Фрідріха Вільгельма Йозефа Шеллінга і Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля знаходяться в контексті їх філософських систем. Універсальність їх моделей буття є досить унікальною, в подальшому розвитку історії філософії втрачається якість системності. Відбувається звернення до аналізу окремих аспектів естетичної теорії. Основне коло питань охоплює аналіз проблеми визначення мистецтва, його значення в житті суспільства та індивіда, роль генія, особливості творчого процесу, основні естетичні категорії («прекрасне», «піднесене», «трагічне», «комічне», «потворне», «гармонія», «міра» і т.д.), аналіз засобів виразності як універсалій і т.п.

В естетиці І.Канта представлені теорія естетичного, проблема сприйняття художнього твору, ідея творчої геніальності митця, ідея доцільності без мети. Естетичні принципи «Критики здатності судження» спрямовані на аналіз ролі мистецтва у творенні культури. Саме кризь призму цієї проблеми І.Кант прагне знайти діалектичний розв'язок, який допоможе зрозуміти самостійність естетичного стосовно понятійного наукового пізнання і морально-практичної діяльності.

Поняття «геній» у Канта характеризується наступними рисами: оригінальність творця, зразковий характер його творчості, відсутності можливості обґрунтувати геніальність раціональним шляхом, створення генієм правил для витончених мистецтв, а не для науки. Геній творить сам, як природа, формуючи правила мистецтва та норми його оцінювання.

Поділ мистецтв Кант здійснює згідно засобу вираження: словесні (ораторське мистецтво та поезія), зображальні (пластичні) розділені на мистецтво чуттєвої істини (скульптура та архітектура) і мистецтво чуттєвої видимості (живопис) та мистецтво витонченої гри відчуттів (музика і мистецтво фарб).

Естетика Ф.Шеллінга спрямована на дослідження загального аналізу мистецтва, сутності та положенню останнього серед інших форм люд-

ської життєдіяльності. Мистецтво, на його думку, є вищою формою духовної діяльності людини. В ньому розкривається певна рівновага свідомої та позасвідомої діяльності, збігається почуттєвий і духовний світ. Витвір мистецтва — символ універсуму, єдність ідеального і реального. Філософ зазначає, що мистецтво включає в себе власну мету існування.

Проблема художньої досконалості митця широко проробляється філософом у зв'язку з проблемою форми та змісту. Завдяки творчому генію, навіть зображення в творі мистецтва потворних, а не тільки прекрасних образів, дає змогу передати внутрішню красу. В творі цінним є те, як саме художник співставляє предмет зображення з матеріалом мистецтва. Робота над формою кожного разу унікальна і саме від неї залежить, чи перетвориться оброблюваний матеріал на твір мистецтва. Художній геній створює свої твори насамперед не завдяки попередньому задуму, але здебільшого на основі несвідомого натхнення. Саме це натхнення наближує митця та абсолют. Весь творчий процес, що втілюється у певний твір наділений певною нескінченністю, що є ознакою абсолюту.

Г. Гегель визначає, що предметом естетики є філософія мистецтва або філософія художньої діяльності. Філософ переконаний, що мистецтво не має потреби в існуванні зовнішніх критеріїв і масштабів, зрозуміти його можна тільки виходячи із нього самого. В художньому змісті твору можливе відображення лише її внутрішньої сутності. Мистецтво, за Г. Гегелем, є безпосередньою формою пізнання абсолютної ідеї. Воно виявляє абсолютний дух в індивідуальній своєрідності і є очищеним від випадкових змін буття. Метою мистецтва є прекрасне саме по собі, а не наслідування природі, яка сама виступає як тимчасова копія ідеї. Гегель вважає, що розквіт мистецтва здійснюється тоді, коли є суцільне єднання індивіда та суспільства, митця і народу.

Філософ виокремлює три форми мистецтва: символічне (Схід), класичне (античність) та романтичне (християнство), з якими він пов'язує види мистецтва. Першою стадією мистецтва є архітектура, що відповідає символічному ступеню розвитку художньої творчості. Для класичного мистецтва притаманна скульптура, а для романтичного — живопис, музика і поезія.

Теорія прекрасного була широко представлена в естетиці німецької класичної філософії, її висхідним пунктом є тотожність суб'єкта та об'єкта. У Канта прекрасне пов'язане з отождненням реального і ідеального, бо естетичне судження поєднує практичну та теоретичну діяльність. Шеллінг зазначає, що ідеальне і реальне тотожні у природі і мистецтві. Для Гегеля прекрасне перебуває у сфері абсолютної ідеї, яка є тотожністю суб'єкта та об'єкта.

Період німецької класики з її універсальними концепціями замінюється ірраціональними ідеями Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше. У «філософії життя» А. Шопенгауера проблема місця мистецтва в

загальній світобудові, творчого процесу, постать митця становлять основне коло питань його естетики.

Аналіз проблеми статусу та місця мистецтва серед інших форм суспільної свідомості демонструє зміну світоглядних орієнтирів А.Шопенгауера в бік зростання ролі особистісного начала. Людина сприймає світ через уявлення — вона відчуває, бачить світ таким, яким світ представ перед нею, завдяки органам чуття. Світ виступає в якості світу духу, а не тільки як об'єктивна реальність. Згідно Шопенгауеру в мистецтві людина підключає до споглядання власну духовність, свій внутрішній світ, свої культурні надбання. Вона може спостерігати, творити, осягати настільки, наскільки їй дозволяє її внутрішній потенціал.

Джерело творчості для кожної людини вже є закладеним у ній самій, що принципово сприяє зростанню самоусвідомлення значимості власної ролі творця. Діалектичне поєднання суб'єктивно-об'єктивного проникає у проблему пізнання сутності світу генієм, яке відбувається за рахунок створюваного ним мистецтва. Творець часто-густо відчуває страждання і самотність і винагородою йому стає саме мистецтво, яке надає йому перевагу над іншими.

Проблема аналізу видів мистецтв та їх класифікація у А. Шопенгауера пов'язана з його загальним філософським вченням про окремі стадії об'єктивної волі. Насамперед мету будь-якого мистецтва філософ вбачає в передачі та осягненні ідеї, яка за допомогою прагнень творця стає загальнодоступною. Проблема побудови ієрархії видів мистецтва А.Шопенгауер вирішує аналогічно до кантівської системи, обираючи в якості найбільш досконалого та найвищого мистецтва поезію.

Основні погляди на проблеми мистецтва викладені Ф.Ніцше у роботі «Народження трагедії з духу музики». На прикладі античної Греції філософ не тільки охарактеризував давньогрецьке мистецтво, але й пов'язав мистецтво з історичним розвитком сучасного йому німецького суспільства. Він йде всупереч загальноприйнятій традиції, коли давньогрецьке мистецтво трактували як засноване на світлому, аполонічному. Свій твір Ніцше починає з ідеї про єдність і постійну боротьбу в давньогрецькій культурі двох начал — аполонівського і діонісійського. Ці ж два начала, дві сили, як вважає він, живуть і змагаються у людині-творці.

Класифікацію видів мистецтва Ніцше здійснює згідно їх відношення до двох основних начал, поділяючи на такі різновиди, як — пластичний, що включає в себе архітектуру, скульптуру, танок, поезію та непластичний, в якому найбільш органічно виявляє себе людська воля, що найкраще розкривається в музиці.

Крізь призму аналізу аполонічного та діонісійського начал Ф.Ніцше розглядає проблему діалектики співвідношення морального та естетич-

ного, суб'єктивного та об'єктивного у творі. Для кращого усвідомлення суті аполонічного та діонісійського, які зазвичай були поєднані, Ніцше роз'єднує і розглядає їх окремо, асоціюючи друге зі сп'янінням, а перше зі сновидінням. Аналізуючи сучасне йому суспільство, Ф.Ніцше знаходить ознаки трагічного в німецькій культурі.

Проблема сенсу життя вирішується Ніцше у зв'язку з осмисленням музики та трагедії. Життя розглядається філософом у якості несвідомої творчої сили; що ж стосується мистецтва, то воно стає стихійним, нічим не детермінованим окрім волі й інстинкту художника. Тим самим мистецтво здатне перетворити життя, представивши його в більш привабливому світлі. Справжнє життя — це і є мистецтво, причому головним чином мистецтво трагічне.

Естетичні теорії XX століття

Розвиток естетичних теорій XX ст. пов'язаний з значною кількістю різноманітних філософських концепцій, які можна поєднати терміном «некласична» естетика. Характерною рисою даного етапу розвитку естетики є швидкоплинність, чергування та паралельне співіснування протилежних підходів. Найбільш значними концепціями виступають неопозитивістська, психоаналітична, інтуїтивістська, феноменологічна, структуралістська, екзистенціалістська, неотомістська, постмодерністська естетика.

Неопозитивістська концепція була сформована як логічне продовження ідей Огюста Конта, Іпполіта Тена, Еміля Золя. Представниками англійського неопозитивізму — Айвором Річардсом, Чарльзом Огденом здійснюється спроба поєднати поняття естетична цінність та естетичний досвід. Цими філософами вводяться в естетичний лексикон нові поняття — *синестезія, імпульс, стимул*. Американський естетик Томас Манро розрізняє розвиток мистецтва та загальний рух культури, де мистецтво постає як окремий самодостатній феномен.

Психоаналітична естетика представлена творчістю Зігмунда Фрейда, який застосовуючи положення про позасвідоме, теорію сновидінь, вчення про дитячу сексуальність, що складала основу його методу, здійснює аналіз творчості Леонардо да Вінчі, У. Шекспіра, Ф. Достоєвського, Т. Манна. Фрейд розкриває тематику, символіку, мотивацію їх художньої діяльності. Карл Густав Юнг в своїй «глибинній психології» застосував ідеї З.Фрейда до більш широкого спектру питань. Він формулює поняття колективного позасвідомого, використовує поняття архетип.

Естетика інтуїтивізму розглядає інтуїцію як вищу форму пізнання, поєднання суб'єкта зі специфічним об'єктом (динамічною та духовною сутністю світу). Анрі Бергсон переконаний, що митець, який наділений інтуїцією, не залежить від соціокультурного середовища і здатен ство-

рювати принципово новаторські, оригінальні шедеври, які і мають найбільшу естетичну цінність. Взаємозв'язок між повторами та узагальненнями у творчості приводить до занурення у соціальне середовище, яке сповнене символами, знаками, які руйнують творчу інтуїцію. Бенедетто Кроче вбачав сутність мистецтва у чистих образах фантазії, які створює митець. Інтуїція, на думку Кроче, здатна втілити почуття у художній образ, здобути матеріальний вираз.

Основними представниками феноменологічної естетики є Роман Інгарден, Ніколай Гартман, Мішель Дюфренн. Роман Інгарден розробляв поняття естетичного переживання, як складного процесу, що має різні фази та своєрідний перебіг, проблему естетичної та художньої цінності. У центрі уваги постає багатшарова та багатфазова структура мистецького твору, який є «інтенціональною конструкцією», що не може бути відокремлена від сприйняття, буття якого обумовлено діяльністю свідомості. Ідея багатшарового мистецького твору доповнюється в концепції Н.Гартмана дослідженням будови естетичного предмету. М.Дюфренн аналізує естетичний досвід, який постає як творчість митця та естетичне сприйняття реципієнта. Процес художньої творчості філософ аналізує крізь призму екзистенційного афективного апіорі. Естетичне сприйняття розподіляється ним на три рівні: контакт з об'єктом, репрезентацію та рефлексію.

Основні представники структуралістської естетики Клод Леві-Строс, Ролан Барт, Мішель Фуко, Жак Дерріда, Умберто Еко, Цветан Тодоров розуміли культуру як сукупність знакових систем, які включають у себе науку, мову, мистецтво, звичаї, моду та ін.. Вони пропонують іманентний за своєю сутністю структурно-системний підхід. Здебільшого понятійно-категоріальний апарат, який вони використовували був індивідуальним, внаслідок чого в естетичний лексикон було введено нові категорії: «структура», «знак», «поетична мова». Основна проблематика стосувалась формулювання принципів структурного аналізу тексту, дослідження естетичної функції, естетичної норми, інтерпретації. Представники структуралізму виступають проти понять «автор» та «твір» (замінюється на поняття «текст»). Основою для Леві-Строса є «ментальні структури», у Барта — «письмо», у Дерріда — «письмо» і «деконструкція».

Екзистенціалістська естетика звертається до проблем конкретної людини, її трагічного світовідчуття, її самотності, туги. В роботах Альбера Камю, Жан-Поля Сартра, Сімони де Бовуар, в яких відбувається зникнення межі між філософією та мистецтвом, розкривається розуміння світу як ворожого для людини, яка приречена на екзистенцію. Категорії побутової свідомості набувають характеру філософських категорій — страх, нудота, тривога, нудьга. Основна естетична проблематика представлена ідеями свободи творчості, уяви, відповідальності митця.

Неомістська естетика, представлена в працях Жака Марітена та Етьєна Жільсона звертається до ролі та функцій мистецтва, де кожний твір нерозривно пов'язаний з творчим процесом митця. Аналізуючи співвідношення естетики та теології, природу художньої творчості та специфіки форми у різних видах мистецтва, філософи вирішують проблеми етико-естетичного виховання через ідею християнізації сучасної культури.

Основою постмодерністської естетики є залучення ідей класичної естетики до нових реалій. Характерними рисами є антисистематичність, адогматичність, відсутність замкнених раціональних побудов. Відбувається модифікація основних естетичних категорій, де головне місце посідає іронізування, як прояв комічного, що поєднує мозаїчну систему. В центрі уваги постає не суб'єкт, а мовні структури. Поширюється еkleктизм, масова культура, субкультурні прояви. Постають проблеми **симулякра, метамови, інтертекстуальності, контексту**. Філософсько-естетичною основою постмодернізму є ідеї Ж. Дерріди, Ж. Лакана, Ж. Дельоза, Ж. Ліотара, У. Еко, М. Фуко, Ю. Габермаса.



Питання для самоконтролю

1. Якою є структура естетичної свідомості?
2. Стабільні чи мобільні естетичні почуття конкретної людини на протязі життя?
3. Чи є естетичний смак вродженим?
4. Що таке антиномії естетичного смаку?
5. Які стадії розвитку естетичного ідеалу за Гегелем ви знаєте?
6. Які основні етапи розвитку естетичної теорії ви можете назвати?
7. В чому різниця між поняттями художній метод та творчий метод?
8. Яке основне коло проблем представлено в естетичних теоріях?



Темі рефератів

1. Історичні модифікації поглядів на категорії естетичної свідомості.
2. Співвідношення естетичної та художньої діяльності.
3. Теорія мімезису: основні підходи та поняття.
4. Філософсько-естетичне обґрунтування доби постмодернізму.
5. Теорія афектів в історії естетичної думки.



Основна

Домбровская Т. И., Строева Л. Г. Эстетической вкус: опыт концептуального анализа. Монография. — Луганськ: Книжковий світ, 2012. — 188 с.

Левчук Л. Т. Некласична естетика: досвід першої половини ХХ ст. // Естетика: Підручник/ за заг. ред. Левчук Л.Т. — 3-тє вид., допов. і переробл. — К.: Центр учбової літератури, 2010. — С. 365—435.

Панченко В. І. Структура естетичної свідомості // Естетика: Підручник/ за заг. ред. Левчук Л.Т. — 3-тє вид., допов. і переробл. — К.: Центр учбової літератури, 2010. — С. 54—75.

Шестаков В. Очерки по истории эстетики: От Сократа до Гегеля. — М.: Мысль, 1979.

Додаткова

Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1968. — Т. 1. — 312 с.

Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса. — К., 2008.

Кант И. Критика способности суждения. — Спб: Искусство, 1994.

Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. — М.: Искусство, 1973.

РОЗДІЛ 3 ОСНОВНІ ЕСТЕТИЧНІ КАТЕГОРІЇ

3.1. Статус категорій естетики

КАТЕГОРІЇ ЕСТЕТИКИ — найзагальніші та найсуттєвіші поняття естетичної теорії, духовні моделі естетичної практики, естетичного освоєння світу. В категоріях естетики як логічних формах представлено весь історичний досвід естетичного відношення до дійсності та естетичні характеристики світу культури та природи. Естетичні категорії не є нерухомими, незмінними сутностями. Вони історично змінюються і розвиваються, відображаючи етапи розвитку естетичної досвіду та пізнання. Система категорій, як зміст естетичної теорії, є мінливою, конкретно-історичною єдністю, до того ж вона має культурно-регіональні та національні особливості.

Розвиток та розширення категоріального апарату естетики відбувається як внаслідок розвитку естетичної та художньої практики так і розвитку наукової рефлексії щодо них. Теоретичне поняття набуває статусу категорії естетики якщо воно містить в собі певну закономірність естетичної та художньої діяльності. Естетичні категорії мають певну особливість, яка полягає в тому, що вони містять не тільки пізнавальний, але й оціночний момент. Це пов'язано із своєрідністю естетичної та художньої сфери культури, яка полягає у ствердженні людського, гуманістичного змісту культури.

Сучасна естетична теорія внаслідок надзвичайного розвитку нових напрямків дослідження та загальнофілософських методологічних засад не має жорстко визначеної та структурованої системи категорій, що ускладнює можливість остаточної визначеності щодо категоріального статусу деяких понять естетики. Категорії естетики структуруються відносно певних напрямків естетичної теорії, які стосуються різних сфер та аспектів естетичної та художньої практики, і виглядають наступним чином: 1. Метакатегорії — естетичне, гармонія, міра, прекрасне, потворне, піднесене, низьке, героїчне, трагічне, комічне, іронія. 2. Категорії естетичної діяльності — естетична діяльність, мистецтво, фольклор, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн, художнє конструювання, естетика побуту, мода, садово-паркове мистецтво та інші арт-практики. 3. Категорії естетичної свідомості — естетичне почуття, естетична оцінка, естетичне судження, естетичний смак, естетичний ідеал, естетичні погляди та теорії. 4. Категорії гносеології мистецтва — художній образ, мімезис (художнє відображення), поезика (художнє мислення), художня форма і художній зміст, художня ідея, художня правда, художня умовність, ідеалізація, типізація, індивідуалізація. 5. Категорії психології мистецтва

— художня творчість, художнє сприйняття, катарсис, емпатія, художня здібність, талант, геній, натхнення, фантазія, свідоме, підсвідоме, творча уява, індивідуальна манера і стиль. 6. Категорії соціології мистецтва — художник, публіка, художня критика, меценатство, функції мистецтва, свобода і детермінізм художньої діяльності, соціальне замовлення, народність, національне за загальнолюдське в мистецтві, елітарне та масове мистецтво, художні інститути та політика в галузі культури. 7. Категорії онтології та морфології мистецтва — художній твір, артефакт, види мистецтва: архітектура, скульптура, живопис, література, музика, театр, кіно тощо; роди: епос, лірика, драма, станкове або монументальне мистецтво тощо; жанри: роман, повість, оповідання, портрет, пейзаж, натюрморт тощо. 8. Категорії семіотичного та структурного аналізу мистецтва — текст, контекст, знак, композиція, сюжет, фабула, міф, художній час і простір, хронотоп, ритм, інтонація, метафора, символ, архетип. 9. Категорії герменевтичного аналізу мистецтва — розуміння, тлумачення, комунікація, інтерпретація, художня мова, буття, гра, діалогічність, переживання, культурний контекст, герменевтичне коло. 10. Категорії історичної типології мистецтва — художній процес, традиція, спадкоємність, новаторство, художній канон, художня епоха, напрямок, течія, школа, метод, стиль. 11. Категорії теорії естетичного виховання — естетичні здібності та потреби, методи та засоби естетичного виховання, всебічний розвиток особистості, художнє спілкування.

Категоріальний апарат естетики постійно збагачується за рахунок осмислення нових художніх явищ і процесів, залучення термінів суміжних наукових дисциплін (філософії, психології, мистецтвознавства, семіотики, структуралізму, культурології тощо), в процесі розвитку естетичної теорії, які набувають специфічного естетичного змісту. Саме тому осягнення змісту основних естетичних категорій як проникнення в закономірність існування естетичних явищ є важливим завданням естетичної науки.

Насамперед зауважимо, що категорії не є якимись нерухомими, незмінними сутностями. Навпаки, вони історично змінюються і розвиваються, відображаючи певні етапи у розвитку людського пізнання. Отже, при вивченні самих категорій слід дотримуватися історичного підходу, розглядати їх у розвитку, становленні, враховуючи виникнення і походження, причини розвитку та зміни їхнього змісту. В цьому розділі ми дослідимо зміст основних естетичних метакатегорій.

3.2. Категорії «гармонія» і «міра»

В пошуках найдавніших уявлень про *гармонію* (з гр.— злагода, лад) звернемося до античної міфології. З відомого античного міфа про Гармонію, дочку бога війни Арея та богині кохання і краси Афродіти, ми

довідуємося, що Зевс видав її заміж за Кадма, легендарного засновника грецького міста Фіви. На весіллі Гармонії і Кадма були присутні всі боги. Вони подарували Гармонії ковдру та намисто, які виготовив Гефест. Те, що Гармонія є дочкою богині краси і бога війни, очевидно, не випадковість. У міфі відбилась уявлення про гармонію як породження двох основ — краси і боротьби, любові і війни.

Другий давньогрецький міф розповідає про походження світу, де гармонія є протилежністю хаосу, який виступає однією з першооснов виникнення всього існуючого. Ця першооснова характеризується як щось без якості, визначеності, уявляється якоюсь порожнечою, безформністю, розпорошеністю. Гармонія ж означає певну якісну визначеність, єдність і оформленість цілого як сукупності складових частин. Принципом, на основі якого можлива ця єдність, є міра.

Отже, навіть найдавнішій міфології властиві були уявлення про *гармонію*, *хаос* і *міру*, які потім стали самостійними поняттями античної філософії та естетики.

Гомер використовував термін *гармонія* й у побутово-практичному значенні. Це, по-перше, мир, згода, злагода. По-друге, термін гармонія розуміється також як скрипа, цвях. Одісей, будуючи корабель, скріплює його цвяхами і гармоніями. Те ж саме відбувається і з поняттям *міра*, що тісно пов'язане у греків з поняттям гармонії. У Гомера це слово найчастіше означає одиницю виміру. У Гесіода поняття міри використовується як норма, що визначає порядок соціального життя. «Міри у всьому дотримуйся і справи свої вчасно роби», — пише він у праці «Робота і дні». З ним перекликається Феогнід: «Занадто ні в чому не поспішай, адже у будь-якій справі найкращий указчик людині — міра». Ці міркування мають не стільки естетичний, скільки морально-нормативний характер. Та все ж поняття міри вказує на краще для людини, що вже саме по собі має й естетичний зміст. Грецької давнини сягають вислови: «нічого занадто», «міра — найкраще», «використовуй міру», «людина — міра всього».

Подібні судження про гармонію і міру свідчать, що естетичне значення цих понять не виділялось з життєво-практичної або моральної сфер в епохи, коли мистецтво ще не відокремилось від Інших сфер суспільного життя. Та вже в епоху грецької класики виник цілий ряд вчень про гармонію, які вплинули на подальший розвиток естетики і формування системи понять, що відбивали специфіку естетичної практики. Особливе місце тут належить вченню піфагорійців. Вони наголошували на гармонійній будові світу, включаючи природу і людину, взагалі весь космос. Про це свідчать численні фрагменти, що лишились від вчення піфагорійців. Наприклад, Філолай вважав, що гармонія є внутрішнім зв'язком речей і явищ в природі, без якого космос не зміг би існувати. Зокрема, гармонія означає єдність межі і безмежного, однак вона є не тільки основою світу — душа також є гармонією. За свідченням Ари-

тотеля, піфагорійці вважали, що душа «є якоюсь гармонією, а гармонія — це змішання і поєднання протилежностей». Якби всі речі були схожими і не відрізнялись одна від одної, то не було б необхідності в гармонії, яка здійснює єдність різноманітного і протилежного.

І, нарешті, найхарактернішим для піфагорійського вчення є те, що гармонія в них має числове вираження, що вона органічно пов'язана із сутністю числа. Піфагорійці створили вчення про продуктивну сутність числа. Вони вважали математичні основи началом всього існуючого і уподібнювали всі речі числам. Числова гармонія лежить в основі загальноантичного вчення про космос із симетрично розташованими і настроєними на певний музичний числовий тон сферами. Піфагорійці ввели числовий момент в саму космологію. Вони визнавали, що форма Всесвіту має бути гармонійною, і надавали їй вигляду симетричних геометричних фігур: Землі — форму куба, вогню — форму піраміди, повітря — форму октаедра, води — форму ікосаедра, сфері Всесвіту — форму додекаедра. Саме з цим пов'язане відоме піфагорійське вчення про *гармонію сфер*. Піфагор та його послідовники вважали, що рух світил навколо центрального світового вогню створює гармонійну музику. Тому космос постає гармонійно побудованим і музично оформленим тілом.

Піфагорійське вчення помітно вплинуло на подальший розвиток вчень про природу і сутність гармонії. Ідеї, що лягли в основу вчень про гармонію сфер, про єдність мікро- і макрокосмосу, про гармонійні пропорції, були започатковані саме піфагорійцями.

Принципово нове вчення про гармонію сформулював пізніше відомий грецький діалектик Геракліт. Його розуміння гармонії ґрунтується на ідеї збігу протилежностей, на діалектиці єдності і множини. Гармонія у Геракліта виникає через боротьбу протилежностей. Іншими словами: без боротьби немає гармонії, як і без гармонії немає боротьби. Вчення Геракліта відрізняється від піфагорійського, в якому діалектика гармонії розуміється ще формально і схематично. Гармонія у Геракліта створюється не числами і не змішуванням окремих частин цілого, а є самою річчю в її цілісності і діалектичній тотожності з іншими речами.

Гармонія притаманна насамперед об'єктивному світові речей, самою космосу. Вона властива і природі мистецтва, ілюстрацією чого є ліра, на якій по-різному натягнуті струни створюють чудове співзвуччя. Гармонія буває прихованою і очевидною. Перша змістовніша, а отже, має перевагу над другою. Космосові як вищій досконалості притаманна прихована гармонія. Це тільки на перший погляд світ уявляється хаосом, купою сміття, розсипаного навмання. Насправді ж за грою стихій і начебто випадковостей приховується надзвичайна гармонія.

Значний внесок у розвиток категорії *гармонія* зробили визначні давньогрецькі філософи Сократ, Платон і Аристотель. Саме Сократ вніс в естетику ідею доцільності, що дало змогу по-новому поглянути на самий зміст гармонії. Вона вже не зводилась до фізичних пропорцій і си-

метрії, як у піфагорійців. У розуміння гармонії Сократ увів момент відносності, доцільності та функціональності. На відміну від піфагорійського тлумачення гармонія розуміється не як абсолютний, незмінний закон, що піддається лише спогляданню та математичному обчисленню, а як відповідність цілі, співвідносність речі з її функцією. Цей новий і дуже важливий мотив у розумінні гармонії став по тому домінуючим в теоріях класичної та еліністичної епох.

Платона, як і Сократа, теж не задовольняла чисто космологічна і математична теорія гармонії піфагорійців. На його думку, гармонія більш стосується моральної сфери і розуміє він її як відповідність зовнішнього внутрішньому: «Справді, коли я чую, як говорять про добродесність чи якусь мудрість людини, котру воістину можна назвати людиною і котра сама цілком відповідає тому, що говорить, я надзвичайно радію, дивлячись водночас і на того, хто говорить, і на те, що він каже, як одне другому пасує й узгоджується. І така людина здається мені воістину музикальною, тому що вона добула найпрекраснішу гармонію не з ліри чи якогось іншого засобу гри, а з самого життя, погодивши в собі самій слова з ділами...»¹.

Розуміння платонівського та інших античних вчень про симетрію буде неповним, якщо обминути розгляд таких понять, як *міра*, *симетрія*, *домірність* тощо. Слід мати на увазі, що поняття міри виражалось у греків за допомогою різних термінів. Найбільш поширеними є *meros* (міра), *metrion* (мірність, домірність), *erumetros* (розмірений), *symmetria* (симетрія), *mesos* (середина, центр), *mesotes* (центр, центральність). Саме з цього ряду понять стає зрозумілим, чому гармонія не можлива без міри.

Про міру (*meros*) Платон пише, що завдяки їй відбувається коловорот космосу. Що ж до міри як *metrion*, то це є середина між надмірністю та нестатком, яка зустрічається скрізь і допомагає уникнути крайнощів. Близьке до цього і поняття *symmetria*, бо являє собою певну міру, що наближає П до гармонії. Якщо *symmetria* і не рівнозначна гармонії, то вона є однією з умов її виникнення. І навпаки, *anumetria* (безмірність, нерозмірність) є синонімом потворності, відсутності довершеності і гармонії.

Отже, платонівська концепція гармонії осяжніша і багатша за піфагорійську — вона свідчить про намагання пов'язати гармонію з духовним світом людини і розробити її за допомогою понять, які є модифікаціями міри: мірність, розміреність, симетрія тощо.

Що стосується Аристотеля, то він використовував термін *гармонія* не дуже часто, надаючи перевагу іншим, близьким до нього за змістом. Аристотель зближує насамперед терміни *гармонія* і *порядок*, і тоді гармонія розуміється як діалектичний перехід безпорядку в порядок і навпаки.

¹ Цит. за: Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. М., 1973. С. 33.

Гармонію Аристотель визначає також за допомогою понять *міра, порядок, величина, симетрія*. Та головним для його естетики є поняття *середина* (*mesotes*), яке він трактує досить широко, застосовуючи до кожної сфери людської діяльності. Аристотель вважає кожную людську чесноту серединою між двома крайнощами: мужність — середина між боягузством і відвагою; впевненість — середина між смиренністю та гнівливістю; щедрість — середина між скупістю та марнотратством. Відповідно, середина, за Аристотелем, — це запобігання крайнощам. Отже, вона є щось середнє між надмірністю та нестачею і в цьому значенні являє собою довершеність. Саме Аристотель дав теоретичне тлумачення схильності античної свідомості скрізь і в усьому шукати «середину», «центр», «ціле». Без цього особливого принципу, що зрівноважує все наше буття, починаючи від психології і кінчаючи космологією, абсолютно неможливий ніякий античний світогляд. Розробляючи концепцію гармонії як середини, Аристотель відтворював найхарактерніші риси античної естетичної свідомості.

Середньовічна естетика, яка виробляла своє розуміння гармонії, опинилася в складному і суперечливому становищі щодо античної спадщини. Античні уявлення про гармонійну побудову космосу, про мірне обертання небесних сфер не відповідали біблійським поглядам на будову і походження світу. Необхідно було обґрунтовувати нову християнську космогонію, аби замінити ідею космічної гармонії ієрархією земного і небесного, людського і Божого. Проте зовсім відмовитися від античного вчення про гармонію служителі культу не могли. Григорій Нісський вважав, що гармонічна влаштованість світу є доказом слави Божої. Новою ідеєю щодо гармонії було уявлення її як тотожності цілого і частини; за нею стояло вчення стоїків і неоплатонівців про єдність мікро- і макрокосмосу. Та поряд з переробкою і пристосуванням античних вчень до нових ідей про гармонію з'являються в Середньовіччі і деякі оригінальні розробки. Так, Фома Аквінський наголошує на двох моментах в розумінні сутності гармонії. По-перше, в його визначенні гармонії акцент робиться не на фізичній, а на духовній стороні справи. Отже, гармонія розуміється передусім як духовний принцип, що має відношення не до структури предметного світу, а скоріше до структури пізнання і настрою духовного життя людини. По-друге, гармонія розглядається не як кількісний, а насамперед як якісний принцип. Вона не зводиться тільки до кількісних відношень, а включає відповідність речі своєму образу, визначає відношення форми до матерії. Саме в цьому Фома Аквінський помітно відрізняється від інших представників середньовічної естетики.

Категорії гармонії і міри широко використовувалися й у Новий час, проте вони вже не були головними естетичними поняттями, за допомогою яких усвідомлювалися нові естетичні проблеми. Певний підсумок розвитку розуміння гармонії і міри знаходимо у Гегеля. Гармонію він

розглядає в системі споріднених естетичних понять — правильності, симетрії, закономірності. Правильність, на його думку, є найбільш елементарним і абстрактним виявленням довершеності. Вона створюється шляхом однакового повторення певної фігури або мотиву, а отже, повністю виключає усяку різноманітність, в усьому передбачає однаковість і тотожність. З усіх ліній найбільш правильною є пряма, а з геометричних фігур — куб.

З правильною пов'язана і симетрія. Але тут вже не досить однамнітного повтору тієї самої визначеності, що має місце в абстрактній правильності. Симетрія вимагає також і здійснення розрізних у розмірах, положенні, формі, кольорі певних визначеностей, які, об'єднуючись, створюють симетрію. Обидва ці поняття, з точки зору Гегеля, характеризують кількісну визначеність речі, однак ще не відкривають діалектичного співвідношення кількості і якості. Що ж до гармонії, то вона має відношення не тільки до кількісної, а й до якісної визначеності, містить в собі три складові — внутрішню єдність, цілісність і узгодженість.

Поняття гармонії у Гегеля передбачає і наявність дисгармонії. За його словами, гармонія не боїться протилежностей, їхньої гостроти і розірваності. Синтез кількості і якості відбувається, мовляв, скрізь — в неорганічному і органічному світі, в суспільній, етичній та естетичній сферах.

Гегель, як бачимо, розглядав свої категорії діалектично, в процесі їх становлення та взаємопереходу. А це означає, що ні якість, ні кількість не є в нього сталими категоріями. Якість переходить через різні свої моменти, поки не вичерпає себе, не прийде до свого заперечення, поступаючись новій якості. Цей перехід відбувається за рахунок насамперед кількісних змін. А відповідність певної кількості, що забезпечує певну визначеність якості, є мірою.

Категорія міри, що синтезує якість і кількість, має у Гегеля універсальне значення. Він використовує її всюди, не виключаючи природи і суспільства. Особливу ж роль ця категорія відіграє в його розумінні естетики, передусім в його вченні про історичний рух художньої діяльності. Виходячи із сприйняття змісту мистецтва як ідеалу, в якому гармонійно має поєднуватися художній зміст ідеї і чуттєвої дійсності, Гегель розглядає історію мистецтва як зміну, рух міри.

У мистецтві символічного спрямування ідея і зовнішня форма не відповідають одна одній, ідея неадекватно представлена в дійсності. Індійське та єгипетське мистецтво, наприклад, вражає насамперед гротескністю, безмірністю, дивністю. А от класична форма мистецтва, мистецтво античної Греції — це переважно мистецтво міри. Та з бігом часу починається період сутінок мистецтва, епоха його розкладу. Мистецтво міри поступається мистецтву безмірному, прозаїчному або задушевно-інтимному. Тобто три основні історичні форми мистецтва ви-

ступають у Гегеля як три типи історичної зміни міри між художньою ідеєю та її чуттєвим проявом.

Отже, категорія міри набуває в естетиці Гегеля універсального діалектичного значення. Всяка єдність протилежностей виступає в нього як міра, в якій ці протилежності об'єднуються. В цьому відношенні розуміння гармонії у Гегеля близьке до античного поняття *середина*. Гармонія виступає як певний тип міри, де якісні протилежності перебувають в якійсь єдності і цілісності. Такий гармонійний стан рано чи пізно порушується колізією, що змушує шукати в мистецтві нові виміри, нову міру. Розв'язання конфлікту (як неминучий момент гармонії) породжує перехід мистецтва від однієї міри до іншої.

Таким чином, в Історії існувало щонайменше три основних типи розуміння гармонії: математичний, естетичний і художній. Проте надто рідко існували вони в «чистому» вигляді, бо, тісно переплітаючись один з одним, становили здебільшого нерозчленовану єдність. Проте в кожному історичному епоху один з типів уявлень про гармонію виступав у значенні основного, домінуючого.

Сучасна естетична наука широко використовує філософські категорії *гармонія* і *міра*. Однією із кардинальних її проблем є питання про гармонію природи і навіть більше — про гармонію Всесвіту. Чи відповідають виміри людини вимірам природи? Естетична наука шукає відповіді на ці питання в широкому контексті філософського та природничого знання. І дуже важливим аспектом вивчення гармонії є вирішення сучасних екологічних проблем, співжиття людини і біосфери, збереження і відтворення природи. Не менш актуальною є проблема виховання гармонійної людини. Ця широта проблематики свідчить про універсальність гармонії як важливої естетичної категорії.

3.3. Категорії «прекрасне» і «потворне»

Серед найвищих цінностей людства, якими є *істина*, *добро* і *краса*, остання займає особливе місце в житті людини. Вона здавна була предметом дискусій, зіткнення різних думок і уявлень. Важко визначити, коли у мові з'явилось поняття *прекрасне*, однак відомо, що історичні уявлення про красу нерідко суперечать одне одному. Від чого ж залежить уявлення про красу, яким є її вимір, які відтінки властиві їй?

У слов'янській поезії красиву дівчину порівнюють з ласкавим Сонцем — «красна дівка» (від кольору і тепла Сонця). А от для країн Сходу таке порівняння традиційно неприйнятне. Навпаки, тут поети порівнюють дівчину з Місяцем. У якому ж випадку порівняння вдаліше? Скажемо так: кожне з них чудове й істинне для свого місця. В обох діє одна й та сама закономірність, але дає різні наслідки. А це означає, що реальні предмети, які оцінюються як прекрасні, різняться між собою. От-

же, прагнення з'ясувати сутність прекрасного, зіставляючи між собою найчудовіші предмети, не має сенсу.

Цікаво, що на це звернув увагу ще два з половиною тисячоліття тому давньогрецький філософ Платон у діалозі «Гіппій Більший», де відтворюється бесіда Сократа із софістом Гіппієм. На Сократове запитання «Що таке прекрасне?» Гіппій відповідає: це, мовляв, прекрасна дівчина, прекрасний горщик або прекрасна кобилиця. Така відповідь не задовольнила Сократа. Чому? А тому, що Гіппій назвав красу окремих предметів, які різняться між собою, але вони не відображають сутності прекрасного.

У своїй праці Платон відкидає й інші відомі йому концепції прекрасного, зокрема, що прекрасне — це щось вигідне, доцільне або — якимось чуттєвим задоволенням. На його думку, «прекрасне за природою своєю щось, по-перше, вічне, тобто таке, що не знає ні народження, ні загибелі, ні зростання, ні зубожіння, а по-друге, не в чомусь прекрасне, а в чомусь потворне, не колись, десь, для когось і порівняно з чимось прекрасне, а в інший час, в іншому місці, для іншого і порівняно з іншим потворне... всі ж інші різновиди прекрасного причетні до нього таким чином, що вони виникають і гинуть, а його стає ні більше, ні менше і ніяких впливів воно не відчуває»¹. В цьому визначенні Платон дає уявлення про прекрасне як «одвічну ідею», до якої реальні прекрасні предмети мають лише опосередковане відношення.

У ті ж самі часи інше уявлення про прекрасне зародилося в естетичній концепції Аристотеля. Стихійний матеріалізм цього мислителя змусив його шукати сутність краси в об'єктивних властивостях предметів і явищ. Для нього краса міститься у величині і порядку. Закладена Аристотелем традиція пошуку об'єктивних властивостей предметів, що забезпечують їхню досконалість, хоч і була представлена в Історії естетики численними варіантами, проте розкрити таємницю краси все ж не змогла.

Властивістю, що забезпечує довершеність, називали гармонію, симетрію, пропорцію, доцільність, домірність. З цими уявленнями пов'язані пошуки й обчислення вже згаданого *золотого перетину*, тобто таких співвідношень між частинами, наприклад, людського тіла або архітектурної споруди, додержання яких забезпечувало б досконалість об'єкта. Проте виявилось, що так званий золотий перетин є далеко не єдиним естетично вартим пропорційним співвідношенням — і в природі, і в архітектурі, в усіх сферах мистецтва естетичний вплив формують різноманітні принципи пропорційності. Водночас предмети, що побудовані за законом «золотого перетину», нерідко лишаяться естетично нейтральними або навіть справляють негативне естетичне враження. Причина тут проста — принцип «золотого перетину» виключає з про-

¹ Платон. Пир // Соч. Т. 2, С. 142.

цесу творення потенційні можливості, фантазію людини, її активну участь в естетичній оцінці.

Аристотелю належить пріоритет в розумінні того, що чим складніший об'єкт стає предметом естетичної оцінки, тим важче відшукати для цього переконливу підставу. «Життя, якщо брати його винятково таким, яким воно є, не позбавлене своєрідного елемента прекрасного» та «Ніщо протиприродне не може бути прекрасним»¹. Аристотель використовує зовсім інший принцип для визначення сутності прекрасного — принцип доцільності. «Не випадковість, а доцільність присутня в усіх витворах природи, до того ж найвищою мірою, заради якої вони існують чи виникли — належить до галузі прекрасного»².

Зрозуміло, що осягнення доцільності в акті естетичної оцінки є значно складнішим процесом, ніж сприйняття кількісної і просторової сутності прекрасного. Отже, чим складніший об'єкт естетичної оцінки, тим складнішим виявиться і механізм естетичного судження, який вимагає від людини не тільки розвинутого почуття, а й глибоких знань та досвіду.

Так, наприклад, естетична оцінка людини може бути спрямована на її зовнішність, тіло. І в цьому випадку досить буде оцінити її домірність і доцільність. Тобто людина може бути красивою як доцільно побудований живий організм. Але ці аспекти естетичної оцінки будуть не повними, оскільки спрямовані не на сутність об'єкта. Аристотелєві щодо цього належить геніальна здогадка: «Людина за своєю природою істота політична», вона є «суспільною твариною і за природою своєю створена для співжиття з іншими»³. Отже, при естетичній оцінці людини слід виходити з її сутності; прекрасне в людині має перебувати в тісному зв'язку з її суспільною моральною природою. «Прекрасне те, яке окрім того, що бажане саме заради себе, заслуговує ще похвали, або, що будучи благом, приємне, тому що воно благо. Якщо у цьому зміст поняття прекрасного, то добродесність доконче є прекрасне, тому що, будучи благом, вона ще заслуговує похвали»⁴.

Моральна цінність краси надовго стала орієнтиром естетичних прагнень і намагань людства, починаючи із стоїцизму й упродовж усієї середньовічної епохи. Самоцінність естетичного виключалась в умовах панування релігійної ідеології, яка зробила суспільним ідеалом аскетизм, духовне вдосконалення через звернення до Бога як вищого блага і краси. Все це призвело до суттєвої зміни в естетичній орієнтації з однієї системи цінностей, де пануючим принципом була краса реального світу, до другої, де таким принципом була піднесеність над реальністю, духовне подолання протиріч та недовершеності дійсності. Моральне,

¹ Аристотель. Политика. М., 1911. С. 109, 305.

² Аристотель. О частях животных. М., 1937. С. 50.

³ Аристотель. Этика. СПб., 1908. С. 10, 179.

⁴ Аристотель. Риторика. СПб., 1904. С. 40—41.

духовне піднесення як поривання до божественної досконалості прой-мало не тільки всю структуру свідомості середньовічної людини, а й значною мірою визначало характер естетичного впливу мистецтва на людину та на систему художніх засобів, якими воно оперувало. Внаслідок цього на перше місце в системі категорій висунулися поняття світла і сййва, гармонії і пропорції, символу й алегорії. Прекрасне почало визначатися як «гармонія і світло», або як «пропорція і сййво». Ця формула міцно увійшла в середньовічну естетику аж до початку дослідного вивчення мистецтва, коли з нього почали знімати пелену містичності.

Відродження відновило самоцінність живої, чуттєвої людини. Воно не обмежилось античними уявленнями про красу як симетрію і домірність, доцільність і гармонію. В ренесанській естетиці краса визначалась передусім як гармонія матерії і духа, тіла і душі, людини і навколишнього світу. Леон-Батіста Альберті, один з провідних художників і теоретиків мистецтва епохи Відродження, так визначав красу у своєму трактаті «Про архітектуру»: «Краса є строга гармонія всіх частин, об'єднаних тим, чому вони належать,— така, що ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, аби не зробити гірше. Велика це і божественна річ, здійснення якої вимагає всіх сил мистецтва і обдарованості, рідко коли навіть самій природі дано витворити щось цілком довершене й у всіх відношеннях досконале... Зі сказаного, я гадаю, зрозуміло, що краса, як щось властиве і природжене тілу, розлита по всьому тілу тією мірою, якою воно прекрасне»¹.

Проте мистецтво доби Відродження, звернене до духовного світу людини, здійснивши синтез ідей гуманізму із стихійно-матеріалістичною теорією краси, не могло обмежитись розумінням краси як об'єктивних властивостей та якостей предмета. Адже краса людини залежить не тільки від зовнішньої досконалості її тіла, а й значною мірою від внутрішнього поруху душі, що має вияв у гармонії манери, руху, виразності тощо. Естетика Ренесансу вводить нову характеристику краси — грацію, що не зводиться ні до яких кількісних визначень. Грація означала суб'єктивну неповторну красу, тобто таку гармонію, яка проявляється не в статичному співвідношенні частин об'єкта, а в його динаміці, виразності, русі, розвитку.

Така зміна змісту категорії *прекрасне* свідчить про загальне зростання естетичної свідомості передусім, завдяки розвитку мистецтва, що робить предметом дослідження дедалі складніші об'єкти дійсності, в тому числі людину як особливу соціальну істоту з її внутрішнім духовним багатством, моральними якостями, з усім тим, що виділяє її із тваринного світу.

Звичайно, подібні об'єкти дослідження складні за своєю структурою, способом соціального функціонування, а отже, непрості для есте-

¹ Цит. за: Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. С. 96.

тичного пізнання та відтворення. Передати в усій складності красу порухів душі, самого життя людини — завдання якісно нового рівня, яке вирішувалось мистецтвом Відродження із залученням не тільки традицій античного мистецтва, а й усього комплексу наукового і суспільного знання цієї епохи. Зв'язок мистецтва і науки в цей період не був просто декларованою необхідністю, а усвідомленою дійсністю, оскільки для художників доби Відродження не існувало принципової різниці між наукою та мистецтвом з точки зору їхньої участі і ролі у творчому процесі. Геометрія, теорія перспективи, анатомія були поряд з майстерністю і талантом головними помічниками художника.

Ускладнене завдання художнього осмислення світу породжувало сумніви щодо можливості навіть з допомогою найскладніших геометричних та арифметичних розрахунків виразно передати закономірності існування прекрасного. Альбрехт Дюрер, який протягом усього свого життя займався геометричними розрахунками, пов'язаними з пошуком ідеальних пропорцій (для цього ділив людську статуру на 1800 частин), все ж дійшов висновку про обмеженість формально-технічних прийомів для створення та осягнення краси: «Що таке прекрасне — цього я не знаю, хоча воно й міститься в багатьох речах. Якщо ми хочемо внести його в наш твір і особливо у людську фігуру, в пропорції всіх членів ззаду і спереду, це дається нам з труднощами, адже ми мусимо збирати все з різних місць. Нерідко доводиться перебрати дві чи три сотні людей, щоб знайти в них дві чи три прекрасні речі, які можна використати. Ось чому, якщо ти хочеш зробити хорошу фігуру, необхідно, щоб ти взяв від одного голову, від другого — груди, руки, ноги, кисті рук та ступні і так використав різні типи всіх членів. Адже прекрасне збирають із багатьох красивих речей, подібно до того, як з багатьох квітів збирається мед»¹.

Підвищення ролі науки та раціонального мислення в культурі Нового часу суттєвим чином вплинуло на уявлення про шляхи й умови досягнення прекрасного, про значення естетичного суб'єкта в цьому процесі. Для естетики Відродження об'єктивність та абсолютність прекрасного не викликає сумніву. Активність суб'єкта полягає лише в умінні виявити і втілити красу. Нове ж пізнання краси потребує точності і ясності усвідомлення, краса осягається не почуттям, а розумом:

То смисл хай буде найдорожчий вам,

Красу ж хай віддає віршованим рядкам².

Правильна оцінка естетичних властивостей предмета залежить і від художнього смаку, що характеризує міру творчого розвитку індивіда. У формуванні доброго смаку вирішальну роль відіграє розум, який дає підставу судити про особистість. Отже, закладалося нове розуміння пре-

¹ Цит. за: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 626.

² Буало Н. Поэтическое искусство. М., 1957. С. 57.

расного, яке ставало не тільки об'єктивною якістю предметів і явищ, а й пов'язувалося з відношенням до цього процесу естетичного суб'єкта, особистості.

Про підвищення ролі суб'єктивного моменту в розумінні природи краси свідчить той факт, що родоначальник німецької класичної філософії Імануїл Кант розумів естетику як критику смаку. Він пояснював специфіку естетичного судження як судження смаку тим, що воно виражає наше почуття задоволення чи незадоволення і його підвалини суб'єктивні, тобто воно відбиває суб'єктивність ставлення до об'єкта. Але сама здатність естетичного судження спирається на загальні та необхідні апіорні (додосвідні) форми свідомості. У сфері естетичних суджень роль апіорної форми відіграє принцип доцільності. «Краса — це форма доцільності предмета, оскільки вона сприймається в ньому без уявлення про мету»¹.

Таким чином, Кант, ставлячи питання про сутність прекрасного, виявляє, що прекрасне — це не тільки якість чи властивість предмета, об'єкта, а й **ставлення** суб'єкта до об'єкта, опосередковане апіорними формами мислення. Це означає, що Кант вперше наголосив на необхідності діалектичного підходу до вивчення естетичних явищ.

Закладена Кантом традиція виявилась досить плідною, оскільки він першим порушив питання про специфіку прекрасного як специфічного естетичного явища, акцентувавши увагу на відмінності естетичної якості предмета чи явища від чисто природної натуральної його властивості І якості. На думку Канта, прекрасне є цінність, це те, що ми своєю доцільною діяльністю надаємо життю, те, що пов'язане з нашою волею, почуттями, уявленням.

Діалектичні положення кантівської естетики в найбільш завершеному вигляді ми знаходимо у вченні Регеля, зокрема в його лекціях з естетики, предметом якої він вважав «царство прекрасного». Гегель одразу ж застеріг, що прекрасне в природі не є предметом естетики. Предметом естетики є тільки художньо прекрасне, «тому що краса мистецтва є красою, народженою і відродженою на ґрунті духу, і наскільки дух і твір його вищі за природу та її явища, настільки ж прекрасне в мистецтві вище за природну красу».

Якщо перевести термін «дух» на матеріалістичну мову, то це означає, що людська діяльність, яка ґрунтується на соціальних якостях І властивостях особистості, є вирішальним фактором у формуванні прекрасного. Іншими словами: естетичні якості і властивості людини є такими, що набуті нею внаслідок її специфічної діяльності. Саме тому, зауважує Гегель, «наші уявлення про красу природи надто невизначені, що у цій галузі ми позбавлені критерію...»

¹ Кант И. Критика способности суждения//Соч. Т. 5. С. 359.

Що ж до явищ людського духу — культури, мистецтва — то, оскільки вони є продуктом людської діяльності, критерій тут визначається тим, «що у душі наявне лише те, що він виробив своєю діяльністю».

Ступінь досконалості твору мистецтва визначається рівнем відповідності між Ідеєю (змістом) та його формою (суттєвим образним втіленням). «Прекрасне слід визначити як чуттєве явище, чуттєву видимість ідеї»¹. Змістом ідеї прекрасного, з погляду Гегеля, є загальнолюдське, а формою її прояву у мистецтві — художнє. Отже, Гегель вважав, що наші уявлення про прекрасне соціальне обумовлені.

Концепція Гегеля активно вплинула на розвиток світової естетичної науки. Звичайно, сприймалася вона не однозначно, проте причетних до порушених ним проблем вона не залишила байдужими. Так, російський вчений М. Чернишевський з позицій фейєрбахівського матеріалізму не забарився з полемікою про джерело прекрасного. Не «всесвітній дух», а реальне чуттєве життя є джерелом прекрасного. «Прекрасна та істота, в якій ми бачимо життя таким, яким має бути воно за нашими поняттями»², — пише Чернишевський у своїй дисертації «Естетичні відношення мистецтва до дійсності».

Подальший розвиток філософії довів, що ідея, поняття прекрасного є соціальним, життєвим людським змістом, який є надбанням суспільної практики, і відповідно вказав на джерело краси — людську працю. Це зовсім не означає, що прекрасне не існує об'єктивно. Навпаки, чим вищий рівень суспільної практики, тим ширшим і повнішим є наше уявлення про прекрасне. Останнє існує незалежно від нас і нашої свідомості навіть у тому випадку, коли оцінюється продукт людської діяльності. Але здатність виявити прекрасне або творити його належить лише суспільному суб'єктові, що сформувався завдяки практичному освоєнню світу, реалістичному ставленню до дійсності. Оцінка ж прекрасного залежить від смаку та ідеалу особистості, через призму яких із світу людської культури вона робить відбір естетичних цінностей. Оцінка може бути істинною або хибною настільки, наскільки відповідає об'єктивній цінності прекрасного. Отже, прекрасне як естетична категорія характеризує явища з точки зору їхньої ціннісної естетичної довершеності.

Потворне (як і прекрасне) є однією з основних естетичних категорій, яка з найдавніших часів привертала увагу філософів і теоретиків мистецтва. В історії естетики це поняття найчастіше згадується як антитепа прекрасного, хоч має, як і прекрасне, свої історичні модифікації.

В античну епоху поняття потворного виступало здебільшого як просте заперечення краси, як щось протилежне і супротивне їй. Тому історія ідей про потворне збігається по суті з історією вчень про прекрасне. Однак виникали тоді і досить глибокі та оригінальні Ідеї щодо

¹ Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика. Т. 1. С. 8, 9, 30, 119.

² Чернышевский Н. Г. Избр. эстетические произведения. М., 1978. С. 10.

естетичної цінності потворного. Певне розведення некрасивого, виродливого та потворного як естетичного, художньо опрацьованого ми знаходимо спочатку у Сократа, а потім і у Аристотеля. З точки зору Аристотеля, мистецтво завдяки мімесису як засобу художнього освоєння світу робить можливим відтворення виродливого. «Продукти наслідування всім приносять задоволення. Доказом цього слугує те, що трапляється насправді: зображення того, на що дивитися неприємно, ми розглядаємо із задоволенням, як, наприклад, зображення огидливих тварин або трупів»¹.

Мається на увазі те, що природа художнього мімесису знімає відразливу природу виродливого і робить його або естетично нейтральним, або навіть якоюсь мірою привабливим.

У Середньовіччі поняття потворного тлумачилось як естетична категорія, протилежна прекрасному (за аналогією теологічного тлумачення протилежності добра і зла). Мистецтво часто тоді зверталось до зображення потворного, прагнучи зробити його наочним через спотворення людського тіла, через зображення низьких пристрастей та гріховності роду людського. Протиставляння прекрасного як доброго і божеського та потворного як гріховного і людського широко використовувалось у художньому зображенні біблійних легенд і особливо Страшного суду. Широке розповсюдження категорія потворного знайшла у візантійській естетиці, для якої характерним був інтерес до антимомій і протиставлень. Візантійські мислителі усвідомлювали прекрасне і потворне як полярні категорії, розрізняючи їх передусім відповідно до їхньої психологічної дії. Так, Василь Великий вважав, що прекрасне привертає до себе кожного, а потворне викликає у глядачів відразу. Псевдо-Діонісій був упевнений, що потворне є одним із проявів зла і намагався визначити його об'єктивні ознаки, до яких відносив відсутність краси і порядку, змішування різнорідних предметів.

Мистецтво Відродження, яке орієнтувалось на ідеал гармонійно розвиненої людини, широко використовувало потворне як форму, що забезпечує найвиразніший контраст красоті. Цей принцип широко використовував Леонардо да Вінчі. При зображенні Історичних сюжетів він радив художникам «змішувати по сусідству прями протилежності, щоб через зіставлення посилити одне другим, і тим більше, чим вони будуть ближчими, тобто потворний в сусідстві з прекрасним, великий з малим, старий з молодим, сильний зі слабким...»².

В естетиці класицизму проблема потворного практично відкидалась. Оскільки естетики класицизму розділяли в мистецтві високі і низькі жанри, вони забороняли зображення характерного або виродливого у «високих» мистецтвах.

¹ *Аристотель. Об искусстве поэзии.* М., 1957. С. 48—49.

² *Леонардо да Винчи. Избр. произв.: В 2 т. М.; Л., 1938. Т. 2. С. 205.*

Просвітителі виступили з різкою критикою естетичних теорій класицизму, які будувалися на концепції «ідеальної краси», і наголошували, що предметом мистецтва повинна бути вся природа у всьому її розмаїтті, а не тільки так звана витончена природа. Німецький просвітитель Лессінг у трактаті «Лаокоон» пише, що мистецтво в новітній час безмежно розширило свої кордони і наслідує природу, в якій прекрасне становить лише незначну частину. Істина і виразність є її головним законом, і так само, як природа приносить красу в жертву вищим цілям, так і художник мусить підкорятися своєму основному потягу і не зосереджуватися на красі більше, ніж це дозволяють правда і виразність. А мистецтво завдяки істині і виразності робить найпотворніше в природі естетичним в мистецтві. Лессінг вважав, що різні види мистецтва мають неоднакові можливості у відтворенні потворного. В живопису ці можливості обмеженіші, ніж, наприклад, в поезії — поет має змогу ширше відображати виродливе та потворне. Вчений також розрізняв ступені потворного і його зв'язок з іншими формами естетичного. Коли потворне вражає, то воно жахливе, коли ні — воно смішне.

І. Кант визнавав, що потворне може бути предметом зображення в мистецтві, проте він встановлював жорсткі кордони, недодержання яких виводить мистецтво за межі естетичної сфери. Витончене мистецтво, вважав він, виявляє свою перевагу саме в тому, що воно чудово описує речі, які в природі огидні і відразливі. Але таке зображення не є безпосереднім, зверненим тільки до естетичного почуття, бо за допомогою алегорій або атрибутів, що мають привабливий вид, тобто опосередковано, воно звертається також і до розуму, який надає можливість відповідно тлумачити зображене.

Особливого значення набуло потворне в естетиці і мистецтві романтиків, які наголошували на естетичному значенні потворного як поетичній антитезі краси. Саме розмаїтість життя, існування в ньому поруч добра і зла, прекрасного і потворного, низького і піднесеного, темряви і світла змушують мистецтво звертатися до цих протиріч. І якщо Гегель в «Естетиці» не приділяв категорії потворного особливої уваги, то його учні і критики робили потворне чи не найголовнішою проблемою німецької естетичної науки другої половини XIX ст. Резенкранц, послідовник філософії Гегеля, видавець творів Канта, в «Естетиці потворного» (1853 р.) розвиває концепцію, згідно з якою потворне є органічним моментом прекрасного. Це, на його думку, відбувається тому, що потворне, визнаючи свою нездатність, переходить у комічне, завдяки чому досягає згоди з красою. Звернення до потворного як органічного моменту мистецтва обумовлювалося об'єктивно Історичним характером мистецтва XIX ст., яке на тлі суспільних протиріч прагнуло досягнути потворне як необхідний момент життя.

Саме художні течії XIX ст. — реалізм, критичний реалізм, натуралізм — доводять ідею мистецтва як пізнання та відображення дійсності

до її логічного завершення. Нічого в житті не може обминути мистецтво, якщо воно претендує на пізнання. Як пише відомий нідерландський вчений Йохан Хейзинга у праці, що аналізує становище мистецтва ХХ ст., «В сутінках завтрашнього дня», реалізм бачив своє завдання у більш відвертому відтворенні деталей людського ества, а потім і проти-природності. Погляд повсюди звертався до безпосереднього, особистого, першородного, своєрідного, стихійного, спрямовувався на неусвідомлене, інстинктивне, дике. Ця ірраціоналізація культури взагалі і мистецтва зокрема проходила поряд з найвищим розквітом технічних засад оволодіння природою, зростаючими можливостями впливу на людську свідомість.

Якщо реалізм хоч якось ще намагався, відображуючи потворне, притягти його до суду і винести вирок, то натуралізм знімав з себе обов'язок судити явища життя з точки зору суспільних уявлень про добро і зло. Саме тому натуралістичне зображення огидного і потворного не брало на себе обов'язку естетично опанувати його. Це і донині служить однією з головних причин критики натуралізму в мистецтві — від класичних його зразків, які дав Е. Золя, до натуралізму ХХ ст.: сюрреалізму, поп-арту, масової культури взагалі.

Завдяки мистецтву естетизація потворного досягла в ХХ ст. широкого розповсюдження, аналога якому не знайти в усій Історії цивілізації. Така збоченість мистецтва до неусвідомленого і загрозливого цілком зрозуміла. Адже мистецтво, як і пізнання, не може обминути ті аспекти суспільного життя, які впливають на нього, але ще лишаются поза сферою їх практичного опанування. Зрештою, не це є предметом критики у сучасному мистецтві. Апологія огидливого, жакливого, потворного, перебільшення їхньої ваги, неспроможність мистецтва досягнути і духовно опанувати складність підсвідомих, інстинктивних суспільне значущих засад людського Існування — ось в чому звинувачується сучасне мистецтво. Прикладом цього може бути позиція представника віденської школи, мистецтвознавства Г. Зедльмайра, який писав у творі «Втрата середини»: «Нічне, тривожне, хворобливе, неповноцінне, гниюче, огидне, спотворене, грубе, непристойне, перекручене, механічне і машинне — усі ці реєстри, атрибути й аспекти нелюдського оволодівають людиною та її найближчим світом, її природою і всіма її уявленнями. Вони ведуть людину до розпаду, перетворюють її на автомат, хи-меру, голу маску, труп, примару, на блощице-подібну комаху, виставляють її напоказ грубою, жорсткою, вульгарною, непристойною, монстром, машиноподібною істотою»¹. У різних напрямках мистецтва ХХ ст. при всій їхній розмаїтості ми бачимо той чи інший тип зв'язку подібних антилюдських рис.

¹ Искусствовознание Запада об искусстве XX века. М., 1988. С. 44—45.

Отже, потворне має в естетичній практиці людини особливе значення. Воно виступає як усвідомлена людиною загроза її існуванню, як те, що підриває підвалини людяності, що потребує духовного та практичного опанування. В класичному мистецтві потворне — це, як правило, вже опанована загроза, тобто людина вже володіє засобами її опанування. Однак, як це ми бачимо на прикладі мистецтва ХХ ст., цілком можлива ситуація, коли мистецтво відмовляється від місії боротьби з нелюдським, а, навпаки, піднімає його до рівня норми, тобто естетизує потворне. Причини такого явища — не чисто художні; це цілий комплекс культурних, духовних і соціально-економічних передумов, про які йтиметься далі.

3.4. Категорії «піднесене», «героїчне», «низьке»

До загальних категорій естетики належить категорія піднесеного, яка має давню історію і по-різному тлумачиться естетичною наукою. *Піднесене* розглядається і як самостійна естетична категорія, що має специфічний естетичний зміст, і як модифікація категорії *прекрасне*. У свою чергу, модифікацією піднесеного є категорія *героїчне*, а її протилежністю — категорія *низьке*. Саме тому розглядати ці категорії слід лише в системі інших естетичних категорій, до того ж розуміючи їх діалектичний взаємозв'язок та взаємоперехід. Варто відразу зауважити: якщо категорії піднесеного і низького мають найширшу сферу прояву, бо характеризують естетичну якість явищ природи, суспільства і мистецтва, то героїчне відбиває лише спосіб людської діяльності, а тому пов'язане тільки зі сферами суспільства і мистецтва. Ось чому ми схильні тлумачити *героїчне* як модифікацію категорії *піднесене* і розглядати її в ряду *піднесене* — *героїчне* — *низьке*.

Етимологія понять *піднесене* та *низьке* пов'язана з протиставленням верху, до якого люди тягнуться, про який мріють, і низу — тобто того, що хочуть подолати, чого хочуть позбутися. Живе росте і тягнеться догори, мертве падає і поринає вниз. Саме тому релігійно-міфологічна свідомість поселяє богів наверху, а нечисту силу — внизу, під землею.

Поняття піднесеного та низького мають ще один відтінок — співвідношення великого і малого, для людини значущого і незначного. Як розвивалися ці змістовні характеристики естетичних явищ, що усвідомлювались через категорії піднесеного і низького?

Як самостійне естетичне поняття *піднесене* почало використовуватися в пізній античності у зв'язку з теоріями поезики і риторики. Спочатку терміном «піднесене» позначався особливий стиль мови, що характеризувався урочистістю та значущістю. Використання його обумовлювалось предметом поетичного опису і не зводилося тільки до прийомів риторичної техніки. Тобто велич самого предмета (велика і

славна битва або якісь значні явища природи) зумовлювала прозаїчну мову ставати піднесеною. Важливим тут є тонке відчуття стилю, бо навіть найменша надмірність може призвести до протилежного наслідку.

Саме цю мету переслідував спеціальний трактат «Про піднесене». Приписують його невідомому авторові I ст. н. е., якого називають Псевдо-Лонгіном. Трактат написаний як полемічний твір, спрямований проти трактату ритора Цецілія. Псевдо-Лонгін критикує Цецілія за сухий формалізм, за те, що той у своєму трактаті обмежується лише описом технічних правил майстерності і не дає відповіді на питання: а чим же є по суті своїй піднесене? Сам Псевдо-Лонгін дає кілька визначень піднесеного.

Говорячи про джерела піднесеного, Псевдо-Лонгін виділяє тут п'ять основних витоків: 1) здібність до піднесених думок і суджень; 2) сильна та натхненна пристрась, пафос; 3) вміння складати потрібні мовні фігури; 4) благородні, багаті і витончені звороти мови; 5) правильне і величне сполучення цілого.

Перші дві ознаки Псевдо-Лонгін називає даром природи, тоді як останні людина здобуває через навчання і вдосконалення майстерності. Поезія, таким чином, є породженням благородства душі, зверненої до вічних сутностей та цінностей. До них вона спрямована, з них створює образи, які слугують для власного життя і для життя інших. Людині замало лише осягати спогляданням та міркуванням Всесвіт: нашим думкам тісно в його межах. Зрозуміти мету нашого народження може лише благородна душа, підвладна душевному поривові, який виходить за межі осягнуто відчутного світу і відкриває горизонти нової дійсності. Саме в її безмежності душа знаходить справжню Вітчизну.

Благородство душі, що породжує піднесене, полягає у любові до вічних Істин, у любові, яка дає почуття і фантазію. Тобто другим моментом поетичної піднесеності є пафос, пристрасне натхнення, порив, що руйнує і стирає образи буденного. Водночас пафос є творчою і продуктивною здатністю, завдяки якій вища природа душі знаходить себе і створює власний світ. Усі поетичні витвори проникнуті цим пафосом: він є їхньою об'єднуючою силою, їхньою здатністю впливати на Інших. Отже, читач не тільки переконується в тому, що перед ним чисті і благородні форми людяності, а й відчуває в них ритм життя, який надає нової енергії, наповнює серце радістю. Інакше кажучи, піднесене не зводиться лише до характеру художньої реальності, а передусім до здатності впливати на оточуюче, яке у поєднанні з першим становить секрет самого художнього артефакту. При цьому слід попередити, що коли Псевдо-Лонгін говорить про пафос, то він не має на увазі свавілля чуттєвого або ліричного стану, що є осереддям життєвої суєти чи принаймні особистого досвіду. Це скоріше творче поривання, яке виникає в душі людини при сприйнятті того, що є прекрасним, добрим і чистим, того, що вільне від усяких суб'єктивних нашарувань і що знаходить найкраще втілення в усіх формах мистецтва.

Отже, пафос є справжнє «страждання», схоже з пророцьким нахненням Піфії, устами якої говорять боги. Саме звідси витікає піднесене в поезії. Псевдо-Лонгін вважає, що відлунням на високий лад піднесеного є пробудження в людських душах благородного і божественного, явлення справжньої людяності і такого світу, який сприяє розквітові і піднесенню особистості.

Вчення про піднесене має в античній естетиці особливе значення, адже саме воно сприяло розробці естетичного вчення про мистецтво у двох відношеннях. Йдеться, по-перше, про ідеальність змісту мистецтва і, по-друге, про формальну самостійність бутності його. Після того, як Аристотель проголосив, що мистецтво має наслідувальний характер, а разом з тим, що воно є ще й *techné* (майстерність, ремесло), потрібно було встановити предмет наслідування, для того щоб визначити зміст витонченого мистецтва та його культурну і суспільну роль. Традиції епічної поезії, сакральної та героїчної скульптури і особливо трагедії показували, яке саме наслідування малося на увазі, яким чином воно спрямовувалось на пошук і жорсткий відбір найчистіших, найвищих якостей людяності, найблагородніших якостей добродітності при відсутності будь-якого аскетизму, не властивого етичним і естетичним поглядам греків.

Цим ідеалом високої у повному розумінні людяності мистецтво і надавало таку форму (це було другим моментом специфіки мистецтва), яка забезпечувала їм існування, незалежне від тривоги життя, від зіткнення з розмаїтістю зовнішніх обставин. Благородство змісту відповідало ідеальній незалежності художньої об'єктивності, тобто і перше, і друге у своїй спільності уособлювали піднесене в мистецтві. Таке розуміння природи останнього через поняття піднесеного давало, по-перше, новий імпульс естетичним пошукам Ідеального змісту мистецтва, змісту наслідування і відтак відношенню між дійсним, правдоподібним та уявним, а по-друге — активізувало розробку об'єктивної структури мистецтва (композиція та її елементи, стиль, арсенал мовних засобів тощо).

Однак є ще один аспект естетичного досвіду, який при ґрунтовному дослідженні піднесеного виступає на перший план. Саме цей момент у зв'язку з прекрасним лишався поза увагою через свій катарсичний, тобто суб'єктивний, характер. Йдеться про порушення рівноваги Ідеалізації, що була притаманна грецькому класичному мистецтву як мистецтву ідеалу. «Піднесене» як естетична категорія фіксувало новий горизонт життєвої дійсності, що відповідало самій культурі пізньої античності. Воно включало в себе більш або менш усвідомлений досвід природного та людського піднесеного, тобто досвід позитивної оцінки того, що у природі та в людському середовищі руйнує і виходить за межі тієї упорядкованої й обумовленої сфери, яку створила класична грецька культура. Це вело до кризи витонченого мистецтва, його структури, його сакрального змісту. І навпаки, у мистецтві нової доби набував поширення

новий естетичний зміст: мистецтво, поезія наповнювалися суб'єктивністю, об'єктивний канон мистецтва втрачав абсолютну цінність зразка й основного закону. Ідеальність мистецтва великих класиків приписується піднесеності їхнього природного натхнення, їхній демонічній творчій силі. Отже, в трактаті Псевдо-Лонгіна, в його енергійному зверненні до ідеї художнього натхнення вбачається прояв самої епохи, що передувала кризі античного мистецтва.

Європейська естетична думка звернулася до категорії піднесеного лише у XVIII ст. В цей період трактат Псевдо-Лонгіна знову привернув увагу дослідників і став предметом вивчення і коментування. У Франції Сільвейн виступив з «Трактатом про піднесене» (1732 р.), суть якого зводиться до певної інтерпретації Лонгіна. В Англії поняття піднесеного почали широко використовувати Аддісон, Юм, Шефтсбері, Хатчсон. У 1747 р. Джон Бейлі опублікував спеціальну працю «Досвід про піднесене». І, нарешті, в 1757 р. з'явився найбільш узагальнюючий твір з цього питання — трактат англійського філософа Едмунда Бьорка «Філософські дослідження про походження наших ідей піднесеного і прекрасного».

Саме у нову епоху, в період кризи бароко, коли Галілеєва фізика і астрономія зруйнували уявну кінецьність Всесвіту, а нова етична свідомість сягнула за межі традиційної завершеної нормативності, самим поняттям піднесеного (і взагалі безмірного) почала відображатися справжня естетична цінність. Така концепція піднесеного, що руйнувала стриманість і співмірність класичного мистецтва, здатна була призвести до авантюристичності і бажання йти неходженими художніми шляхами в мистецтві нового часу. Категорія піднесеного, відбиваючи типовий момент культури свого періоду і відповідаючи досягнутому рівню усвідомлення безкінечності і динамізму, підбивала підсумок досягнутого в культурі XVI—XVIII ст. Що ж до художньої сфери, то категорія піднесеного, завдяки своїй завершеності як з погляду розповсюдженості на весь світ мистецтва, так і з точки зору теоретичної дослідженості, зробила надмірність, неупорядкованість, аномальність властивими самій атмосфері гармонійної краси.

Проблема піднесеного стала на цей час не тільки однією з головних в естетичній науці, а й такою, завдяки якій естетичне, звільняючись від рамок класичної традиції, перебрало на себе роль виразника усього життя.

Естетика XVII і XVIII ст. саме з огляду на кризу мистецтва, глибоку зміну світогляду і світосприймання звернулася до вивчення естетико-художньої суб'єктивності як у питанні творення, так і щодо процесу сприймання. Піднесене розглядалося в тісному зв'язку з пафосом творця, який дає йому натхнення (проблема геніальності), а також з пафосом людей, які сприймають мистецтво (проблема естетичних здібностей і їх співвідношення).

Новий підхід до розуміння піднесеного пов'язаний з іменем Імануїла Канта. На відміну від Бьорка, праця якого, без сумніву, вплинула на естетичні погляди Канта, він не протиставляв понять «прекрасне» і «піднесене», а навпаки, доводив їхню діалектичну єдність. Різницю між естетичним впливом цих категорій він бачив у тому, що прекрасне породжується задоволенням від якості, а піднесене пов'язане з уявленням про кількість. Прекрасному завжди притаманна чітка форма, тоді як піднесене може міститися і в безформних предметах. Якщо основу краси, підкреслював Кант, ми повинні шукати поза собою, то основа піднесеного міститься тільки в нас самих та в характері наших думок. Нарешті, прекрасне завжди приваблює, а піднесене може приваблювати, відштовхувати, дивувати.

Почуття піднесеного виникає за умов духовно уявного, морального подолання людиною якихось значних, грізних сил природи або суспільних явищ, неспівмірних із силою, енергією та фізичними можливостями людини. Отже, у Канта піднесене вперше пов'язується з високим моральним змістом через подолання страху і моральне задоволення, що дає таке подолання. Людина, яка переживає почуття піднесеності, власної вищості перед лицем могутніх сил, що готові розчавити і знищити її своєю могутністю — то Істота не тільки естетична, а й високоестетична. Як бачимо, Кант усвідомлював зв'язок естетики піднесеного з високою етичною культурою людини.

Кантівську Ідею морального пафосу піднесеного ще чіткіше висловив Фр. Шіллер. Він вважав, що піднесеним ми називаємо об'єкт, при стиканні з яким наша чуттєва природа відчуває свою обмеженість; розумова ж природа — свою зверхність, свою свободу без усяких обмежень. Тобто це об'єкт, перед яким ми фізично обмежені, але морально або ідеально над ним підносимось.

Саме ця моральна сила і стала пізніше особливим предметом в естетичному вивченні піднесеного, трансформувалась згодом в проблему героїчного. У XVIII ст. спроби науково підійти до вивчення світової історії викликали необхідність пояснити героїзм, його місце і роль в історії людства. Хоч перші уявлення про героїзм сформувалися ще в грецькій міфології, проте за античною традицією вважалося, що вік героїв минув. І тільки в добу Відродження, а потім й упродовж всього Нового часу, аж до Великої французької революції, героїчний ідеал знову почав надихати найдійовіших представників цього революційного періоду. Образ «героїчного ентузіаста», повного пристрасті і мужності в боротьбі за утвердження розуму, змалював Джордано Бруно у творі «Про героїчний ентузіазм». В описі героїчного ідеалу Д. Бруно виступив проти християнського розуміння богонатхненності героя, згідно з яким великі дії людей є проявом волі Божої. Такого героя Д. Бруно порівнює із знаряддям або посудиною, до якої, як до порожньої кімнати, входить божеська свідомість і дух. Такому героєві Д. Бруно протиставляє ідеал

людини, яка має природний світлий і ясний дух, керується пориваннями до істини і справедливості, запалює світло розуму і йде далі, ніж звичайні люди.

Героїчний вчинок, героїчний ентузіазм ґрунтуються на ясному розумінні необхідності саме такої форми поведінки. Це не руйнування гармонії сил пізнання і бажань, а розумний порив, що йде слідом за розумовим сприйняттям доброго і красивого. Ця концепція героїчного широко використовувалась ідеологами новонародженої буржуазії.

Детальніший соціологічний аналіз явищ героїзму дав відомий італійський філософ Д. Віко у творі «Основи нової науки про загальну природу націй». Викладаючи свою теорію історичного коловороту, Д. Віко наголошував, що героїзм притаманний лише початковим етапам розвитку людської цивілізації — «віку героїв». Він вважав, що кожен народ проходить три основні стадії -теократичну, аристократичну і демократичну. Першій стадії відповідає «вік богів», тобто коли люди пов'язують свою Історію з міфологією, уявляючи, що вони живуть під управлінням богів. Третя, демократична стадія, є «віком людей». Між «віком богів» і «віком людей» знаходиться «вік героїв», що характеризується пануванням «аристократичних республік», в яких царюють герої.

Героїзм стародавніх, вважав Віко, означав зовсім не те, що приписувала йому наступна наука, і ґрунтувався він на іншій основі, ніж високий ступінь моральності. Ті герої були вищою мірою грубі і дикі, відзначалися надзвичайно слабкою здатністю розуміння, необмеженою фантазією, пристрастями, через що були малокультурними, жорстокими, незрілими і дикими у своїх вчинках.

Гегель розрізняв героїчну особистість і героїчну епоху, що дало йому змогу значно ширше поглянути на умови виникнення героїчного. За Гегелем, героїчна епоха Давньої Греції характеризується субстанційним зв'язком особистості і суспільства, приватного і суспільного. У цей період індивід не був обособленим, замкнутим в собі, а відчував себе лише у зв'язку зі своєю сім'єю, своїм, родом. Тому герой здобував максимум самостійності, його індивідуальність була для самої себе законом, не підпорядковувалася ніяким самостійно існуючим законам і суду. Тобто загальнодержавні і суспільні завдання людина виконувала як свої особисті. Додамо до цього, що Гегель розглядав героїзм не тільки як явище соціальної історії, а й як явище духа, що притаманне різним історичним епохам, має свої історичні модифікації. Однак у ситуаціях, де героїзм є лише перемогою людини над собою, хоч він і спрямований на служіння загальним інтересам, Гегель не вважав справжнім.

Зовсім по-іншому тлумачила героїзм естетика романтизму. Орієнтувалася вона на самостійну індивідуальність. Романтики висунули ірраціоналістичну концепцію героїзму, згідно з якою героїчне є проявом надособистісного начала, яке визначається історією і зв'язує минуле з вічним. Таке розуміння формувалось головним чином у сфері естетики і

мистецтва, зокрема у творах Новаліса, Тіка, Ваккенродера та ін. Звідси виник суб'єктивізм і волюнтаризм в розумінні героїчного та його місця в історії.

На формування героїчного Ідеалу романтиків вирішальний вплив справила епоха Середньовіччя з її лицарською міфологією та релігійною виключністю. Якщо просвітителі у вирішенні проблеми героїчного звертали до героїчної історії демократичних Афін і республіканського Риму, то романтики оспівували подвиги лицарів або аскетичні Ідеали середньовічного християнства. Свої уявлення вони передавали у напівхудожній, напівфілософській формі, тісно пов'язуючи з естетичною програмою та художньою практикою. Теоретичне обґрунтування проблеми героїзму знаходимо у відомій праці Карлейля «Герої і героїчне в історії» (1840 р.). Героїзм для Карлейля існує тільки як видатне діяння окремої особи, наділеної волею Божою. Історія уявляється йому зміною певних типів героїв. Історія світу є лише біографією великих людей, стверджує Карлейль і зображує її як низку типів героїв і героїзму: спочатку герой виступає як божество, потім як пророк, поет, пастир і, нарешті, як вождь.

Для естетики романтизму характерною була спроба відродити героїчне розуміння життя з уславленням сильних пристрастей і видатних характеристик. Спроба спиралася на суб'єктивне й ідеалістичне розуміння історії, а отже, привела романтиків до волюнтаризму й індивідуалізму. Такою була концепція Ф. Ніцше, філософія якого розвинула найреакційніші тенденції філософії романтизму, героїчний ідеал якого — «білокура бестія», «надлюдина», що стоїть на іншому боці добра і зла, ігнорує всі норми і закони моралі. Як і у більшості романтиків, уявлення Ніцше про героїзм і героїчне завуальовані, одягнені в напівміфічну форму, позначені ірраціоналістичністю.

У соціологічній літературі ХХ ст. існувало дві тенденції: одна пов'язувалася з містифікацією героїчної особи, друга була суто нігілістичною, тобто такою, що відкидала можливість героїчної особистості в умовах сучасного суспільства. Англійський дослідник лорд Реглен у книзі «Герой» дійшов висновку, що герої — це не реальні особи, а продукт соціальних міфів.

Критичний підхід до феномена героїзму обґрунтував відомий американський соціолог Даніел Бурстин. У роботі «Імідж він проаналізував наслідки, до яких призвів розвиток масової інформації в США. Вчений вважає, що сьогодні герой зникає із суспільного життя, він перетворюється на знаменитість, що є антиподом героя. Якщо герой створювався за допомогою фольклору, історичних текстів, святих переказів, то знаменитість — за допомогою пліток, громадської думки, журналістів, газет, кіно і телебачення. Плин часу, який творив героїв, руйнується знаменитостями. Адже перші творилися самі, другі робляться за допомогою повторень. Знаменитість народжується на сторінках щоденних газет.

Отже, не тільки соціальний зміст, а й естетичне значення та характер героїчного вчинку залежить від умов суспільної практики. Сама епоха, якість суспільного життя змінюють і тип героїзму: це або ентузіазм, або вольове поривання, або самопожертва, або просто жертвовність в ім'я утвердження загальнолюдських цінностей. Ось чому героїчні і взагалі великі піднесені вчинки можуть проявлятися в історії через різні естетичні форми прекрасного, піднесеного, трагічного, комічного.

Якщо герой, вершачи великі діла в ім'я блага всього суспільства, гине, то це сприймається як трагедія. Проте за умови, коли надзвичайні вчинки не дістають суспільного визнання, героїчні зусилля окремої особи набувають комічності. Сприятливі суспільні умови, вдало використані конкретною особою для якогось значного звернення,— і вчинок оцінюється як прекрасний. Якщо ж суспільні умови ще не визріли, але історична особа завдяки своїй інтуїції, вмінню, волі, сміливості піднімається над обставинами, її діяльність оцінюється як піднесене. Водночас у всіх цих випадках присутній героїзм, бо вимагає від особи морально і духовно опанувати несприятливі життєві обставини, що, власне, і відрізняє повсякденну діяльність від героїчного вчинку.

Особистість сама по собі, поза вчинками, поза реальними діями морально оціненою бути не може. Вона є великою, героїчною, піднесеною лише завдяки своїм вчинкам. Тобто вчинок оцінюється як героїчний не тому, що він звершений видатною, морально досконалою людиною, а навпаки, особистість є великою, визначною, героїчною завдяки тому, що здатна і звершила якийсь особливий вчинок. Але оцінка змісту героїчного вчинку мусить будуватися з урахуванням навколишніх обставин, конкретно-історичних умов, у яких діяла особа.

Звичайно, в житті і мистецтві нам доводиться мати справу з набагато складнішими випадками, які, на перший погляд, перекреслюють сказане. Взяти, наприклад, згубні для людини явища природи — бурі, шторми, землетруси. Вони вражають людину своєю «похмурою величчю», своєю нестримністю і нездоланністю. А тепер поглянемо на проблему з іншого боку. Перед нами такі літературно-художні постаті, як шекспірівська леді Макбет, пушкінський Скупий лицар, лермонтовський Демон... Як розцінювати їхні діяння? Вони творили зло і викликають рішуче засудження з позицій гуманістичного ідеалу, однак в естетичному відношенні їхні діяння оцінюються як піднесене. Чому? У Шекспіра, Пушкіна і Лермонтова ми стикаємося зі своєрідною поетизацією зла, але такого, яке твориться не з корисливих мотивів, а в ім'я своєрідного «ідеального принципу». Зло у таких випадках відокремлюється від дрібних Інтересів особи і здобуває надособистісний характер, масштаб вселенського зла. Саме завдяки цьому відбувається його поетизація, породжується «похмура велич». Згадаймо хоча б постать Сальєрі. Він вирішує отруїти Моцарта в ім'я спасіння самого мистецтва, а не тому, що ним керує проста заздрість. Сальєрі відчуває це як «тяжкий обов'язок»,

що й робить його трагічним героєм. Як бачимо, тут проблема критерію героїчного та піднесеного практично переміщується у сферу моральних пошуків людства. Отже, з незворотньою необхідністю ставиться проблема добра і зла перед кожним новим поколінням, перед кожною окремою людиною.

Зовсім інший смисл бачимо в інтересах і способі життя таких «героїв», як Яго, Плюшкін або Смердяков. Вони теж живуть сильними пристрастями, але безмірна всепоглинаюча заздрість і зажерливість, боягузтво і підступність роблять ці образи низькими, бо сила їхнього характеру спрямована до егоїстичної і своєкорисливої, а не суспільно значимої ідеальної мети.

Вперше в Історії естетики термін *низьке* використав Аристотель для характеристики Менелая, персонажа трагедії Евріпіда «Орест», чия ницість не була викликана необхідністю. В мистецтві *низьке* виступає як у міфологічних, казкових, так і в реальних образах, що уособлюють негативні природні та суспільні цілі (Горгона Медуза, дракон, чудище погане, баба Яга, Каїн і Хам, Гобсек та Глитай і т. п.).

Низьке — то є сфера несвободи людства, негативна естетична цінність, крайній ступінь потворного і жахливого. Ця категорія характеризує природні і соціальні явища, які мають негативне суспільне значення і містять у собі загрозу людству, тому що на певному етапі суспільного розвитку не піддаються освоєнню і підпорядкуванню людській волі. Проте слід мати на увазі, що людська культура розвивається разом із суспільством, а тому цінності не можуть мати абсолютний характер. В умовах соціальних змін, коли суспільні межі між «верхом» і «низом» ламаються, то відчутно порушуються і визнані раніше абсолютними межі між прекрасним та потворним, піднесеним і низьким, героїчним і буденним. Саме тому за зовнішньою красою людини мистецтво може виявити моральну ницість, а за потворною зовнішністю — шляхетність духу (наприклад, «Людина, яка сміється» Віктора Гюго). Міфологічні образи, що традиційно уособлювали зло (Люцифер, Демон, Каїн), раптово розкриваються в поезії Байрона і Лермонтова як протирічна сполука негативних і позитивних якостей.

Різні художні напрями і течії по-різному ставляться до реальної діалектики естетичних та етичних цінностей і антицінностей. Класицизм, наприклад, закріпив їх за окремими жанрами: піднесене і прекрасне — за трагедією, *низьке* і потворне — за комедією. Що ж до романтиків, то вони у ставленні до життя стають у позицію Іронії, яка піднесене робить низьким, а *низьке* — піднесеним, постійно «граючи» на естетичних контрастах. Це наводить на думку про несумісність поезії і прози, ідеального і реального в людині, як і в житті взагалі. Для романтиків справжня краса і велич можливі лише у світі мрій, у поетичних вигадках мистецтва; дійсність же губить, душить, принижує і робить прозаїчним все піднесене і поетичне.

Реалісти вважають піднесене і прекрасне такими ж реальними цінностями, як і низьке та потворне. Тому вони не виносять боротьбу піднесеного з низьким, героїчного з егоїстичним, поетичного з вульгарним за межі дійсності. Навпаки, реалізм вбачає в цій боротьбі закон життя, стимул його розвитку. Ось чому так відрізняється реалістичний «Хресний хід у Курській губернії» І. Рєпіна, де пов'язано в єдиний вузол величне і смішне, прекрасне і потворне, вульгарне і трагічне, від «Загибелі Помпеї» К. Брюллова, побудованій на типовому для класицизму чистому тривуччї прекрасного — піднесеного — трагічного.

3.5. Категорії «трагічне» і «комічне»

Звернувшись до людини, до її моральних та соціальних проблем, мистецтво стимулювало виникнення особливого його виду — драми у двох різновидах: трагедії і комедії, з якими пов'язане становлення ще двох естетичних категорій — *трагічного* і *комічного*.

Аристотель, аналізуючи сутність поетичного пізнання людського світу, до якого відносить і драму, так визначає його значущість. Поезія, пише він у відомій праці «Поетичне мистецтво», філософічніша і серйозніша за історію, бо говорить більше про загальне, тоді як Історія — лише про одичичне. Саме ця властивість пов'язувала драму, наприклад, з тим, що вона не просто відтворює реальні події життя, історії чи людських вчинків, а й досліджує, шукає їхні причини. Розвиток драматичного пов'язаний з пізнанням закономірностей і рушійних сил людської поведінки. Найважливішим досягненням драматичного мистецтва є виявлення протиріччя як рушійної сили людської Історії.

Драматичне мистецтво зародилось у Давній Греції на ґрунті культових свят, пов'язаних зі смертю та воскресінням бога Діоніса. Скорбота з приводу смерті і радість у зв'язку з воскресінням, емоційне збудження та звільнення від емоційної напруги — такі основні передумови драматичної дії, що сформувалися ще в стародавніх містеріях. Отже, драма — це передусім дія. Дія героя, особистості, в якій обов'язково є конфлікт, тобто протирічна ситуація; дія завжди приходить до завершення, оскільки має якусь ціль, нехай навіть фіктивну чи уявну. З досягненням мети або відмовою від її здійснення закінчується І дія — такі загальні закони драматургії як для трагедії, так і для комедії.

Драматичне мистецтво виникло спочатку у формі трагедії, потім з'явилась і комедія. Нові часи дали нам ще один різновид — драму у вузькому значенні слова. Визначаючи різницю між цими видами драматичного мистецтва, Гегель наголошував на таких найбільш значущих її особливостях: в основі трагедії лежить конфлікт, що стосується субстанціональних сил людини і суспільства; узагальнено його можна визначити як конфлікт між свободою дії людини і об'єктивною необхідністю,

яка протистоїть цій свободі. В комедії, навпаки, конфлікт пов'язаний з суб'єктивністю або зовнішнім випадком, які сприймаються помилково як суттєві. Драма у вузькому значенні слова є чимось середнім між трагедією і комедією, має безліч модифікацій.

Класичні форми трагічних конфліктів, втілені у творах мистецтва, свідчать про зростаюче розуміння людством протиріччя між свободою людської діяльності і вчинків та об'єктивною дійсністю, яка протистоїть волі людини.

Історично першою формою трагічного конфлікту є конфлікт життя та смерті. Трагічність смерті могла усвідомлюватися лише на тлі вже усвідомлюваного безсмертя людського роду, яке стало можливим лише завдяки Історії, тобто трагічна самосвідомість була естетичною формою історичної свідомості.

Проте істинний трагізм виникає в ситуації, коли в центрі трагічної колізії — вільно діюча особистість. Гегель, у зв'язку з цим, роз'яснює різницю між нещастям і трагедією: прикрі неприємності можуть трапитися з людиною без усякого сприяння з її боку, без будь-якої провини, просто внаслідок збігу зовнішніх випадковостей, якихось обставин (хвороба, втрата багатства, смерть тощо). Справді, трагічне страждання накладається на індивідів тільки як наслідок їхніх особистих дій, спрямованих на відстоювання чогось усім своїм Існуванням; це такою ж мірою виправдано, як і сповнено провини¹.

Отже, лише особиста дія героя створює трагічну колізію — колізію свободи і необхідності. Розуміння меж свободи та необхідності визначається рівнем розвитку соціальної практики та історично конкретними формами соціальної активності особистості. Якщо звернутися до античної трагедії, то в ній необхідність сприймалась як рок, доля, тобто вона усвідомлювалась як неминучість настання певної події. Оскільки доля — це об'єктивна приреченість подій, то в основу колізії античної трагедії найчастіше закладалося незнання як причина негативного вчинку, а відповідно і трагічної провини героя.

Герой трагедії Софокла «Едіп-цар» потрапляє у трагічну колізію внаслідок особистої дії через своє незнання. На Фіви, де царює Едіп, Аполлон насилає чуму, щоб покарати вбивцю попереднього царя Лая. Едіп береться відшукати вбивцю, аби відвернути від міста кару. Він не знає, що старик, вбитий ним по дорозі у Фіви, і є цар Лай, його справжній батько (Едіп вважає своїм батьком Поліба, царя Коринфа).

Розгортання дії трагедії — це рух від незнання до знання, до формування трагічної вини. Водночас — це й очищення, тобто не відмова від скоєного (адже за вчинком — незнання), а прийняття того, що велить доля. Усвідомивши, що він сам винний у негараздах міста, Едіп приво-

¹ Див.: Гегель Г. Эстетика. Т. 3. С. 578.

дить у дію вирок, прийнятий щодо вбивці ще на початку трагедії — виколоє собі очі І подається у вигнання.

Якщо ж звернутися до пізнішої епохи, зокрема до творів Шекспіра, і порівняти сутність трагічної колізії царя Едіпа і короля Ліра, то без особливих труднощів удається виявити значно вищий рівень історичної свідомості, що й відбиває сутність діалектики свободи і необхідності в людській життєдіяльності.

Король Лір абсолютно вільний у своїх вчинках індивід—він господар держави. Його рішення розділити королівство нічим, крім особистої волі, не детерміноване. Трагедія короля Ліра — наслідок його особистої дії. У долі короля Ліра особливо відчутне усвідомлення того, що свобода дії людини має свої межі, вони зумовлені діяльністю інших людей, а отже, тим рухом подій, який складається об'єктивно з безлічі індивідуальних особистих дій І вчинків. Шекспір у своїх трагедіях вперше порушує питання про природне право людини свідомо і вільно приймати рішення — діяти або не діяти, виходячи із особистого інтересу.

Розвиток загального світогляду, вихід на Історичну арену широких соціальних верств, наростання особливих, кардинальних подій зробили зрозумілишими причини трагічних колізій, що їх Ф. Енгельс дуже чітко визначив як колізію між історично необхідною вимогою І практичною неможливістю її здійснення. Причому можливі два типи колізій: а) свідомість не може охопити історично необхідну вимогу внаслідок обтяженості старими історичними формами; б) окремі особи піднімаються до усвідомлення історичної істини, що неминуче веде їх до загибелі, бо доля всіх справжніх героїв може бути тільки трагічною. Саме такий підхід дає змогу розрізнати тісно пов'язані між собою історичну та особисту трагедії, тобто трагедію старого порядку, який вірить у свою правомірність і захищає її, та трагедію нового, на боці якого є історичне виправдання, тобто майбутнє, але немає ще реальної соціальної сили, здатної пересилити інерцію минулого. Навіть якщо герой, виступивши проти існуючого порядку, керується своїм власним інтересом, тобто до кінця не усвідомлює загального значення своєї діяльності, то і це вже дає підстави твердити про обумовленість колізії об'єктивним станом світу. Отже, об'єктивна сторона (умови) у поєднанні з енергією та активністю суб'єктивних поривань (наявні можливості) і є тим єдиним загальним процесом, який визначає динаміку історичного розвитку людства. Герой у цьому процесі відрізняється від рядових дійових осіб тим, що його діяльність освячена певною мірою всезагальним, субстанційним значенням.

У ХХ ст. західна естетика змінила свої уявлення про трагічне порівняно з класичним його розумінням. Увага зосередилася здебільшого на внутрішньоособистих переживаннях. Історичні події, соціальний осередок хоч і сприймалися як необхідні, та все ж вважалися зовнішніми обставинами, які не обумовлюють суті трагічного конфлікту.

У класичних системах трагічне уявлялось якимось перехрестям найзагальніших протиріч між ідеальним і реальним, Індівидом і суспільством, старим і новим порядками, між прагненнями людини і «хитрістю» світового розуму тощо. Історія ніби наповнювала трагічне змістом. Творці ж нового мистецтва та автори сучасних естетичних теорій вказують на іншу причину глобальної важливості, яка обумовлює трагічність людського життя. Віднаходять вони її в якихось постійних, вічних умовах існування. При цьому зауважимо, що сучасне розуміння трагічного позначене крайнім песимізмом. Убогість індивідуального існування, поразки, що постійно переслідують людину, зовсім позбавлені виправдувального космічного і справедливого порядку, як це було в античності, або якоїсь історичної доцільності, що не підвладна розумінню окремої особи. То є спроби досягнути трагізм без його позитивного розв'язання або виправдання.

Відправним пунктом трансформації категорії трагічного для західної культури ХХ ст. можна вважати формування «трагічного почуття існування», яке стало домінуючим і протиставним усім іншим поглядам на життя. Мі-гель де Унамуно, написавши книгу «Трагічне відчуття життя у людей і народів» (1913 р.), ніби дав цим наймення сучасній Історичній добі. Це був час, коли відкидалися схеми, і сила розуму, перевага віддавалась переживанням, а не роздумам, інтуїції, а не інтелектові, підсвідомості, а не свідомості та її контролю. Книга «Трагічне відчуття життя...» Унамуно побудована за схемою заперечення загального й абстрактного, перекреслення тієї філософії, яка йде від однієї лише ясності розуму, нехтуючи людиною із плоті і крові.

Нові елементи, запропоновані «Трагічним відчуттям життя...» — це передусім звернення до почуттів, велич у нікчемності, нестерпність існування конкретної людини, звинувачення на адресу культури, позитивна оцінка безумства, святість ідіотів тощо. Саме вони, ці елементи, повинні були у нових умовах замінити зміст класичного розуміння трагічного. Відмінною рисою подібних спроб слід вважати індивідуалізацію трагічного, тобто визнання того, що єдина можливість пізнання трагічного — звернення до існування, до самої свідомості індивіда, обумовленої цим існуванням. Однак логічна еволюція «трагічного відчуття життя» та спроб його осмислення завершилася естетизацією абсурду (інакше й бути не могло), бо пов'язана з тотальним вилученням з мистецтва значного, піднесеного героя, який усім еством своїм пов'язаний з вузловим протиріччям епохи, є своєрідним обранцем, на долю якого випала висока місія.

Та ось на зміну трагічному героєві приходять супермен, герой детективу, авантюрист. Це не означає, що ХХ ст. не знає трагічних колізій, навпаки, загроза світової війни, екологічної катастрофи, перенаселення та чимало інших проблем, вирішення яких не терпить зволікання, вимагає від мистецтва бути на рівні свого покликання. Питання «бути чи не

бути» звучить однаково як для окремої людини, так і для суспільства, для людства в цілому. Адресоване воно усім, незалежно від раси, віросповідання, соціального статусу людини. І зрозуміле всім. Отже, суть трагічного набуває дещо іншого відтінку, відбиваючи вічний потяг до подолання історичних меж людської свободи, боротьби за майбутнє, до утвердження ідеалів навіть ціною особистого життя.

Реальна історія здійснюється не тільки як трагедія, а й як комедія. З цього приводу К. Маркс писав, що історія діє ґрунтовно і проходить через численні фази, забираючи до могили застарілу форму життя. Останньою фазою всесвітньо-історичної форми є її комедія. Такий хід історії потрібен для того, щоб людство весело розлучилося зі своїм минулим¹.

Сміх, як відомо, звільняюче діє на людину, а почуття гумору вважається одним з найблагородніших людських почуттів. Звичайно, комічне і смішне — не одне й те саме, як і не все смішне — комічне. Останнє скоріш є продуктом розвинутої людської культури, здатністю поглянути на себе збоку, піднятися над повсякденними своїми інтересами. Комічне, як і трагічне, пов'язане зі свободою людини, впевненістю її в безумовній можливості піднятися над собою, над власними Інтересами. Гегель вважав, що загальним підґрунтям комедії є світ, в якому людина як суб'єкт зробила себе повним господарем того, що є значущим для неї як сутнісний зміст її знань і здійснень; це світ, цілі якого руйнують самі себе своєю несуттєвістю. Протиріччя між значущістю форми і нікчемністю змісту, що вгадується критично спрямованим розумом, створює комічність колізії.

Почуття гумору, як і будь-яке інше естетичне почуття, не дається людині таким від народження, воно розвивається разом із розвитком особистості і стає показником динамічної пружності людського розуму й фантазії. За визначенням І. Канта, гумор у позитивному значенні є саме здатність, талант людини без усяких на те підстав набувати доброго настрою, коли про все судять не так, як звичайно, а навіть навпаки, але, звичайно ж, за певними принципами розуму.

Почуття гумору з необхідністю потрібне не тільки письменникові, художникові, а й читачеві, глядачу. Трапляються люди, які не відчувають комізму колізії, які зовсім нечуттєві до гумору. Цікаво, наприклад, як Гоголь, проаналізувавши першу виставу своєї комедії «Ревізор», визначив причину невдачі її постановників. Передусім, вважає Гоголь, невдало підібрано актора, який зробив Хлестакова звичайним брехуном, не зрозумівши справжньої природи комізму героя. Письменник упевнений, що більший успіх був би скоріше у випадку, якби на роль Хлестакова призначили найбезталаннішого актора, переконавши його в тому, що Хлестаков — людина спритна, розумна і навіть благородна. І це тому, підкреслює Гоголь, що Хлестаков зовсім не дурить — він не брехун за

¹ Див.: *Маркс К. Критика гегелевской философии права*//Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 1. С. 418.

ремеслом, він сам забуває, що бреше, і навіть сам вірить в те, про що говорить¹.

Важко взагалі знайти в житті людини щось таке, над чим не сміються люди. Найбанальніші речі можуть викликати сміх, але так само сміються і над значними, глибокими явищами, якщо в них з'явиться якась несуттєва сторона, яка суперечить звичкам і повсякденному досвідові людей. Сміх тоді є лише виявленням самовдоволеного практичного розуму, знаком того, що ми досить розумні, аби розпізнати контраст і відчути себе вищими за комічного героя. Буває також сміх знущальний, дошкульний, сміх від відчаю тощо. Комічному ж, навпаки, властива безкінечна доброзичливість і впевненість у своєму безумовному піднесенні над власними протиріччями, а не сумне переживання. Зашкарублий розум не здатний до цього якраз у тому випадку, коли він найбільш смішний для інших.

Комічне найчастіше пов'язується із ситуацією, коли самі по собі незначні і неважливі цілі здійснюються з виглядом великої серйозності та зі значними приготуваннями. Але якщо людина і не досягає в цьому випадку своєї мети, то нічого не втрачає, оскільки вона бажала чогось насправді незначного, що не впливає на її життя. Комічною є і ситуація, коли індивід бере на себе вирішення якихось надзвичайних завдань, але абсолютно нездатний до цього. Комічні колізії створюються і за рахунок зовнішнього випадку, збігу протилежних інтересів і характерів. Щоправда, тут не повинно допускатися перемоги хибного протиріччя, безглуздості і дурниць.

Сміх є необхідним елементом комічного, завдяки якому відбувається розв'язання самої колізії, а водночас і душевна розрядка глядача, слухача, читача від напруги співпереживання. Джерело комічного — це не тільки підміна змісту, значення, а й порушення міри, створення ілюзії. Тому сміх супроводжує викриття нікчемності, що претендує на якусь значущість, сміх зміцнює гідність людини.

Комічне є різноманітним, має різні ступені і форми вираження, такі, зокрема, як гумор, сатира, сарказм, іронія. Усі вони є знаряддям подолання недоліків у людині та соціальних процесах, руйнації хибних ілюзій людей про себе, засобом ствердження торжества ідеалу через заперечення старого, того, що віджило.

3.6. Категорія «естетичне»

Естетичне — метакатегорія естетики, що характеризує певну сферу цінностей, пов'язану із суспільно-значимою змістовною формою, яка дається людині в акті чуттєвого сприйняття. Специфіка естетичного по-

¹ Див.: Гоголь Н. В. Произведения: В 4 т. М., 1968. Т. 2. С. 489.

лягає у нерозривній єдності чуттєво-матеріальних та ідеально-змістовних моментів, внаслідок чого воно пов'язано з усвідомленням специфіки людського почуття, не як психофізіологічного процесу, а як інтелектуальної діяльності. У порівнянні з іншими метакатегоріями естетики (прекрасне, піднесене, потворне тощо) естетичне не вказує на конкретний зміст цінності, на конкретну естетичну якість, а лише визначає причетність предмета, явища, артефакту до сфери людських цінностей, пов'язаних із чуттєво сприймаємою формою. Процес формування поняття естетичного тісно пов'язаний із становленням естетики як науки. Поняття естетичного, як загальної характеристики певної сфери пізнання («нижчої теорії пізнання» у порівнянні з логікою), застосував М.Баумгартен, що визначило в подальшому долю естетики у порівнянні із «філософією мистецтва», яка мала попередню багатомісячну історію. І. Кант в «Критиці здібності до судження» сформулював принцип автономії естетичного та мистецтва, показавши, що його не можна зводити до чуттєво-приємного, утилітарно-доцільного та раціонально-дискурсивного. Доцільність естетичного міститься не в самих речах та їх об'єктивних властивостях, а у відношенні їх до суб'єкту та його здібностей, в почутті задоволення, обумовленому вільною грою розсуду та уяви при безпосередньому спогляданні речей. Кантівські ідеї автономії естетичного і розуміння його як ланки між емпіричною необхідністю та моральною свободою були розвинуті Ф.Шиллером («Листи про естетичне виховання») у тлумаченні естетичного як самостійної сфери «гри» та «видимості», як образу, що поєднує форму і матерію, чуттєвість і духовність людини.

Якщо Кант ще залишається на позиції Баумгартена і називає естетику наукою про «правила чуттєвості взагалі», то Гегель ототожнює естетику з «філософією мистецтва», оскільки її предметом є «царство прекрасного» «або художня творчість». У зв'язку з цим категорія естетичного не знаходить у Гегеля безпосередньої розробки, хоч категорія «прекрасного» як «чуттєвого явлення ідеї», як єдності ідеї та її індивідуального втілення в дійсності, певною мірою є також характеристикою естетичного в сфері мистецтва.

З розвитком позитивізму проблеми «філософії мистецтва» залишаються поза увагою естетиків, які намагаються пояснити естетичні феномени за рахунок емпіричних досліджень та даних конкретних наук. Звідси ж веде свій початок проблема розведення та визначення своєрідності «художнього» та «естетичного», естетичної діяльності і мистецтва тощо. В цей час набувають широкого розповсюдження соціологічні (Спенсер, Конт), психофізіологічні (Фехнер), психологічні (Ліппе), культурологічні (Тайлор) дослідження естетичних феноменів, як таких, що широко вийшли за межі мистецтва і ототожнювалися з усією сферою культури.

З кінця ХІХ ст., особливо під впливом неокантіанської школи філософії, що запровадила ціннісне розуміння естетичного, та ідей Кассире-

ра про символічну природу культури та мистецтва, на нових засадах сформувалось уявлення про всезагальність естетичного як ціннісної експресивної форми, властивій всій людській культурі.

Іншим шляхом до обґрунтування всезагальності естетичного йшов марксизм, який пов'язував естетичне із практичною діяльністю людини, через дослідження загальних закономірностей практично-духовного освоєння людиною дійсності, яка робить спроможним естетичне відношення і сприйняття. Універсальною характеристикою способу існування людини в світі є процес опредмечення та распредмечення, тобто самовиявлення людини та її сутнісних сил через предмет та в предметі, який закарбовується у зовнішніх формах, які сприймаються почуттями. Естетичне і є усвідомленою цінністю цієї культурної форми, споглядання якої породжує почуття задоволення. Народжуючись разом із практичною, утилітарною, естетична потреба росте і розвивається лише за умови розвитку свободи людини, незалежності її від природної необхідності. Світ естетичного і краси — це світ, де людина є вільною від повсякденної практичної потреби і піднімається до безкорисливого, справді людського ставлення до предмету.

Проблема співвідношення естетичного та раціонального, естетичного та етичного, естетичного та утилітарного, естетичного та художнього залишаються актуальними теоретичними проблемами сучасної естетики.

Отже естетичне є найбільш загальною категорією естетики, яка характеризує специфіку всіх форм естетичної діяльності, що й відрізняє їх від усіх форм людської діяльності. Як вже зазначалося, категорія *естетичне* сформувалася пізніше, ніж усі інші, про які вже йшлося. Ми знаємо, що прекрасне — найдавніша естетична категорія, і довгий час саме вона визначала сутність естетичних явищ. Та починаючи із середини XVIII ст., коли німецький філософ Баумгартен увів термін «естетика» як загальний, що об'єднує сферу прекрасного та засобів його пізнання і творення, розвиток науки дав можливість теоретично обґрунтувати й визначити межі естетичних явищ; вони виявилися значно ширшими за сферу прекрасного.

Сутність естетичних явищ, про що говорилось у попередніх розділах, вдалося з'ясувати лише на ґрунті більш різносторонніх філософських та гуманітарних досліджень. Адже правильне розуміння сутності естетичного можливе тільки тоді, коли людину, її сутнісні сили розглядати в умовах життєвих обставин, які їх оточують і роблять тим, чим вони є насправді. Крім того, потрібне і розуміння світу як живої, чуттєвої діяльності Індивідів — його невід'ємних складників й активних перетворювачів.

Отже, зрозуміти, що таке естетичне як чуттєве можна не шляхом аналізу і систематизації конкретних об'єктів естетичного сприйняття, а через відкриття загальних законів практично-духовного освоєння людиною дійсності, через розуміння того, як ці закони обумовлюють ту

особливу структуру людського пізнання, яка і робить можливим та необхідним естетичне відношення і сприймання. Йдеться, власне, про проблему дослідження практичних і духовних передумов, які історично виникають в ході розвитку людської спільноти.

Естетичне сприйняття завжди акцентується саме на суспільну значущість речі, явища, вчинку. В акті естетичного відношення довколишній світ цікавить людину не сам по собі, а у тісному зв'язку з її діяльністю і змістом життя. Саме це дає змогу індивідові в акті чуттєвого сприйняття водночас і пізнавати суспільну сутність явища, оцінювати його з погляду того найвищого інтересу, що ґрунтується на всій сукупності суспільних характеристик людини. Ось що писав з цього приводу відомий український вчений А. Канарський у праці, присвяченій цій проблемі: «Сама по собі речова, природна сторона предмета або явища не становить змісту феномена чуттєвого: чисто предметного, природного відношення людини до навколишнього, до природи не існує. Воно завжди відбиває ставлення людини до іншої людини, до суспільства, до класу людей, в кінцевому підсумку — через відношення її до самої себе. Тому і немає такої речі, яка в дії тільки одного відчуття визначала б чуттєвий стан людини»¹.

До естетики як філософської науки, що визначила свій предмет, вже Баумгартен пред'являв вимоги бути водночас і теорією чуттєвого пізнання, і теорією художньої діяльності, мистецтва. І справді, вона не могла обмежитися лише вивченням чуттєвого пізнання, бо загубила б своє самостійне значення, перетворилася просто в розділ філософської теорії пізнання. Та якщо естетиці обмежитися тільки теорією мистецтва, вона загубить свій зв'язок з філософією, втратить логіко-гносеологічну основу, яка так необхідна для розуміння природи мистецтва, естетичної діяльності людини взагалі. У такому випадку, вона стала б чисто емпіричним описом різних видів мистецтва або ж їхньої історією. Ось чому перед естетикою стоїть нині завдання органічно зв'язати ці два різних моменти і створити або таку теорію пізнання, яка б стала теорією мистецтва, або таку теорію пізнання і художньої діяльності, яка була б і її теорією пізнання і логікою. Так писав у 70-і роки відомий вітчизняний філософ П. Копнін².

Вітчизняна естетична наука, спираючись на досягнення світової естетичної думки, проводила у 60—80-х роках послідовне комплексне дослідження природи естетичного, відчутно наближаючись до істинного розуміння його сутності. Ці дослідження були представлені різними школами і напрямками — «природниками», «суспільниками», представниками так званої трудової концепції і «діяльнісного» підходу. Однак при всій розмаї-

¹ Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса // Диалектика эстетического как теория чувственного познания. К., 1979. С. 132.

² Див.: Копнин П. В. Гносеологические и логические основы науки. М., 1974. С. 263.

тості підходів до вирішення проблеми естетичного саме представники української школи, такі як П. Копнін та В. Шинкарук, В. Мазела, В. Іванов, А. Канарський та інші створили теорію, яка значно розширила предмет естетики, вивела естетику за межі філософії мистецтва.

Врешті-решт сформувалося стійке і теоретично обґрунтоване уявлення про естетичне як специфічне духовне, чуттєве відношення людини до світу. Найважливішою характеристикою такого відношення є здатність людини самореалізуватися цілісно і всебічно. Народжуючись разом з практичною, утилітарною потребою, естетична потреба росте і розвивається лише за умови розвитку свободи людини, незалежності її від оточуючого середовища, від природної необхідності, Світ естетичного і краси — це світ, де людина є вільною від повсякденної практичної потреби. Саме тому розвиток естетичного, духовного відношення до дійсності безпосередньо пов'язаний із зростанням матеріальної могутності людства. Адже почуття, що перебувають у полоні грубої практичної потреби, володіють лише обмеженим змістом. Ось чому засмучена турботами, зморена постійними нестатками людина несприйнятлива навіть до найпрекраснішого видовища.

Отже, естетичне відношення до предмета відрізняється від однобічного, утилітарно-практичного тим, що відбиває міру досягнутого людством багатства всебічності і цілісності суспільної практики й, відповідно, багатства і всебічності людського ставлення до світу. В естетичному відношенні людина, що є вільною від вузькоогоїстичного Інтересу і вигоди, піднімається до безкорисливого, справді людського відношення до предмета. Саме тому естетичне відношення є водночас духовним — воно розвиває духовний світ людини. Проте це аж ніяк не дає підстав забувати, що духовне відношення виростає на основі добре розвиненої людської чуттєвості. Буденна свідомість здебільшого розглядає чуттєве задоволення як грубе, обмежене і прямо протилежне духовному. Духовне ж розуміється на цьому рівні мислення як умоглядне, побудоване на аскетичному запереченні чуттєвого задоволення.

В історії світової культури у відповідності з такою уявою створювались два основних стереотипи людей: перші схильні до задоволень і в зв'язку з цим деградують духовно, другі, навпаки, вільні від чуттєвих потреб аскети, які свідомо відмовляються від радощів життя в ім'я духовного вдосконалення. Такий поділ відображає лише історично обмежену можливість для людини гармонійно розвиватися, не абсолютизуючи в ній природні потреби і суспільні якості. Естетичний розвиток суспільства якраз і є історичною мірою такої чудової гармонії природного і соціального, коли чуттєва потреба людини може бути задоволена без обов'язкового фізичного володіння предметом. У цьому значенні естетична потреба є вільною від вузькокорисливої, однобічної потреби, яка ґрунтується на якійсь частковій, хиткій основі і не може зумовлювати цілісності людини в кожному частковому ставленні її до світу.

Як бачимо, процес всевітньо-історичного розвитку суспільства збігається з естетичним розвитком, оскільки передбачає послідовний рух суспільства від жорсткої необхідності в його діяльності, що диктується матеріальними потребами, до відносної свободи, де головним завданням є не виробництво матеріальних благ як самоціль, а розвиток творчих здібностей людини у всіх сферах життя, універсальний і гармонійний розвиток людських сутнісних сил. При цьому слід пам'ятати, що така свобода здобувається лише завдяки всебічному розвитку виробничих сил суспільства і самої людини. Таким чином, категорія естетичного є визначальним поняттям, що характеризує специфічно людський чуттєвий аспект всевітньо-історичної практики, яка знімає протиріччя свободи і необхідності людської діяльності.

В категорії *естетичне*, як вона розуміється у сучасній естетиці, закладені фундаментальні ідеї: 1) про діалектичну єдність універсального розвитку людської діяльності і творчості за законами краси; 2) про взаємозв'язок розвитку виробничих сил людства з розвитком багатства людської природи як самоцілі; 3) про взаємозалежність розвитку індивіда, а отже, і його духовного світу від його універсального, практичного відношення до дійсності; 4) про особливості творчої праці в умовах «царства необхідності» і «царства свободи».

Таке розуміння сутності естетичного дає змогу по-новому підійти до вирішення багатьох теоретичних питань, зокрема таких, як природа творчих здібностей людини, сутність творчості, походження мистецтва, його зв'язок з продуктивною працею, відношення мистецтва до дійсності, його соціальні функції та завдання естетичного виховання.

Таке розуміння естетичного дає методологічні засади для розведення естетичної діяльності як загальної категорії та мистецтва як її специфічної форми. Співвідношення естетичного та художнього виглядає наступним чином — естетичне стосується будь-якої суспільно-значущої форми, тобто вся людська культура несе в собі естетичний зміст (знакова функція естетичного), в той час як художнє чи мистецтво виникає лише в разі, коли естетична діяльність розвивається до створення нових культурних структур. Таким чином естетична діяльність створює семіотичну (знакову) сферу культури, художня ж — нові структури (системи) культури. Це дозволяє зрозуміти механізм виникнення мистецтва з певної форми естетичної діяльності і, навпаки, поступову втрату певним видом мистецтва свого суто художнього статусу і перехід її на рівень естетичної цінності.

Слід також відзначити, що сучасна естетична наука проявляє особливий Інтерес до категоріального апарату естетики. Запропонований нами ряд естетичних категорій навряд чи вичерпує їх арсенал і може бути суттєво доповнений. Однак складність полягає в тому, що вчені багато в чому розходяться в питаннях розуміння і тлумачення принципів обґрунтування категоріального статусу понять.



Питання для самоконтролю

1. В чому полягає своєрідність естетичних категорій?
2. Як розумів гармонію Аристотель?
3. Як пов'язане поняття міри з поняттям гармонії?
4. Яка різниця в поглядах на прекрасне між Платоном та Аристотелем?
5. В чому полягає естетичний зміст потворного?
6. Як категорія піднесеного допомагає зрозуміти зміст мистецтва?
7. Як пов'язане моральне та естетичне в героїчному?
8. Як Гегель пояснює різницю між трагедією та нещастям?
9. Як співвідносяться свобода і необхідність в трагічній колізії?
10. Чому почуття гумору є позитивною якістю людини?
11. За яких умов створюються комічні ситуації?
12. Чому категорія «естетичне» є найбільш широкою за змістом?
13. Як співвідносяться категорії «естетичне» та «художнє»?



Література

1. Платон. «Пир», «Федр» // Платон. Соч. в 4-х т. Т. 2. — М., 1970.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии // Античная литература Греция. Антология. Часть II. — М., 1989. — С. 347—365.
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.
4. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.
5. Татаркевич В. Історія шести понять. — К., 2001.
6. Шестаков В. П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. — М., 1983.
7. Мукаржовський Я. Исследования по эстетике и теории искусства. — М., 1994.
8. Михайлов М. И. Основные эстетические категории: опыт систематизации. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1990. — 141с.
9. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. Т.1, 2. — М., 1968.
10. Любимова Т. Б. Трагическое как эстетическая категория. — М., 1985.
11. Вінкельман Й. Й. Про художній ідеал прекрасного. — К., 1990.
12. Мовчан В. С. Героическое в системе эстетических категорий. — Львів, 1986.
13. Орлова Т. І. Эстетика синтезу: категорії, універсалії, парадигми. — К.: Арбіс, 2002. — 160с.
14. Бичков В. В. Основные эстетические категории// Бичков В.В. Эстетика: Учебник. Раздел II — М.: Гардарики, 2002. — С. 154—243.
15. Бичков В. В. Паракатегории неклассики// Бичков В.В. Эстетика: Учебник. Раздел VII — М.: Гардарики, 2002. — С. 469—515.

РОЗДІЛ 4

ОБРАЗНА СТРУКТУРА МИСТЕЦТВА

4.1. Образ як художня універсалія мистецтва

Немає людини, що не відчула б на собі дивовижний вплив мистецтва. Продукт естетичного відношення до світу, воно надто відмінне від інших діяльностей, що формують світ людського буття. Контакт з ним не потребує спеціальних зусиль, адже здійснюється через переживання, де людина виступає у повноті своїх інтересів, потреб та здібностей.

Людська відкритість мистецтву є по-справжньому унікальною: художнє обов'язково відгукується в нас, відповідає на найпотаємніші запити, граниться нашим особистим сприйняттям. Так спрацьовує прагнення до досконалості, що є спонукою людського саморозвитку, вираженою також і в естетичній природі мистецтва.

У світі художнього, де над людиною не владні обставини життя, вона по-справжньому розправляє крила, отримуючи можливість вільної реалізації. Пориноючи в уявну дійсність, де реальні життєві колізії перетворюються на інший рід буття, вона мобілізує всі свої внутрішні сили — від психологічно-мотиваційних до дієво-вольових. Перехід дійсного в уявне з його наступною трансформацією у складову особистого буття здійснюється завдяки художньому образу — посереднику між двома світами: художнім і реальним.

Образність є специфічним засобом художнього освоєння дійсності, унікальною мовою мистецтва. Саме вона дозволяє нам вільно почуватися в його просторі, приміряти на себе чужі долі і обставини, переживаючи їх, як свої, знаходити в ньому духовні орієнтири та стимули для подальшого життя.

Визначення мистецтва як образного відтворення дійсності, як «мислення в образах» вже давно не потребує доказів. Художній образ концентрує у собі все: творчий задум, пошук необхідних виразних засобів, внутрішню діалектику творчого процесу, закономірності художнього сприйняття й, нарешті, програму соціокультурного існування твору. Образ працює звуком, словом, кольором, пластикою, рамкою кадру тощо, потребуючи матеріальної вираженості зображальних, виразних, композиційних та інших компонентів образної структури.

Вибір художньо-образних засобів пов'язаний з особливостями обраних для відображення граней дійсності, а також з характером людського сприйняття, сформованим суспільно-історичною практикою. Багатий і різнобарвний людський світ знаходить в образному арсеналі мистецтва свої найточніші відповідники, адже підвладне слову виявляється закритим для живопису, органічне для пластичних

мистецтв — інертним для кіно, формотворче для музики — аморфним для архітектури тощо.

Слово з його багатозначністю та смисловою ємкістю, здатне передавати найтонші нюанси почуттів та вражень, залишаючись, водночас, знярядям думки та почуттєво потужним зображальним засобом, формує образну основу літератури, яка відкрита до найменших порухів життя. Сама тканина мови, пристосована до порівняння, переносу значень, їх заміщення подібним, створює ґрунт для словесної образності, чия пластичність забезпечує літературі родо-жанрову універсальність, а також роль основи для інших видів мистецтва, зокрема театру, кіно та деяких музичних жанрів. При цьому кожний з них не втрачає своєї художньо-образної оригінальності. Зокрема, у музиці — це звук в його висотно-функціональних та ритмо-часових співвідношеннях. Музичний образ будують інтонація, тембральне забарвлення звуків, порядок їх чергування, темп.

У живопису образ створюється малюнком, кольором, грою світла і тіні, фактурою накладання фарб, ритмом побудови простору, вибором типу перспективи — способу зображення предметного світу на площині. У графіці, крім рисунка, на це працює лінія, штрих, пляма, а також контрастне тло. Образне значення останнього для монохромного пейзажного живопису ще у VIII ст. обґрунтував його творець китайський художник і поет Ван Вей, давши йому назву «пустотно-біле». На думку митця-теоретика, саме воно загострює виразність чорної туші.

У пластичних образах світ освоює скульптура. Зображаючи матеріальне тіло у реальному просторі, вона прагне досягти тривимірності об'ємно-пластичної форми, оперуючи для цього об'ємом, силуетом, фактурою обраного скульптором матеріалу, поставою як виявом потенційного руху. При цьому у станковій скульптурі найважливішими у творенні образу виступають індивідуалізація та точна психологічна характеристика зображуваного, в той час як для декоративної скульптури головним є, передусім, запас умовності, необхідний для її органічного злиття з предметно-просторовим середовищем, природним чи архітектурним. Монументальна ж скульптура, зазвичай розкриваючи загальнозначущу ідею, вимагає від образу максимального узагальнення, архітектонічності, композиційної цілості при вільному використанні форм та пропорцій, що підкреслено відмінні від реальних. Саме це дозволяє перетворити людську фігуру на промовистий духовний символ.

В архітектурі, іншому об'ємно-просторовому виді мистецтва, здатному набувати пластичних характеристик, формування образу підпорядковано її суті — організації простору для життя та діяльності людини, його естетичного оформлення. Тому її образну структуру позначає прагнення до впорядкованості, конструктивності, тектоніка, співвідношення масштабів, узгодження функції і форми, ритмічність та пластика

об'ємів і ліній, фактура та колір матеріалів, а в малих формах — елементи функціонально-декоративного значення.

Практична функція, спільна у декоративного мистецтва з архітектурою, обумовлює і певну схожість у формуванні образів, зокрема, конструктивність, єдність форми і декору. Та все ж образно-виразною домінантою останнього є відкритість до формування художніх синтезів, прагнення до створення ансамблю — з природним середовищем, всередині інтер'єра тощо.

Слід розуміти, що образні відмінності всередині родо-видової та жанрової систем мистецтва в цілому не є абсолютними. Його багатий світ виник не одразу, його зображально-виражальна мова складалась у загальну художньо-образну структуру поступово. Тому міжвидове перетікання образних засобів — річ природна, зважаючи на всезагальність естетичного відношення людини до світу, а також на те, що і в самій дійсності, яку відображає мистецтво, все пов'язано і немає однорідних зон. Тому не дивно, що поряд з динамічною пантомімою, що колись заклала основи танцю, у хореографічному образі розвинулись пластичність, ритм і симетрія, орнаментальність танцювального малюнка, загальна декоративність.

Складними комплексами, де органічно взаємодіють різноманітні образні засоби, є синтетичні види мистецтва, зокрема театр і кіно. Їх просторово-часова і видовищна спільність, залежність від літературної основи, актора і режисера не виключає притаманної кожному власної художньо-образної специфіки. Якщо кіно пропонує вже сформований художній продукт й готові до сприйняття художні образи, то творення театального образу відбувається у безпосередній присутності глядача, до того ж — стільки разів, скільки постановок має спектакль.

Якщо кіномистецтво головними засобами виразності обирає монтаж, план знімання, рухомість камери та ракурс, світло та колір, то виразною домінантою театру виступає слово, чия наявність у фільмі не є принциповою, а також вчинок і народжений ним конфлікт. Прагненню кінообразу до видовищної конкретності, граничної природності, до укрупнення значущих деталей відповідають характерні для театру його підкреслена декоративність, театралізація речово-середовищного подання, нагреш, декламаційність, акцентування на жести та міміці.

Свої художньо-образні домінанти мають й інші видові комплекси, як, зокрема, телебачення, що працює живими зоровими образами, використовуючи ефект безумовності зображення та безпосередності контакту з аудиторією. Саме життя ставить естетику перед необхідністю їх доконального вивчення.

Знадобилось немало зусиль, щоб розкрити необхідність специфічно-видових образно-виразних засобів та й інші художні закономірності, адже свою історичну ходу мистецтво починало в синкретичній структурі первісної культури, що не знала меж між суто художнім і життєво-

практичним. Величезна дистанція відділяє прадавнє сприйняття художньої творчості як продукту потойбічного, трансцендентного джерела від його сучасного філософського розуміння як особливої — естетичної — форми освоєння дійсності, як відношення до неї з позицій міри і досконалості.

Мистецтво послідовно реалізує універсальний характер естетичного відношення, спрямованого на гармонізацію стосунків людини зі світом, перетворюючи людську практику на художню реальність. Його власною універсалією, яка забезпечує цю можливість, виступає художній образ — спосіб художньої трансформації дійсності з позицій суспільних потреб та людських уявлень про досконалість.

Зв'язок мистецтва з художньою якісністю не є причиною вбачати в образі щабель у досягненні художньої досконалості. Образність — мета всіх зусиль митця — є творенням специфічної реальності, яке універсалізує персональні уявлення про багатомірну людську дійсність: художній образ виступає тут як її пізнання, як її освоєння, як форма впорядкування знань про неї.

Здатність образу відтворювати, трансформувати й, нарешті, творити дійсність найповніше виявляється у художньому відтворенні життя у формах самого життя. Цей принцип, обраний вперше митцями Еллади, зробив давньогрецьке мистецтво нетлінною класикою. Свої креативні функції він не втрачає і тоді, коли зменшується довіра до дійсності як простору самореалізації, її сприйняття стає деструктивним і за реальність починають видаватися побутові дрібниці, тривіальні життєві акти, підняті до надзвичайної значущості, або псевдодійсність тощо.

Сама можливість створення художнього образу та його існування в культурі обумовлена суспільною сутністю людини, яка робить колективність основою індивідуальної самосвідомості та життєдіяльності. Об'єктивуючи загальний досвід контакту з реальністю, образ набуває інтерсуб'єктивного характеру. Злиття індивідуального і соціального у його створенні і сприйнятті робить можливим контакт з художником з приводу загальнозначущих суспільних і культурних цінностей, сенсожиттєвих вимірів людського буття, шляхів соціального визначення без втрат особистістю власної суті тощо.

Зв'язок загального і особливого здійснюється у мистецтві через співпереживання. Художній образ занурює людину в особливу, напружену, почуттєву атмосферу, що перетворює предмет художнього сприйняття на складову її внутрішнього світу, а його ціннісну програму — на орієнтир її власного буття. Відчуття справжньої причетності до життєвих обставин, діяльностей та вчинків, існуючих поза межами її особистої практики, розсуває просторово-часові рамки її фізично обмеженої вітальності, наділяючи новим знанням, корисним для подальшого самовизначення у мінливому плінні життя. Таким чином, народжене образом художнє переживання стає частиною людської біографії, її над-

звичайно делікатним, та напрочуд міцним будівельним матеріалом, що формує культурний дискурс особистого існування та самоздійснення.

Ототожнення себе з іншими у магнетичному просторі художньої образності є способом залучення до колективного досвіду, який суттєво впливає на вибір моделей власної реалізації. З іншого боку, створюючись за естетичними законами, спрямованими на досягнення довершеності і досконалості, образ дає очікування вищої доцільності, хвилює співпричетністю до гармонії, прагнення до якої відповідає сутнісним потребам людини. Звідси особливе місце мистецтва у соціокультурному розвитку людства.

Пропонуючи цілісні, внутрішньо завершені моделі «світу людини», надавши їм характеру життєвих реальностей, художній образ дозволяє мистецтву ставати провідником у виборі сенсожиттєвих орієнтирів, що обумовлюють напрям і масштаб особистого цілепокладання й обрання адекватних йому форм поведінки. Зустрівшись в образі з реальним як уявно можливим, глядач, слухач, читач, потрапляють в унікальну ситуацію вибору, що дозволяє стати вільним творцем потенційної моделі власного життя. Контакт з образом розвиває здатність передбачення, поповнює персональний архів внутрішніх стимулів та уявлень про належає. У цьому процесі по-сравнньому граниться людська душа, закладається основа для наступних особистих дій, спрямованих на збереження людиномірності власного існування.

Універсальн значення художнього образу визначає і його здатність «спілкувати людей», вводячи їх у художньо концентрований світ людського, що є основою мистецтва. Його предметом виступає людина в її взаєминах зі світом, різноманітних та багатограних. Раніше дискусійне, сучасною естетикою це питання вже вирішено: що б не зображувалось у художньому творі, насправді з'ясовується те, як у колізіях людських стосунків та різних обставин життя виявляє себе людськість — загальнонародове людське начало.

При цьому художній образ не передбачає обов'язкового персоніфікованого зображення людини: у згині пелюстка квітки, музичному акорді, плетиві орнаменту, мовчанні архітектури також б'ється людське серце. І як би не відсторонювались креатори новітніх художніх експериментів та епатажних арт-практик від традицій та структур, притаманних природі мистецтва, чи нехтуючи ними, чи свідомо їх руйнуючи, калатає воно і в них, по-своєму відповідаючи на запити сучасної людини й тим самим діагностуючи її духовний стан — актуалізований рівень людськості.

Якщо у даному випадку маємо справу з художністю, а не її симуляцією, образ продовжує виконувати свої функції, однак існуючи не як художня структура, відкрита для розпізнавання та зчитування, а як психограма внутрішніх станів, уявлень, переживань. У її силовому полі також втілюються, формуються та реалізуються сенсожиттєві прагнення

людини, бодай і не завжди усвідомлені. У такий спосіб вкотре спрацьовує здатність мистецтва захоплювати, «заражати» вкладеними в нього почуттями, обумовлена потребою людини у духовному усвідомленні внутрішнього і зовнішнього світів. Це стає можливим, коли вони виступають як предмет освоєння, в якому вона шукає власне «я».

Надзвичайно сильний каталізатор почуттів, образ звернений до внутрішнього світу суб'єкта й розрахований на його особисту реакцію. Кожного разу це унікальна модель особистого сприйняття і, водночас, — щабель у його загальному соціокультурному функціонуванні, де спільним переживанням він об'єднує багатьох людей, надихаючи їх до морального пошуку та свідомого життєтворення.

Сприйнята через образ «програма» світовідношення нарощує систему особистих регулятивів та внутрішніх спонук, здатних не тільки корегувати поведінку, а й докорінно змінювати сенсожиттєвий проект у цілому. Дієвість цього механізму багаторазово підтверджена загальнолюдською історією, та й кожний з легкістю відшукає подібні докази у власній біографії.

Формуючий вплив художньої образності складає одну з вічних тем мистецтва. Її яскраво ілюструють метаморфози, що відбуваються з людиною при зустрічі з художнім шедевром, як це сталося, зокрема, з героєм нарису Г.І.Успенського сільським вчителем Тяпушкіним. Зачарований у Луврі Венерою Мілоською, він кардинально змінився, пережив справжній духовний переворот: «щось, чого я зрозуміти не міг, дунуло у глибину мого зібганого, скаліченого, змученого ества і випрямило мене, мурахами тіла, що оживає, пробігло там, де вже, здавалось, не було чутливості, змусило всього хруснути саме так, коли людина росте, примусило так же бадьоро прокинутись, не відчуваючи навіть ознак недавнього сну, й сповнило розширені груди, увесь зрісший організм свіжістю і світлом»¹. Ідеал, втілений у славнозвісному образі, позначив загальну тональність твору Г.І.Успенського незламною вірою у світле майбутнє людства, такою, що здатна випрямляти людину попри будь-які обставини її реального існування.

4.2. Специфіка художньо-образного пізнання

Джерелом художньої образності є оточуючий світ, який освоюється в різних формах, що нарощує рівень його людськості. Поряд з мистецтвом чи не найпотужнішим способом такого олюднення виступає наука. Їх співставлення має давню традицію, що сформувалась на ґрунті порі-

¹ Успенский Г. И. Выпрямила / Собр. соч. В 9-ти тт. — Т.7. — М.: Гослитиздат, 1957. — С. 247.

вняння їх пізнавальних можливостей. Між полюсами їх ототожнення і протиставлення окреслились різні підходи.

Перш ніж було з'ясовано, що пізнання в мистецтві не є виключно формою здобування знань, а специфічність художніх і наукових пізнавальних засобів свідчить про їх самодостатність, питання вирішувалось «технологічно» — через порівняння гносеологічних моделей: «почуття — образ» / «думка — поняття», суб'єктивність / об'єктивність, емоційна насиченість / емоційна нейтральність, особистісна позначеність продукту / знеособленість отриманого результату тощо. Сьогодні воно трансформовано у проблему художнього мислення, що вивчається естетикою як процес формування особливої — образної — картини світу. Головна її специфіка полягає в тому, що збагнутий смисл обов'язково позначений відношенням до нього. Виражаючись через переживання, це відношення спрямовує людину на певний шлях взаємодії із суцям та на його перетворення.

Творення художнього образу передбачає складну роботу з багато-вимірною дійсністю: аналіз і узагальнення, типізування і класифікування, абстрагування й символізацію тощо, та всюди присутнє поєднання інтелектуального і чуттєво-емоційного.

Здатність до пізнання не вичерпує собою специфіки мистецтва та його суспільного значення, та навіть у вузьких межах його евристичних можливостей образ не втрачає своєї визначальності для мистецтва, хоча психологи відкрили елементи образності і в мисленні вченого, а ряд теоретиків вбачає їх у будь-якому, не лише художньому, акті творчості, наполягаючи також на здатності почуттів бути потужними рушіями думки. Сучасний етап розвитку знань засвідчує, що в їх здобуванні абстрактно-логічне і художньо-образне начала не альтернативні. Наука все більш послідовно демонструє їх взаємне перетікання та взаємодію, тенденцію до посилення художніх принципів теоретичного мислення. Сьогодні це яскраво виявляє філософія, використовуючи у своїй аналітиці неформалізований естетичний досвід, перетворюючи науковий текст на художній.

Питання про вірогідну протилежність наукової і художньої діяльності як «мислення в поняттях» і «мислення в образах», насправді, виходить за гносеологічні межі. На тлі художнього специфіка науки, яка шукає істину, спираючись на строгу категоріальну базу, відмовляючись від випадкового та суб'єктивного, рухаючись до суті через вивчення явищ, розкривається як пошук об'єктивної всезагальності, що мала б практичну користь для людства. В мистецтві ж спрацьовує інша закономірність, обумовлена не бажанням виявити об'єктивні характеристики об'єкту відображення, а прагненням розкрити його суто людське значення.

Маючи своїм предметом людину й виходячи з її сутності, митець зосереджується на тому, як ця сутність являється у багатстві своїх індиві-

дуальних ознак. І якщо аналітик у досягненні мети якзавгодно препарує предмет дослідження, мистецтво працює з людською цілісністю, складною неподільною структурою, що виявляє себе у цілокупності своїх стосунків зі світом. Аналітиці ця цілісність недоступна, адже будь-яка спроба розчленувати її на характеристики та якості знищить предмет осягнення, що потребує ключа, адекватного своїй повноті. Таким ключем виявляється художній образ, що завдяки почуттєвій природі здатний відображувати людину в усій її повноті, як неповторної особистості у контексті її існування, та самореалізації.

Образна мова не є втіленням готового знання, декоруванням абстрактних роздумів, вимагаючи свого, відмінного від наукового, сприйняття. Це цілком закономірно, адже в художніх образах, як зауважував Гегель, «втомившись від строгої сили законів та зосередженості думки, ми ...шукаємо спокою та свіжості життя..., ...звертаємось до радісної, повнокровної дійсності»¹, бажаючи бачити «абстракції не самі по собі, а лише в якості моментів і сторін людських характерів, їх особливих і цілісних образів»².

Що й казати, багато важливих питань, що виникають впродовж життя, непідвладні розумовим процедурам й закриті для теоретизування. Повторення ж світу в образах здатне внести ясність, впорядковуючи хаотичний калейдоскоп переживань, вражень та сигналів дійсності. Образ виступає «мислечпочуттям», яке, спрямовуючись на зовнішній світ, художньо відтворює його у просторі уяви. Створений митцем, він резонує із самосвідомістю людини, наповнюючи її хвилюючими соками життя, відчуттям подібної до реальної влади над ним. У створенні цього практично-духовного синтезу, такого істотного для саморозвитку людини, мистецтво не має рівних. Художній образ розглядається сучасною естетикою як спосіб і форма освоєння дійсності в мистецтві, хоча як естетична категорія оформився досить пізно. Попри його визнання визначальним для художнього твору ця його універсальність ще довго не сприймалась однозначно, а часом ставилась під сумнів. Проблема художньої образності — одна з найскладніших в естетиці. Розглядаючи її, слід виходити з розуміння мистецтва не як складу художніх творів, а як живої діяльності, що постійно розвивається.

Виникнення художньо-образної форми свідомості пов'язують з первісним етапом розвитку культури, вбачаючи її начала в особливому переживанні, осмисленні та оформленні первісною людиною найбільш соціально цінних і значущих способів практичної діяльності. Сприяла її формуванню й характерна для первісної свідомості відсутність меж між природним і людським, матеріальним і духовним, реальним і уявним. Для неї, на відміну від логічного мислення, предметом пізнання та ві-

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х тт. — Т.1. — М.: Искусство, 1968. — С. 11.

² Там само. — С. 233.

дображення був не об'єктивний світ як такий, а світ олюднений, одухотворений, взятий у зв'язку з людським життям.

Зібраний наукою матеріал підтверджує пронизаність художнім усього життя первісної людини — від споглядання оточуючого світу до його практичного перетворення. Синкретичність свідомості обумовила біоантропоморфічність ранніх художніх образів, а постійний контакт з реальністю, що вимагала освоєння, формував їх як єдність емпіричного і надчуттєвого. Виникаючи в людській уяві, вони починали сприйматись як частина життя.

Поетичні, пісенні, танцювальні, драматичні образи супроводжували вже перші етапи світовлаштування людини: народжуючись на лезі стосунків наших прадавніх предків із силами природи, вони заклали духовний фундамент її внутрішнього космосу — людської суб'єктивності як вершини еволюції. З цього часу перетворення зовнішніх чинників на внутрішні стає ознакою соціально-культурної детермінації, характерної для розвитку мистецтва. Всі наступні його етапи демонструють сталу залежність його образної структури від міри протистояння художньої свідомості реальному буттю. Її конкретно-історичний рівень обумовлює масштаб естетичної сприйнятливості, вираженої, зокрема, у готовності людини до художнього сприйняття.

Так, «людськість» античної скульптури, що «зводилась на симетрію людського тіла, на його просторове та вагове положення, на ритм його поведінки, на позу, на жест і взагалі на тримання себе»¹, на думку вчених, закономірно розвинулась на основі рабовласницької формації, «того рабського способу виробництва, коли виробником є живе і одухотворене людське тіло, що організується і направляється в міру його фізично-безпосередніх можливостей»².

В історичному розвитку мистецтва структура художньої образності, залежної від процесів духовно-практичної самореалізації людини, постійно змінюється: сформована в утилітарно-художньому просторі, з появою «чистої» художності вона позбувається прикладної доміанти, перетворюючись з конструктивної основи на художній прийом. У зв'язку з цим згадуються експерименти представників кубізму, що заради досягнення максимальної виразності вводили у структуру живопису образу предметні елементи (шматки газет, афіш, одягу тощо) та природні фактури (гравій, пісок).

Виявляється ця тенденція і в постмодерному мистецтві, зокрема, у так званих асамбляжах — тривимірних композиціях, скомпонованих з будь-яких предметів утилітарного вжитку чи їх фрагментів в якомусь обмеженому просторі й запропонованих «просунутому» глядачу як оригінальний та самодостатній станковий твір.

¹ Лосев А. О специфике эстетического отношения античности к искусству // Эстетика и жизнь. [Сб. ст.]. — Вып. 3. — М.: Искусство, 1974. — С. 421.

² Там само.

У добу «ПОСТ-культури» (саме так, на думку деяких теоретиків, слід називати сучасний етап розвитку культури, позначений відмовою від традиційних цінностей та абсолютизацією ірраціоналізму, алогізму, абсурду) у такий спосіб формується антипод класичного художнього образу — симулякр, що увійшов у креативний простір новітніх арт-практик зухвало і претензійно. Він — «образ відсутньої дійсності, правдоподібна подібність, позбавлена оригіналу, поверховий, гіперреалістичний об'єкт, за яким не стоїть якась реальність. ...пуста форма, ...артефакт, оснований лише на власній реальності»¹. Однак і такі, розраховані на чуттєву спонтанність сприйняття, «хірургічні» втручання у внутрішнє ядро творчого процесу виявляють незамінність художнього образу як детермінанта духовно-практичного характеру мистецтва. Така варіативність використання образності є виявом її універсальної художньої сутності.

Зміна художніх способів відображення світу — факт неспростовний, при цьому образність є постійною складовою мистецтва, його сутнісною, а не якісною характеристикою, що виявляється впродовж всієї його історії. Вона живить наше сприйняття причетністю до життєвого і духовного досвіду людини, синтезуючи його в особливий — художній — світ, непідвладний просторово-часовим обмеженням. В ньому кожний, залишаючи позаду щоденщину, «форматує» себе в одиницях загальнолюдського, піднімаючись до своєї універсальної сутності.

Унікальний продукт культури, художній образ дозволяє людині вийти за межі власної емпіричності, перетворившись на суб'єкт загально-родових значень, ставши виразником всієї людськості. Даючи цим поштовх розвитку особистості, він виявляє свою здатність бути суспільно-значущим месиджем.

Відбиваючи діалектику взаємин людини зі світом, образна тканина мистецтва є утворенням надзвичайно складним. Вже перший погляд на художнє виявляє його двоїсту природу: перед нами подоба життя і, водночас, дещо умовне. Художня правда — найвищий критерій оцінки художнього образу — не передбачає його тожості дійсності: образ втрачає, видаючи себе за реальність. Правдивість мистецтва — не у детальному копіюванні характерів, предметів та подій, а у проникненні в їхню суть.

Мистецтво створює іншу, художню, дійсність, трансформуючи реальність з позицій людської зацікавленості, вираженої складною гамою переживань. Без них, дотичних до смислів буття, зображення подій та фактів не має переконливості, в той час як почуття справжності й достовірності народжують фантастичні образи, позначені високою мірою небайдужості.

¹ Симулякр // Лексикон неонкласики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.Бычкова. — М.: РОССПЭН, 2003. — С. 409.

Нетотожність художнього образу фактам життя робить його характерною рисою умовність. Визначаючи художню свідомість в цілому, вона дозволяє серед множини ознак не втрачати з поля зору сутність, а в її художньому пошуку залишатись домірним собі.

Залежна від історичного типу художнього мислення, умовність по-різному використовує свій художній ресурс. Так, на початку історії людства вона здебільшого вибирається у гротеск, а сьогодні надає перевагу іронії. У своєму використанні вона залежна від потреб часу, а, отже, — й соціальної орієнтації мистецтва. Митець щось перебільшує, щось відкидає, щось акцентує заради більш глибокого розкриття правди, яка завжди переважає конкретику події, факту, явища. Його творча уява, фантазія, гра — вороги буквального копіювання дійсності — забезпечують формування художньої правди як квінтесенції реального людського буття.

Позначаючи структуру образу і, врешті, всього художнього твору, формуючи природу засобів художньої виразності, зокрема, таких, як алегорія, гіпербола, метафора, змінюючи свою форму в залежності від виду мистецтва й потребуючи її відповідного сприйняття, умовність залишається художнім способом висловлення правди, за яким завжди стоїть єдине джерело — дійсність в її постійному русі. Міра умовності може бути різною, що викликано видовою і жанровою специфікою, задумом автора, обраним життєвим матеріалом та закодованою у творі моделлю спілкування людини з художнім образом та його творцем.

Пряма буквальність дає одиничну копію дійсності. Без дотику умовності її правдоподібність важлива лише для окремого суб'єкта, тут і зараз, у межах конкретного факту чи події. Вона позбавлена узагальнення, яке, власне, й формує художньо-образну структуру твору як простір загальнолюдських смислів, що здатні задавати рівень можливого індивідуального самоздійснення. У такий спосіб умовне, задіяне у створенні художньої правди, врешті, трансформується у по-справжньому реальне.

Зв'язок правди і умовності в художньому образі — лише один вияв діалектики образної природи мистецтва, різнорівневої та багатогарної. Виявляється вона і на етапі його творення, і в естетичній цілісності художнього твору, і у процесі його сприйняття. Специфіку художньо-образного освоєння дійсності визначає й співвідношення зображення і вираження. Окремо в мистецтві вони не існують, адже людина, позначаючи все власною мірою, освоювати, абстрагуючись від себе, не може.

На всіх етапах свого існування образ зображає виражаючи, залишаючись суб'єктивним відтворенням об'єктивного, при цьому — з позицій людини: крізь призму її почуттів, думок, уподобань, досвіду її стосунків. Зображення передає буття в його соціально-сміслових домінантах, формуючи виразне та ідейно-сміслові значення художнього образу. При цьому слід розуміти різницю, що існує між образом зовнішнього світу, складеним у нашій свідомості у практиці буття, та художнім образом:

якщо перший твориться сенсом практичного контакту з дійсністю, другий передбачає формування смислу та його маніфестацію.

Єдність відображення і відношення має своїм витоком людське цілепокладання. Тому в мистецтві не існує ні чистої реальності, ні чистої свідомості, самодостатніх та незалежних: об'єктивна логіка дійсності проходить крізь внутрішній світ людини, збагачуючись духовними прагненнями, щоб дати життя художній реальності як духовно-смысловому концентрату.

Щось виокремити з дійсності, прийняти в себе, досягнути, оцінити, зробити об'єктом, призначеним для інших, перетворюючи об'єктивний світ за законами прекрасного — в цьому сенс художньої творчості. Закон єдності зображення і вираження, діючий на всьому просторі мистецтва, знаходить свій вияв у непростих стосунках автора з матеріалом, крізь який він торує шлях до внутрішнього зв'язку з іншими людьми, врешті, з людством. На допомогу митцю приходять багатий арсенал художньої виразності, а точність вибору потрібних художніх фарб здатна забезпечити твору місце у світовій скарбниці.

Багатомірність художнього образу виявляється як система взаємозалежних елементів, що діалектично взаємодіють. Похідний від реальності й, водночас, існуючи як ідеальна цілісність, образ є продуктом суб'єкт-об'єктних відношень, де суб'єктом виступає митець, а також реципієнт художнього твору, об'єктом — дійсність, відкрита для будь-яких запитів людини, а на другому рівні — твір мистецтва, що потрапив до адресату. Статус естетичного суб'єкта насправді не обмежується простором художньої діяльності, предмета нашого інтересу: у процесі естетичного освоєння світу, яке відбувається повсякчас, кожний індивід реалізує суб'єкт-об'єктну модель світовідношення.

Загальна діалектика суб'єкт-об'єктних відношень полягає в тому, що у своїй діяльності людина перетворює матеріальні явища, форми суспільної свідомості, нарешті, власні думки та уявлення не лише в об'єкти, але й у предмети своєї діяльності, надалі взаємодіючи з ними. Таким чином, вона сама виступає передумовою і умовою свого подальшого самоздійснення. Мистецтво в цьому не є виключенням — воно прагне проникнути в духовні глибини людини через зовнішні форми буття, наділені енергією її світовлаштування. Художній образ кристалізує цей зміст, перетворюючись на духовний код, який відкривається сприйняттю як система оцінок, що, склавшись у суспільній свідомості, формують творчу позицію митця, моделюють його моральнісно-естетичні спрямування.

Таким чином, в образі не варто шукати об'єктивну істину — цей двійник реальності «живе» в науці. Істинним в художньому образі є те, що наділене для людини особливим значенням та безперечною цінністю. В мистецтві ми маємо справу з «суб'єктивною істиною», за якою стоїть здатність художника з виру обставин й переживань виділяти

найбільш суттєве, унаочнюючи його для інших. Коли ж суб'єктивне абсолютизується чи образ будується на хибному уявленні про дійсність, втрачається його здатність спілкувати людей, бути засобом суспільної комунікації. Отже, й мистецтво перестає виконувати свою суспільну функцію. Справжня ж художня цінність — за «поетичною істиною», під якою В.Г.Белінський розумів таке поєднання суб'єкта і об'єкта, яке адекватне самому предмету мистецтва.

Протистояння реальності і художника є, звичайно, відносним, адже, відтворюючи її, залучаючи до художнього відображення своє внутрішнє «я», він продовжує залишатися її складовою. Образ не втрачає суб'єкт-об'єктної природи і при опрацюванні фантастичного матеріалу: тут об'єктивне опосередковується надприродним, незвичайним, чудернацьким. Характерні для фантастики гротескні образи, загострюючи всю художньо-виразну конструкцію твору, здатні ставати провідниками ідей, діагностично точним відбитком певної епохи. Класичним прикладом є роман Ф.Рабле «Гаргантюа і Пантагрюель», де автор, не порушуючи внутрішньої правди образів, їх життєвої достовірності, дав грандіозну панораму життя сучасної йому, ренесансної, Франції, свідомо руйнуючи зовнішню подібність, загострюючи гіперболи, змішуючи та порушуючи пропорції, вдаючись до пародії та відвертих містифікацій.

Таким чином, співвідношення суб'єктивного і об'єктивного у структурі художнього образу може виявлятися по-різному: у гармонії їх взаємозв'язку, сприятливій для осягнення предмету зображення, у надмірній суб'єктивності, що ускладнює художнє сприйняття, й, додамо також, — в її дефіциті, коли автор твору як особистість програє багатобарвній, динамічній дійсності банальністю своїх власних запитів, нерозвинутістю, примітивністю свого духовного світу.

Діалектика становлення художнього образу послідовно виявляється в його сформованій структурі, що також позначена єдністю об'єктивного і суб'єктивного, загального й індивідуального, ідеального і реального, свідомого й інтуїтивного, емоційного і раціонального тощо. Кожна її складова є, у свою чергу, рухливою, здатною набувати різного вигляду в залежності від родових, видових, жанрових особливостей мистецтва, від творчої позиції митця.

Функціонує художній образ — специфічна уявна реальність, концентрат людських смислів, очищений від несуттєвого та випадкового — як відкрита до дійсності багатоканальна система, створена людиною для людини. Апелюючи до іншого, залучаючи його до власного бачення світу, художник спирається на критерій, здатний забезпечити саму цю можливість. Ним виявляється ідеал — програма бажаного і, звісно, можливого. Маючи конкретно-історичний характер, ідеал тамує в собі не лише проєкт майбутнього, а також алгоритми його реалізації. Креслячись на основі реальних обставин, характерів, ситуацій та дій, він визначає ідейне спрямування задуму, вибірковість художнього пошуку,

центрацію в його фокусі суттєвих характеристик буття, відповідну фільтрацію особистого досвіду, вибір адекватної художньої мови.

Злиття в образі ідеального і реального ґрунтується на зв'язку буття і суспільної свідомості, яка продукує ідеал як суспільну потребу, що чекає на своє здійснення, формуючи відповідні стратегії цілепокладання. У просторі художнього твору вони можуть уособлюватись в образі героя, що своїми діями, силою свого характеру та волі робить цю ідеальну програму по-справжньому живою. Героїчна індивідуальність не задовольняється формальною свободою й відчуттям безмежності власних потенцій, залишаючись у постійній готовності перетворювати дійсність на основі найвищих духовних смислів.

Уявлення про бажане як належне, матеріалізуючись у художньому образі, формує його змістову основу, надаючи йому значення своєрідного ціннісного орієнтиру. Залишаючись нематеріальним, образ завжди звернений до суб'єкта як особиста спонука до реальної дії.

Ідеальна складова художнього образу, звісно, не обмежується ідеалом. Об'єктивна обумовленість не заважає йому бути продуктом людської уяви, якою пронизаний увесь творчий процес. Уявлення не є дзеркальним відбитком, завжди передбачає усвідомлення мети та необхідної спрямованості зусиль, тобто ідеального плану дій для її досягнення.

Зароджуючись як уявлення, ціль на початку людської історії виникала як образ бажаного, до чого слід прагнути, прототип того, що було б потрібно всім, що могло б бути пристосованим для колективних потреб. Суспільність залишається сутнісною ознакою людини: уявний, сформований індивідом первинний конкретно-чуттєвий образ і сьогодні несе в собі суспільне посилення, а його художня іпостась центрується загальнолюдськими смислами.

У процесі такого художнього творення ідеальне і реальне співіснують як специфічна єдність — внутрішній образ об'єктивно даного. Це те, що сприйнято в реальній дійсності і трансформовано уявою в ідеальну цілісність. Вона здатна впливати на людське буття (аж до його перетворення) закладеними в ній новими знаннями та значеннями. Вона має відкритий характер, забезпечений загальнолюдським кодом, і в контакті з людиною набуває властивостей живого організму: може розвиватися і вдосконалюватись, сповнюючись все більш і більш глибоким смислом.

Контакт з реальністю у процесі образотворення ставить перед митцем багато задач, де одна з найважливіших — впорядкування строкатого життєвого матеріалу. На шляху до конкретики художнього образу автор створює умови для найкращого сприйняття його ідеї. Для цього існують узагальнення і типізація. Постійні складові формування образу, вони перебувають у стосунках взаємного підпорядкування. За допомогою узагальнення відбувається концентрація смислу, що вво-

дить у річище художньої ідеї все, попередньо освоєне митцем; виділення ж загального, характерного серед явищ та фактів, їх віднесення до певних типів — типізація — забезпечує можливість його адекватного сприйняття. Слід зауважити, що найбільшими можливостями типізації володіє реалізм.

Це стає очевидним завдяки об'єктивації творчого задуму, адже образ призначений для рецепції, яка, у свою чергу, потребує художнього унаочнення. Тому вже на етапі задуму кристалізується зміст твору, закладаються форми його вираження та алгоритми можливого сприйняття. Діалектична єдність змісту і форми, притаманна естетичному відношенню до світу в цілому, послідовно виявляється у художньому образі. Його естетична цінність залежить від характеру їх зв'язку, де найвищим критерієм художньої якості виступає міра оформлення закладеного смислу. Істричний процес розвитку мистецтва є практично рухом змісту, що знаходить свій зовнішній вияв.

Жодний з компонентів єдності не є самодостатнім: зміст потребує оформлення, форма — змісту. Форма покликана найбільш повно розкрити зміст, який для неї є визначальним. У пошуку такої адекватності виникають і вирішуються численні протиріччя, народжуючи, врешті, нову художню цінність як стимул для подальшого розвитку мистецтва. Це демонструє мінливість напрямків і стилів, постійність зміни видових і жанрових доміант, творчих програм. Так, коли знадобилось перейти від середньовічного символізму до реалізму, що більше відповідав гуманістичним запитам Відродження, живопис досягав монументальності зверненням до античних, біблійних та євангельських образів й сюжетів. Завдяки цьому життєвий смисл позбувався приземленості, а люди на картинах ренесансних художників підносились над рівнем щоденності подарованою їм причетністю до вищих рівнів буття.

Загальновідомий потяг романтизму до узагальнень, створення романтиками символічних образів-міфологем викликалися прагненням пізнати світ у його русі, зрозуміти закони універсуму як простору дій активної особистості, здатної з нездоланою силою протистояти суспільству, вдаючись до особистого бунту.

Нерозривність змісту і форми виявляється у типології художніх доміант культурних епох: так, ідея гармонійної людини — культуротворчий стрижень Еллади — знайшла відповідник в образах скульптури, тоді як впевненість римлян у власній богообраності мала художній аналог в архітектурі з характерними для неї монументально-образними особливостями. Ознака завершеного художнього образу, пошукувана митцем художня міра є насправді лише відносною рівновагою, адже зміст оновлюється будь-яким «входженням» в нього, виступаючи джерелом формально-виразних змін, спрямованих на гармонізацію художньо-образної цілісності й, таким чином, — на досягнення максимального художнього ефекту.

Міра порушується через три причини: відставання форми від змісту, його «випередження» чи їх свідомий розрив. У першому випадку досягненню відповідності заважає консервативне наслідування апробованих художніх засобів, що робить малопрхідними змістові канали, у другому — спонтанне експериментування пошуковими засобами виразності (слід розуміти, що нова форма стає кроком у загальному розвитку мистецтва як результат свідомого творчого пошуку).

Третій випадок — абсолютизація формотворення при інертному ставленні до змісту — представлений формалізмом, ворогом образності як основи мистецтва. Аморфний по відношенню до дійсності, образ сигналізує про відсутність повноцінної художньої ідеї, яка насправді має існувати як «пристрасть», як «пафос» (В.Белінський), виражаючи результат пізнання з позицій естетичного ідеалу. Дійсно, в ідейному змісті образу нарешті вирішується естетичний конфлікт реальності з ідеалом на шляху осягнення художником істини. Деструктивна апологія форми позбавляє образ такої можливості.

4.3. Видова специфіка художньо-образної виразності

Давно помічено, що спроба перевести твір з одного виду мистецтва в інший завжди викликає необхідність переструктурування художнього образу. Так виявляє себе видова специфіка художньо-образної виразності. Теоретики відзначають неоднаковий ресурс видів мистецтва у досягненні чуттєво-конкретної схожості з явищами предметного світу й людського життя та в можливості втілення певного змісту: вони мають специфічні пріоритети й обмеження, залежні від особливостей їх конкретно-образної системи як своєрідної єдності матеріалу і художньої мови.

У свій час, висловлюючи захоплення спробою Г.Е.Лессінга порівняти живопис і поезію, відомий російський естетик М.С. Каган справедливо зауважив, що «особливості матеріальної природи і характеру знаків, властиві зображальним мистецтвам і поезії, мають глибоке смислове значення: вони пояснюють, чому живопис і скульптура змушені абстрагуватись від зображення динамізму життєвих процесів, зупиняючи мить і відбиваючи її вирваною з потоку часу, тобто перетворюючи момент дії у незмінний стан предмету (так чинять живопис і скульптура), тоді як мистецтво слова має можливість передавати саму текучість, мінливість процесів, що розгортаються у часі, відволікаючись при цьому в більшій чи меншій мірі від відтворення матеріальної конкретності предметів та явищ реального світу»¹. Обраний вченим критерій порівняння, відповідаючи природі видової диференціації мистецтва, продуктивний і в аналізі інших його видів.

¹ Каган М. С. Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972. — С. 388.

У межах кожного з них митець поставлений в залежність від типу образної мови, що вимагає не лише дотримання відповідної художньої «технології», а й входження в певну модель відношення до дійсності, її бачення та оцінки. Порівнюючи з цих позицій літературу і кіно, слід погодитись, що «літературна розповідь за допомогою слів говорить про дійсність, яка сама по собі не є слово, а художня кінокартина є розповідь про життя у формах самого цього життя, за якими виникають ідея, смисл, слово»¹. Якщо в літературі «образ будується на основі зовнішньої мови, у кіно він осягається через творче проторовання шляхів для мови внутрішньої. У цьому відношенні кінематографічний образ подібний до образу мистецтва театру: це не тільки розповідь про подію, але й фактично сама подія»².

Основою кінообразу є його особлива багатомірність, викликана формуванням з безмежжя самої дійсності — джерел будь-яких художніх версій. Його предметною основою є динаміка монтажу, свобода у компонуванні матеріалу, естетична значущість кожного кіножесту — переміщення камери, зміни фокусу та предмету з'йомки, а внутрішньою інтенцією — органікa подання засобів виразності як природної складової знятого. Особливістю ж логосфери кінообразу є наявність людського буття, яке нагадує про себе ефектом закадрової присутності людини як оцінювача та судді. Що ж до специфічно-виразних акцентів, то їх надає характерне для кіно поєднання реальності із грою: дотримання міри в їх стосунках робить образ аналогом життя, в іншому ж випадку він залишається лише виразом його зовнішньої подібності.

Різниця образно-виразних можливостей літератури і кіно виявляється також у використанні ними деталей: перша вдається до смислової деталі як до способу подання життєвого цілого, друге ж, навпаки, досягає смислової цілісності через видиму деталь, що доводить наявність метафоричної складової кінематографічного образу.

Передача художнього образу на суд адресату здійснюється у кіномистецтві через посередника, що відбивається на його характері: образна структура твору функціонує як цілісність, де співіснують творчо самодостатні автор і виконавець. Стосується це й інших «виконавських мистецтв», передусім, музики і театру. Створений композитором музичний образ — не простий алгоритм можливих інтерпретацій і жодною з них не вичерпується, однак по-новому актуалізується у кожному виконанні, демонструючи унікальний запас змістової пластичності та повну свободу від просторово-часового континууму. Запропонований слухачу, він має складну двоїсту природу, визначену, з одного боку, відношенням автора до дійсності, з другого — ставленням інтерпретатора до його твору.

¹ Казин А. Л. Художественный образ и реальность. Опыт эстетико-искусствоведческого исследования. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. — С. 29.

² Там само.

Пластичним еквівалентом людського відношення до дійсності виступає танець і скульптура: попри таку спільність у першому домінує умовність, інтонована відібраними з життя виразними елементами, загострена поєднанням рухів тіла з музикою та драмою, для другої з її прагненням до об'ємно-просторової тривимірності характерні зображальні конкретність, лаконізм, символізація, трансльовані через можливість обраного скульптором матеріалу. З одного боку, зміна ритму, тривалості та пауз, послідовності танцювальних па, з іншого — зупинка часу, втілення його у кульмінаційному моменті буття, його «увічнення».

Якщо танець є сьогочасним творенням образу, скульптура потребує його поетапного виявлення, що єднає її із живописом, зокрема, у жанрі портрету, де художник, працюючи з моделлю, відбирає її найбільш типові, репрезентативні риси, де творчий процес фактично є часом розкриття та унаочнення прихованої сутності.

Наочність — ознака скульптурних і живописних образів — у літературі виражається через життєву конкретність, відібрану з позицій соціального смислу, ідеї, ідеалу та передану за допомогою тропів: порівнянь, метафор, епітетів, алегорій тощо. Художньо-образна виразність літератури, пов'язана з багатством мовних відтінків та влучністю мовлення, збагачена в поезії ритмікою та звуковим інтонуванням, завдяки чому поетичні образи набувають особливого піднесення.

Образні структури декоративного мистецтва і архітектури позначені складністю внутрішніх переходів у досягненні цілісності твору, що обумовлено підпорядкуванням зображальності практичній функції. У першому вона підпорядкована функціональній доцільності, у другій — конструктивній впорядкованості. Ось чому головною образною ознакою для обох виступає органічність як вияв людського прагнення до світовлаштування, однією із сторін якого є організація простору власного буття. У числі її чинників — мірки оточуючої природи та біопсихофізіологічні чинники вибору митцем художніх форм.

Комплексними художньо-образними структурами оперують синтетичні види мистецтва, вимагаючи естетично розвинутого сприйняття

4.4. Семіотична основа художньої образності

Спеціальна мова мистецтва, образність пристосована для найбільш точного вираження різноманіття людських почуттів, роздумів та станів, адже образ є комунікантом, виступаючи носієм специфічної — художньої — інформації, одиницею мистецтва як системи видів — образно-семіотичних груп. Людський зміст буття, виражений сукупністю відношень та зв'язків, потребує знаків-посередників, здатних транслювати його через почуттєві канали — провідники духовної інформації. Та мистецтво здатне не тільки створювати знаки — пластичні, музичні, сло-

весні, живописні тощо, а й використовувати в готовому вигляді вже створені і апробовані (міфологічні символи, називні образи тощо).

Кожний образ є знаком у тому розумінні, що окреслює собою множину значень, пов'язаних із певним явищем, його характерними ознаками. Абстрагуючись від деталей, він виступає загальною маніфестацією його смислу. Однак розкриття глибинного, сутнісного, смислу передбачає вихід образу за межі своєї предметної тотожності, вимагає узагальнення, що дозволило б з його позицій пояснювати різноманітні явища. Так народжується символ — діалектична єдність тотожності і нетотожності, адже, зв'язаний з вихідним смислом, він, водночас, є простором його багатозначного тлумачення, спрямованого на досягнення сутнісної прозорості. Стимулюючи співтворчість митця і його адресата, така смислова перспектива робить символ відкритим до нових і нових входжень.

Смисл символу, дійсно, «не даний, а заданий»¹, його неможливо остаточно розтлумачити. «Якщо ми скажемо, що Беатриче у Данте є Символом чистої жіночності, а Гора Чистилища є Символом духовного сходження, то це буде правильно», — писав відомий теоретик С. С. Аверинцев, — «однак залишені у підсумку «чиста жіночність» і «духовне сходження» — це знову Символ... найточніший інтерпретаторський текст сам є новою символічною формою, що, у свою чергу, потребує інтерпретації, а не оголеним смислом, винесеним за межі інтерпретованої форми».²

Семіотична варіативність мистецтва обумовила її типологізацію. Найбільш загальним є, як відомо, поділ художньо-образних знакових систем на іконічні, що відтворюють зовнішній вигляд предмету, і символічні, що визначають його умовно. У першому випадку образні знаки мають зображальний характер, що притаманно літературі, живопису, графіці, скульптурі, театру, у другому — незображальний, характерний для архітектури, музики, танцю, вжитковому мистецтву, дизайну. Високий рівень узагальнення та концептуалізації, полісемантичність у сприйнятті, характерні для знаків-символів, без сумніву, обумовили їх провідну роль у появі та розвитку художньої культури.

Поділ знаків за сенсорним впливом: на звернуті до слуху — аудіо-знаки, до зору — візуальні знаки — й аудіовізуальні, за характером і метою їх функціонування — знаки міри художньої умовності та правдоподібності, за установкою на сприйняття — попереджувальні знаки (супровідні написи, тексти, повідомлення, зокрема щодо видо-родо-жанрових характеристик), знаки приналежності до культури тощо свідчать про семіотичне багатство художньої образності.

Семіотична основа художнього образу, наділяючи його здатністю узагальнення, забезпечує, водночас, і зворотний процес — подальше

¹ Аверинцев Сергій Символ // Сергій Аверинцев. Софія-Логос. Словник. 3-є вид. — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007. — С. 182.

² Там само.

«зчитування» згорнутого в ньому змісту у процесі його художнього сприйняття.

Художня комунікація вважається здійсненою, якщо твір сприйнято. Ланкою, що пов'язує митця з адресатом, виступає художньо-образна структура, розрахована на специфічне сприйняття. Від початку художник орієнтується на його естетичні можливості, керуючись прагненням до впорядкування дійсності як людського світу. Образ, відповідно, постає як одиниця такого впорядкування, як промінь проникнення у непізнане, незвідане, хвилююче, як засіб отримання певності у складному життєвому пошуку.

Результат переживання дійсності, образ єднає учасників творчого процесу — митця і реципієнта твору: стає для них новим життєвим відліком, звіреним з художнім ідеалом, стимулом до прийняття сенсожиттєвих рішень. При цьому існує пряма залежність між повнотою художнього сприйняття і обдарованістю та рівнем освіченості людини. Вона виявляється у загальному ставленні до мистецтва, а також у реакції на конкретний художній продукт — його оцінці та способі споживання.

Саме у процесі сприйняття образ якнайкраще розкриває свою цілісну природу: можливість уособлювати конкретний персонаж виявляється лише однією з його граней. Насправді ж він є загальним «паспортом» художнього в усіх існуючих і можливих його проявах — від структури окремого твору до художніх стратегій загальнокультурного розвитку: напрямів, методів, стилів. На кожному з цих рівнів образність виступає засобом реалізації потреби людини в іншій людині, яка здійснюється у довірливому спілкуванні з художником як другом і радником. Вона виявляє унікальну здатність мистецтва навчати людському спілкуванню — через відображення різних його моделей, через контакт з художніми образами та їх творцями.

Сприймаючи твір, людина входить у процес спілкування персонажів, залучаючи свій життєвий досвід, займає особисту позицію, стаючи його віртуальним учасником. Картини пам'яті, призабуті з часом, набувають активності й чуттєвої конкретності. Низка власних асоціацій створює плетиво зв'язку з художнім образом, наділяючи його справжньою життєвістю. Прямуючи від форми до змісту, пронизане почуттями, сприйняття відтворює художньо-образний проект митця, та кожний раз — на рівні духовного масштабу глядача, читача, слухача. Цим обумовлена різна повнота його осягнення. Та за будь-якої інтерпретації сприйняття — це не перевірка прихованих за образом фактів, а пошук особистістю себе, задоволення людської «туги за ідеалом» (В. Белінський).

Прийняття (рецепція) художнього образу у власний внутрішній світ — складний і потайний процес. Його асоціативна основа будується не лише на життєвому, а й на культурному багажу: перший дає можливість ідентифікувати себе з персонажем, другий забезпечує його розуміння як іншого та формування оцінної дистанції у відношенні до нього.

го. Взаємодія цих рівнів дозволяє збагатити свій досвід за рахунок програного в уяві чужого життя, відображеного в системі художніх образів.

Важливою для повноцінного художнього сприйняття є видова установка, що визначає домінуючу групу почуттєвих аналізаторів: для музичних образів — слуху, для живописних — зору тощо, відповідно налаштовуючи реципієнта. Попри характерну для мистецтва синестезію — співпрацю всіх органів почуттів, яка сповнює сприйняття різнобарв'ям образних асоціацій, така установка забезпечує чистоту його знаково-естетичної відповідності, а, отже, продуктивність. Функцію установки виконує також і випереджальна інформація, якою є назва твору, анотація до нього, супровідні написи чи звернення, пояснювальні чи критичні зауваження тощо. Для художньо грамотної людини настановчими також стають характерний для митця художній напрям, стиль і жанр твору.

Процес сприйняття — це перебування у просторі, де об'єднані сьогочасний контакт з образом, власний минулий досвід, передбачення майбутнього розгортання образної структури. Така тривимірність збагачує естетичне переживання відчуттям просторово-часової свободи. Та взагалі свобода потрактування художнього образу не безмежна. Запас його потенційних інтерпретацій визначений закладеною автором програмою його можливого сприйняття, вихід за яку означає втрату його оригінального смислу.

Активний процес, рецепція образу є повноцінним художнім пошуком, побудованим на асоціаціях, спогадах, роздумах, переживаннях, є співтворчістю, що вимагає естетичних і моральнісних зусиль. Чим складніший образ, тим більшою є творча складова його сприйняття, яка посилює естетичну насолоду — ознаку креативного впливу мистецтва на людину. Вона стає ключем до виконання ним своїх численних функцій. З іншого боку, у процесі сприйняття мистецтва розкривається універсальна природа людини, яка не тільки створила його художнє багатоманіття, але й сформувала уявою — гарант його художнього сприйняття. Людська уява має всі ключі для декодування образу, для дешифрування образної мови як системи знаків, що створені для узагальнення, уподібнення та порівняння лише з однією метою — усвідомити сутність людини у багатоманітті її зв'язків зі світом.



Питання для самоконтролю

1. Чому образ вважається естетичною універсалією?
2. Як відбувається трансформація дійсності у художню реальність?
3. Чим обумовлюється вибір художньо-образних засобів?
4. У чому полягає комунікативне значення художнього образу?

5. Чим характеризується діалектика образотворення?
6. Що таке типізація?
7. Яким чином єднає людей символічна природа образу?
8. Як впливає на образ його родо-видова приналежність?
9. Як здійснюється сприйняття художнього образу?
10. Від чого залежить рівень осягнення художньо-образного проекту?



Література

Основна

1. Естетика: Підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Онищенко, Д. Ю. Кучерюк; За заг. ред. Л.Т.Левчук. — 2-ге вид., допов. і переробл. — К.: Вища шк., 2006.

Додаткова

1. *Аверінцев С. С.* Символ // Софія-Логос: Словник. 3-є вид. — К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2007.- С. 180.
2. *Базен А.* Что такое кино? : Пер. с фр. — М., 1972.
3. *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. В 13-ти тт. — Т. 7. — М.: Изд-во АН СССР, 1955.
4. *Борев Ю. Б.* Эстетика: В 2-х тт. — Смоленск, 1997.
5. *Дмитриева Н.* Изображение и слово. — М.: Искусство, 1962.
6. *Еко У.* Роль читача. Дослідження з семиотики текстів. — Л., 2004.
7. *Иванов В. П.* Человеческая деятельность — познание — искусство. — К.: Наук. думка, 1977.
8. *Казин А. Л.* Морфология искусства. — Л.: Искусство, 1972.
9. *Казин А. Л.* Художественный образ и реальность. Опыт эстетико-искусствоведческого исследования. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985.
10. *Кривцун О. А.* Эстетика: Учебник. — М.: Аспект Пресс, 1998.
11. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под. ред. В. В. Бычкова. - М.: РОССПЭН, 2003.
12. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. — М., 1957.
13. *Лосев А. Ф.* Проблемы символа и реалистическое искусство. — М., 1995.
14. *Опанасюк О. П.* Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. — Дрогобич, 2004.
15. *Потебня А. А.* Символ и миф. — М., 2000.
16. *Самохвалова В. И.* Красота против энтропии. — М.: Наука, 1990.
17. *Смелинова З. С.* Литература как вид искусства. — М., 1980.
18. *Станиславский К. С.* Собр. соч. — Т.2. — М.: Искусство, 1954.
19. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. — М., 1995.

РОЗДІЛ 5 ІСТОРИЧНІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ

5.1. Історична типологія мистецтва

Мистецтво як соціокультурний феномен має тривалу історію розвитку, початок якого датується добою первісності і триває і по теперішній час. Цей процес не варто розглядати як виключно прогресивний через те, що періоди розвитку мистецтва не мають стовідсоткового співпадіння із розвитком суспільства. Кожний момент існування людства супроводжується появою різноманітних форм мистецьких практик, які обґрунтовуються в естетичному досвіді людини. Процес розвитку мистецтва пов'язаний з відкриттям нових сфер, які починають естетично та художньо пророблятися. Можна сказати, що розвиток горизонту мистецьких практик відбувається повсякчасно. Виникнення нових технічних надбань часто-густо трансформує існуючі види мистецтва та впливає на створення нових художніх проявів. Такими є комп'ютерна графіка, VJ-інг, NanoArt та ін..

Взаємозв'язок елементів суспільно-історичної практики та естетичного досвіду суспільства дає можливість поділяти історію мистецтва відповідно до історичних епох розвитку людини. Основними поняттями, які використовуються при історичній типології мистецтва є художня епоха, художній напрям, художній метод і художній стиль. Найбільш масштабним в історії мистецтва є поняття художня епоха.

Художня епоха — це конкретно-історичний етап розвитку мистецтва, який співпадає з віхою у розвитку людства, наділений певним типом виробництва, внаслідок чого досягається єдність духовної та матеріальної діяльності.

Для кожної епохи притаманна певна картина світу, яка складається з філософських, релігійних, політичних ідей, наукових уявлень, етичних норм, естетичних принципів, які і відрізняють одну епоху від іншої. Прикладом художніх епох є доба первісності, античність, доба Середньовіччя, доба Відродження, доба Нового часу і т.п.

Сучасний вітчизняний дослідник Валентина Панченко визначає *художній напрям* або *художню течію* як конкретно-історичний тип розвитку мистецтва, пов'язаний з певним напрямом суспільного духовного руху, в основі якого є певна концепція світу і людини. Художній напрям має світоглядний характер, він вбирає у себе ідеологію твор-

чості, ставлення митця до дійсності та мистецтва. Прикладами художніх напрямів є імпресіонізм, символізм, реалізм, сентименталізм, кубізм і т.п.

Художній метод — це певна усвідомлена і раціонально визначена система відбору художніх принципів, засобів та прийомів, яка регулює процес художнього перетворення життєвого матеріалу на художній образ в мистецькому творі.

Структура мистецтва включає в себе такі етапи, як: пізнання життя, його оцінювання, перетворення життєвого досвіду і втілення його у знакові форми. Саме ці компоненти і є складовими художнього методу. Художній метод визначає характер системи цінностей і той спосіб, завдяки якому відбувається втілення базисної установки. Можна казати про художній метод класицизму, романтизму, символізму і т.д.

Художній метод — це не довільний принцип відбору та узагальнення явищ дійсності, а історично зумовлений осмисленням її у світлі тих основних питань, які постають перед мистецтвом на кожному новому етапі її його розвитку.

Художній стиль — це система образів, засобів виразності, принципів формувань, методів, яка притаманна певному історичному періоду, певному національному мистецтву або творчості окремого митця.

Поняття метод і індивідуальний стиль співвідносяться між собою як рід та вид. Взаємодія між методом та стилем може мати кілька аспектів, насамперед можлива багатоманітність стилів у рамках одного творчого методу. По-друге, стильова єдність можлива лише у межах одного методу. Навіть зовнішня спільність творів, які написані в одному методі, не відносяться до одного стилю.

Стилі в мистецтві знаходяться в процесі розвитку, зміщення та протидії. В одну й ту саму історичну добу існують одночасно декілька стилів.

Розрізняють такі ступені художнього стилю: «манера», «власне стиль» («досконалий стиль»), «великий стиль», що можуть інтерпретуватися як рівні індивідуальної майстерності митця, або як ступені художнього розвитку певної цивілізації, історичного проміжку. Термін «стиль» позначає тотальні художні спільності (романіка, готика, Відродження, бароко тощо), індивідуальні особливості творчості, один або усі рівні стильової єдності (манера, досконалий стиль, великий стиль).

В історії мистецтва варто розрізнити поняття «манера доби» та «високий стиль». Манера доби — особливості певного історичного періоду, що присутні у всіх творах, котрі виникли у цей час. Високий стиль — стиль, у якому об'єктивуються значущі духовні змісти.

Історія мистецтва не є константно змінною. В процесі виникнення нових мистецьких творів нерозривним є поєднання художнього новаторства, художньої традиції та художньої спадкоємності.

***Художня спадкоємність** — це внутрішня тенденція розвитку мистецтва, яка передбачає збереження попередніх художніх надбань. Спадкоємність проявляється насамперед у зв'язку між новим і старим у мистецтві, де все новоутворене не відкидає історичну традицію.*

***Художня традиція** — це механізм суспільної комунікації в рамках художнього твору, основою якого є збереження культурного досвіду.*

Наявність традицій у мистецтві є запорукою існування та побутування культури і мистецтва. Художня спадкоємність демонструє результат взаємодії з художніми традиціями минулого. Ступінь засвоєння традицій може бути найрізноманітнішим — від повного прийняття і відтворення до заперечення і відторгнення.

***Художнє новаторство** — це суттєва зміна мистецтва, яка сприяє збільшенню виразних засобів, поглибленню та розвитку художньої концепції, розширенню сенсу життя.*

Новаторство — зміна, що веде мистецтво по шляху прогресу, що сприяє підвищенню художньо-концептуальній можливостей твору. Проте найяскравіше новаторство спирається на традицію, навіть тоді, коли створюється дещо кардинально протилежне до попередньої етапу. Художнє новаторство має відповідати запитам свого часу, проте його значимість усвідомлюється лише у порівнянні з високими зразками і набутками попередньої традиції.

5.2. Первісне мистецтво

Найдавнішим періодом розвитку мистецтва є доба первісності. Проте віднести зображально-наслідувальну діяльність до мистецтва можна з деякими зауваженнями. Насамперед, особливістю даного періоду естетичної діяльності є її утилітарно-практичний характер. Зображення на скелі, виготовлення та оздоблювання різноманітними малюнками знарядь праці, ритуальні танці, спів чи гра на перших ударних інструментах мала чітко визначену практичну функцію. Метою створення цих «мистецьких творів» була насамперед не естетична функція як самоцінність, а задоволення з їх допомогою первинних потреб. Наприклад, на-

скальні малюнки, які зображували сцени полювання, мали притягувати і наближати відмінний результат наступних полювань. Гра на ударних інструментах виконувала сигнальну функцію, здійснювали передачу інформації між різними групами людей — членами одного роду, племені і т.п.

Мистецькі прояви невіддільні в добу первісності від магічного, ритуального компоненту, який залежав від світоглядних установок тогочасної людської істоти. Досліджуючи аборигенів Австралії, англійський етнограф Фредерік Роуз зазначав, що жителі Грут-Айленда переконані у зростанні ефективності списа чи іншої зброї після нанесення на неї певного візерунка. В час, коли тривалість людського життя обмежувалась чотирма десятками років і нагальною проблемою було продовження роду — панував матриархат. Фігурки неолітичних Венер уособлювали культ матері-прародительки, виступали у якості оберегів продовження роду.

Залежність людей первісної доби від тварин, від вдалого полювання, яке надавало племені їжу, і матеріал для побутових знарядь, для виготовлення одягу, сприяла вивченню тварин. Накопичені знання втілювались у зображеннях, які свідчили про фіксацію отриманого образу, про виділення його з калейдоскопічного навколишнього світу. При зображенні людини панувала схематичність, умовність, нарис здійснювався начебто кількома штрихами, проте змалювання тварин вражало своєю реалістичністю, досконалістю та достовірністю.

З одного боку схематичне зображення людини могло свідчити про недостатньо розвинене її самоусвідомлення та самоідентифікацію. Проте, з іншого, подібний тип змалювання міг бути пов'язаний з міфологічними уявленнями людини, з певними табу, з релігійними переконаннями.

Первісне мистецтво мало синкретичний характер. В ньому поєднувались риси утилітарні та естетичні. Виникнення соціального простору в епоху варварства було пов'язане з першими архітектурними зразками — це і дольмени, і стовпи, і кургани і т.п. В цьому проявлялось намагання людини відокремитись від фізичного навколишнього світу. Важливим кроком стало виникнення ужиткового мистецтва, яке стало можливим після освоєння людиною глини. Функціональність кераміки несла у собі і власне естетичне начало, коли розписний посуд надавав можливість втілити те, яким чином людина узагальнює життєві враження.

Первісне мистецтво характеризувалось яскраво забарвленим міфологічним світоглядом, який здійснюючи персоніфікацію явищ фізичного світу, опирався при їх змалюванні на антропоморфність. Міфи породили чисельну кількість образів, сюжетів, що стали основою для багатьох художніх творів.

Вплив релігійних вірувань на первісне мистецтво можна спостерігати на прикладі створення моаї — кам'яних статуй, виготовлених зі спресованого вулканічного попелу на острові Пасхі. Всі моаї вирізані з єдиного шматка каменю, вага їх близько 20 тон, висота більше ніж 6

метрів і всі статуї (окрім семи) дивляться углиб острова. Приблизний час їх створення — XI століття. Жителі острова переконані, що статуї несуть у собі надприродну силу предків їх клану (ману), концентрація якої призводила до процвітання. Також моаї могли бути уособленнями померлих предків та надавати силу вождям, а також бути символами кланів.

5.3. Мистецтво Стародавнього Сходу

У IV тис. до н.е. виникають найдавніші цивілізації, культура яких стрімко зростає, мистецтво поступово починає відокремлюватись в окрему галузь людської діяльності. В межах розвитку суспільств Стародавнього Сходу можна спостерігати процес поступового вивільнення художніх проявів від практичних потреб, відхід від синкретичної єдності мистецтва, поділу його на різні види. Особливого значення та бурхливого розвитку здобувають такі види мистецтва, як архітектура, скульптура та живопис. Виникає різножанрова література — від повчальної до ліричної. В повсякденному житті та в сакральні-ритуальних діях розвивається музика, виникають перші зародки театралізованих вистав.

Культура давньосхідних цивілізацій, а саме Месопотамії, Єгипту була досить консервативною та канонічною. Здебільшого мистецькі прояви в рамках цих культур підпорядковувались релігійній ідеології, що зумовлювало наслідувально-незмінну традиційність в обранні змісту і форм творів. Культурне значення мали храми, піраміди, зікурати, обеліски, статуї та їх розпис.

Мистецтво стародавніх цивілізацій досягло значних успіхів у художньому пізнанні світу. Естетичне ставлення людини до дійсності було пов'язане з обожненням сил природи та тварин. Образ людини був пов'язаний насамперед з прославленням верховного правителя, який спочатку змальовувався у «ідеальному», зразковому вигляді, проте згодом починає набувати реалістичних рис зображення.

Характерною рисою зображальних мистецтв стає розробка канонів — обов'язкових норм побудови художнього зображення. Виникнення канонів було пов'язане з відносно повільним історичним і художнім розвитком, з необхідністю закріпити отримані досягнення в зображенні людського тіла і знайдених композиційних рішень. Канонічним для давньосхідних культур є зображення людини — плечі та очі — прямо, ноги та голова у профіль, різномасштабність при змалюванні представників різних соціальних станів. Мистецтво в цілому було пов'язане з законами ремісничого виробництва. Наприклад, у хорсабадському палаці (Ассірія) довгі стрічки рельєфів висотою у людський зріст займали близько 6000 кв. м. Дослідники були переконані, що існували певні трафарети, на які художники наносили загальні контури зо-

браження, в той час як учні та помічники копіювали окремі сцени та виконували деталі композиції.

Було пророблено розуміння пластичної форми, композиції та ритму. Митці стародавнього світу почали зображати події у взаємозв'язку та єдності. В ассирійському мистецтві IX ст. до н.е. превалюють простота та чіткість. В рельєфах відображається знання людської анатомії. Сюжетами постають сцени мисливства, події придворного життя та почесних прийомів, які з протокольною чіткістю відображають найдрібніші деталі побуту.

В монументальних спорудах Месопотамії, форми яких наближались до кубічних, було вироблено розуміння архітектурної маси та її поділу. Важливим досягненням стало застосування зводу, що відкривало нові можливості для просторових рішень. Шумерійці створили зікурат — культову архітектурну ступінчасту башту з сирця, яка зводилась біля храму головного божества. На верхівці зікурата, де ймовірно здійснювались релігійні містерії, знаходилось «житло богів» — невелике приміщення. Внутрішнього простору в зікураті майже не було. Основними рисами була масивність, простота форм, ясність пропорцій.

Мистецтво в культурі Стародавнього Єгипту здобуває значних досягнень — це і прийоми наглядної розповіді, яка має строго прораховану побудову дії, і створення реалістичного скульптурного портрету. Канонічність зображення, найбільш характерна саме для єгипетської цивілізації, була викликана письмовими настановами для художників («Приписи для настінного живопису і канону пропорцій»), згадка про які збереглась.

Житло єгиптян будувалось з цегли та деревини, яке майже не збереглось, в той час, як гробниці — «дома вічності» — стали першими кам'яними спорудами. Першими гробницями були мастаба, згодом з'явилися східчасті піраміди та піраміди у «класичному» їх вигляді.

Єгипетські статуї створювались згідно традиційному канону — однакові, непорушні, застигли пози, велич та спокій і умовна кольоровість (чоловічі фігури пофарбовані у червоно-коричневий колір, а жіночі — в жовтий, волосся у всіх чорне, а одяг — білий). Реалістичні риси зображення з'являються в епоху Нового царства, коли відбувається відхід від канону і створюються скульптурні портрети Ехнатона та Нефертіті.

Важливим фактором розвитку мистецтва стало виникнення писемності, яка сприяла створенню літературних творів. Це «Тексти пірамід», «Спор Гора з Сетом», «Бесіди розчарованого зі своєю душею» в яких розкриваються особливості міфологічного, художнього світобачення.

5.4. Античне мистецтво

Мистецтво Давньої Греції, яке відіграло важливу роль у розвитку європейської культури, було визначено історичним і суспільним розви-

тком, який відрізнявся від давньосхідних народів. Становлення античного мистецтва, початок якого датується VII—VI ст. до н.е., формувалось під впливом художніх проявів різноманітних культур — сусідів та завойовників.

Грецьке мистецтво було тісно пов'язане з міфологією. Характерною рисою міфологічних основ античного мистецтва є її антропоморфізм. Саме зацікавленість у людині відрізняло грецьку міфологію від міфологічних поглядів інших народів та сприяло розвитку мистецтва. З розвитком античного суспільства космогонічні погляди відходили у міфології на другий план.

Міфологічні сюжети пронизують перші твори давньогрецького епосу — поеми Гомера («Іліада» та «Одіссея»), на основі міфів формуються перші «класичні» трагедії Есхіла («Перси», трилогії «Прометей» та «Орестея»), Софокла («Цар Едіп», «Аякс», «Антігона», «Електра») та Еврипіда («Алкеста», «Іпполіт», «Іфігенія в Авліді», «Геракл»). Виникає явище античного театру, який стає невід'ємною частиною полісного життя. Герсід у своєму творі «Теогонія» зводить до єдиної системи розгалужені епічні сказання про богів, пов'язує їх в єдине генеалогічне древо від Хаосу до нащадків Зевса, а в поемі «Праці і дні» розкриває особливості організації грецького суспільства. Поема насичена різноманітними проявами грецького фольклору (байками, міфами, прислів'ями, прикметами), автор ретельно змальовує особливості робіт землевласника, мореплавця.

Важливою складовою грецького мистецтва була архітектура. Від давньосхідних попередників її відрізняла простота та ясна прозорість форм. Грецьке храмове будівництво яскраво відображало ідеї демосу. Храм був центром важливих соціальних подій громадян полісу, у ньому містилась суспільна скарбниця та художні надбання, він уособлював ідею єдності та величі античного міста. На площі перед храмом здійснювались народні зібрання та святкування. Класичним зразком храму став периптер, що мав прямокутну будову і був оточений з усіх боків колонадою. Ордерна система (ордер — порядок, стрій) визначала порядок співвідношення та розташування колон та антаблемента, які визначали загальний метод побудови, проте конкретне рішення мало творчий характер і залежало від коректних задач будівництва, доквілля та інших будівель архітектурного ансамблю. Основними ордерами були — доричний, іонічний, коринфський.

Крім храмів в IV ст. до н.е. в монументальній архітектурі значного поширення здобувають будівництво театрів, палестр, гімнасієв, бульварів, а також споруд, присвячених возвеличенню реальної особистості, як наприклад усипальниця правителя Карій Мавсола.

Значний розвиток виробів прикладного мистецтва, а саме грецької кераміки, був викликаний розвитком заморської торгівлі. Вази вкривались художнім розписом і нерідко в наш час є одним з джерел знань про мистецтво Древньої Греції. Картини побуту, міфологічні сюжети, тва-

рини, кораблі, одяг, зброя, музичний інструментарій — все це і багато іншого змальовували при розписі керамічних творів. Нерідко твори мали кілька відміток про авторство — гончара та живописця, який розписував вазу.

Грецькі скульптори та живописці поступово відійшли від єгипетських принципів зображення, були відкриті природні форми та ракурси. Яскравим прикладом розвитку скульптури стала еволюція курсора — оголена фігура героя, згодом воїна. Від їх появи у VII сторіччі та до кінця VI сторіччя до н.е. зберігався фронтальний, симетричний та нерухомий стрій цих статуй, які начебто випадали з реального життя. Проте вже в середині VI ст. до н.е. пропорції тіл стали більш вірними, намагання надати виразність обличчю призвела до так званої «архаїчної пошмішки». Справжнім злетом у період грецької класики стали роботи скульпторів Мирона, Фідія і Поліклета. Основною художньою задачею постає зображення людини у цілісному і єдиному русі — ясна гармонія тіла, пропорційність, реалістичність та життєвість у скульптурних композиціях. Проте індивідуалізація образів ще не входила в коло інтересів грецьких скульпторів, здебільшого втілювалась ідея узагальнення. Втілені у бронзі та мarmorі образи скульптора Лісіппа розкривають потяг автора до розкриття характерно-виразного, а не ідеально – досконалого у людині. Виникає інтерес до особистісного сприйняття, прагнення передати власне емоційне ставлення до зображуваного. Значна кількість грецьких скульптурних зразків була втрачена і до наших часів вони дійшли завдячуючи римським копіям.

Мистецтво Стародавнього Риму було результатом творчої діяльності не лише римлян, воно формувалось в результаті взаємодії італійських племен, в першу чергу етрусків, з грецьким мистецтвом. Етруські племена населяли територію майбутнього Риму з I тис. до н.е. Власне історія культури Стародавнього Риму поділяється на три періоди: монархія — 753 — 509 рр. до н.е., республіка — 509 — 29 рр. до н.е., імперія — 29 р. до н.е. — 476 р. н.е..

Світосприйняття римлян менш опоегизоване, порівняно з грецьким, мало практичне спрямування, що вплинуло на розвиток певних видів мистецтва, це насамперед надзвичайна важливість офіційної громадянської архітектури, визначальна роль у скульптурі індивідуального портрету, історичного-розповідного характеру живописного рельєфу.

В культурі Риму значення міфології у суспільстві було значно меншим, ніж у Греції, і замість храмів, у римській архітектурі переважно будувались споруди, які передавали могутність римської держави: форуми, амфітеатри, базиліки, палаци, вілли, колони, ростри. Власне сутнісною рисою було збудування тріумфальних арок, арочний принцип застосовувався у будівництві мостів, акведуків. Визначальну роль для розвитку культури Риму мали інженерні наукові досягнення, завдячуючи яким до нашого часу залишилась значна кількість мистецьких творів.

Основою для нових архітектурних рішень стало застосування нового будівного матеріалу — римського бетону, який складався з вапнякового розчину, вулканічного піску та щебеню і значно здешевив процес будівництва.

Ще одним зі значних досягнень давнього Риму є скульптурним портрет, який передавав зовнішність моделі. Така тенденція виникла внаслідок етруського звичаю зображати на поховальній урні померлого, нести у поховальній процесії воскові зображення предків, а також у більш пізній практиці знімати посмертні маски. Скульптурні портрети прагнули відтворити зовнішність «без прикрас» та ідеалізації. Обличчя прагнули оживити мімікою, якої досягали внаслідок застосування світлотіньових контрастів, підкреслення асиметричних елементів, використовували нахили та оберти, які сприяли ускладненню сприйняття та необхідності розгляду скульптурного портрету з декількох позицій.

В розвитку римського живопису було здійснено значне розширення принципів грецького мистецтва. Настінний розпис включав в себе не лише міфологічні сюжети, згодом вони стали доповнюватись натюрмортами, невеликими пейзажами та побутовими сценами. Характерними були гірлянди з квітів та листя, намальовані на білому фоні. Широко також застосовувалась фреска. На більш розвиненому рівні постають проблеми передачі руху, змінюються та збагачуються композиційні принципи, вибір кольорів, особливості перспективи, здійснювались спроби передачі простору.

В культурі Риму значне місце посідало ораторське мистецтво, розвиток якого був пов'язаний з філософією, історією, поетикою. Літературні досягнення римської культури були пов'язані з іменами Вергілія («Енеїда», зразок героїчного епосу), Тіта Лукреція Кара («Про природу речей», філософський твір, написаний в поетичній формі), авторів римської драми «тогати» — Еннія, Пакувія та Акція. Визначним представником «золотого віку» римської літератури була поезія Квінта Горация Флакка. Серед його творів, які збереглись до нашого часу — це збірка віршів «Ямби» або «Еподи», дві книги сатир «Бесіди», чотири книги ліричних віршів («Оди»), дві книги послань.

Представником ліричної поезії був Публіцій Овідій Назон, який найбільш відомий завдяки любовним елегіям та двом поемам — «Метаморфози» та «Мистецтво кохання». В поемі «Метаморфози» Овідій розкривав особливості перетворень міфів — грецьких та римських, від хаотичного стану весвіту до перетворення Юлія Цезаря на зірку. В творчому доробку римського поета варто виокремити ще твір «Фасты» — наукову поему — календар, який пояснював свята та священні дні Риму, особливості римського релігійного культу.

Мистецтво Стародавнього Світу справило значний вплив на розвиток сучасних культур. Досягнення у сфері науки, філософії, мистецтва стали базисом для формування європейської цивілізації та подарували

світу визначні шедеври, аналогів яким й досі немає. Ще античні автори почали згадувати про визначні пам'ятки культури Ойкумени, найбільш грандіозні, технічно вражаючі. Список «семи чудес світу» змінювався та доповнювався, до нього в різні часи відносили стіни Вавилону, Пергамський вівтар Зевса, Фіви, Афіну Парфенос, Колізей та Капітолій, храм Соломона, Вавилонську вежу і т. д. Традиційний перелік включає Сади Семіраміди, храм Артеміди в Ефесі, статую Зевса в Олімпії, мавзолей в Галікарнасі, Колос на о. Родос, Александрійський маяк, єгипетські піраміди, з якого до наших часів залишилися лише останні.

5.5. Мистецтво європейського середньовіччя

З встановленням релігійного світогляду життєстверджуючі ідеали античності змінюються на примат аскези, піднесення ідеї духовного розвитку та протиставлення його людській тілесності. Середньовічний світогляд спрямовується на пошук шляхів пізнання Бога та божественного у людині. Єдиним замовником мистецьких творів постає церква, яка починає встановлювати чіткі канони щодо їх змісту та форми. Характер мислення стає символічним за своєю природою. Твір мистецтва мав не тільки щось відображати, а й вказувати на ознаки божественного в ньому. Провідними рисами мистецьких творів стають алегоризм та символізм, які посилюючи семантичну складову твору, стали новими художніми засобами. Естетична виразність творів не розглядалась у якості самоцілі.

В добу середньовіччя поряд з церковним мистецтвом, існувало також і світське — художня література, громадянська архітектура (замки та фортеці), різноманітні види прикладного мистецтва, мініатюра у книгах світського змісту, народний епос, любовна лірика.

На відміну від доби античності, коли всі види мистецтва розвивались відносно рівномірно, в добу середньовіччя особливого значення набула архітектура, яка синтезувала та підкорила собі інші просторові мистецтва. Синтез просторових мистецтв, емоційна багатогранність образів, відчуття динаміки архітектурних форм є значним досягненням середньовічної архітектури. Значним кроком стала естетична розробка інтер'єру. В межах єдиного християнського світогляду було сформовано декілька різноманітних стилів: романський, готичний та візантійський.

Основним видом мистецтва *романського* стилю була архітектура, зразки якої були досить різноманітним за типами, конструктивними особливостями та декором. В романському стилі були побудовані храми, монастирі та замки.

Типові романські храми спирались на базилікальну форму (трьох (п'яти) нефове приміщення, яке перетиналось одним або двома трансептами), що мала багато варіацій ускладнення. Для зовнішнього вигляду

притаманні масивність, геометричність і ясність архітектурних форм, товсті стіни ізолювали простір від довкілля. В замкових спорудах, як і в церквах, переважали аркові обрамлення вузьких вікон та дверей, яскраве внутрішнє декоративне оздоблення. Зовнішні стіни з великими зубцями оточувались ровом.

Готичне мистецтво поєднало у собі внутрішньо суперечливі віяння доби середньовіччя. Поширюється світська архітектура, представлена ратушами, приміщеннями для купецьких гільдій, замків та фортець. Проте «класичний вигляд» готика здобуває у церковному будівництві. Характерною рисою готичного стилю є каркасна система та стрілчасті арки. Внаслідок введення каркасної системи стало можливим зменшення товщі стін, зросла висота будівель та прискорились темпи будівництва. Фасад почав прикрашатися скульптурою. В готичних соборах, на відміну від романських, здійснилось поєднання внутрішнього та зовнішнього оздоблень, яке досягалось величезними вікнами, кам'яними прикрасами, контрфорсами, увінчаними пінаклями, тонким наскрізним різьбленням. Фресковий розпис романських храмів поступився місцем вітражам, які сприяли наповненню храму світлом та забарвленням у різні кольори. Готичні собори були наповнені повітрям та простором.

Готичний стиль був представлений не лише у архітектурі, він поширився також на літературу, живопис, книжкову мініатюру, скульптуру. Визначними зразками лицарського епосу стали «Пісня про Роланда», «Пісня про Нібелунгів».

В музиці закладаються передумови формування світських жанрів, які були підготовлені творчістю музикантів-жонглерів, менестрелів, які стали першими носіями світської лірики, а також власне інструментальної традиції (використовували різні духові і смичкові інструменти, арфу і т. п.). Мистецтво трубадурів і труверів, які прославляли куртуазне кохання та культ служіння прекрасній Дамі значно поширювалося по всій Європі. Під його впливом в Німеччині склалися традиції школи мінезингерів.

В архітектурі **Візантії** храм був основним типом будівлі, яка виконувала важливу ідейно-виховну роль. Скульптура була представлена лише рельєфом, через те, що статуї вважались ідолами. Живопис, який зайняв провідне місце в мистецтві Візантії, розвивався у трьох основних напрямках: церковна мозаїка і фреска, іконопис, книжкова мініатюра. Існував канон, який обумовлював композицію, тип фігур та обличчя, основи кольорового рішення. Зображення здебільшого мало площинний характер, пропорційність порушувалась, виразність досягалась розташуванням силуету, поєднаннями ліній та кольорів.

В культурі Візантії було створено значну кількість літературних творів різних жанрів християнського змісту, це і гімни, і хроніки, і агіографічні твори. В музичному мистецтві Візантії відбувався розвиток церковного одноголосного співу, основними жанрами якого були псал-

ми, гімни, алілуйні пісні, канон, тропар. Виникає особлива система нотного запису — невми — знаки, які фіксували напрям руху вже відомого мотиву, фрази, або звуку та були синкретично пов'язані зі словесним текстом.

Культура Візантії вплинула на розвиток мистецтва *Київської Русі*, яка згодом сформувала власний стиль. Архітектура храмових споруд була майже позбавлена зовнішнього оздоблення. Зовнішня структура визначалась символом хреста. Церкви мали міцний, широкий та глибокий фундамент. Всередині стіни були яскраво оздоблені фресками, орнаментами, мозаїкою та надзвичайно поширеним для мистецтва Київської Русі іконописом.

5.6. Мистецтво Відродження

В культурі доби Відродження (початок XIV— остання чверть XVI ст., в деяких країнах перші десятиліття XVII ст.) панівними стають принципи антропоцентризму та гуманізму. Світське начало починає витісняти релігійне, зберігаючи за ним лише зовнішні сюжетні мотиви, виникає інтерес до реального життя і починає цінуватись творча індивідуальність митця. Звернення до античної традиції прискорило розвиток мистецтва Відродження, воно стосувалось насамперед прагнення пізнати реальний світ у всьому багатстві його проявів, як духовних, так і тілесних. Значна кількість творів була написана на сюжети античної міфології та історії.

Для літератури доби Відродження характерне виникнення нових жанрів. Найбільш популярним був жанр новели, у поезії поширюється форма сонету. У творчості таких авторів, як Франческо Петрарка, Франсуа Рабле, Уільям Шекспір, Мігеля де Сервантеса Сааведри виражено нове розуміння людини, в якій гармонійно поєднуються фізична краса та багатство душі і розуму.

Мистецтво в добу Відродження починає відігравати виключно високе положення в культурі, окремі митці та цілі корпорації прикрашали площі, палаци, храми неперевершеними витворами. Вперше постає проблема авторства, ідея творця та генія в мистецтві. В архітектурі широкого розповсюдження набувають споруди світського призначення — ратуші, лоджії, ринкові фонтани. Житла багатих громадян перетворюються на яскраві палаццо. Серед характерних рис можна відмітити звернення до античної ордерної системи, стрункість, виведення тектонічної логіки будівлі та співвіднесеність з пропорціями людського тіла.

Ренесансний світогляд сприяв остаточному відокремленню скульптури та живопису як самостійних мистецтв, які до цього часу були нерозривно пов'язані з архітектурою. Скульптура звертається до вільно розміщеної однієї або групи статуй. В добу Відродження в живописі ро-

зкриваються всі ті можливості, які до цього часу існували у вигляді потенцій. Виникає станковий живопис. Відбувається розробка реалістичної перспективи, пророблюється майстерність побудови ракурсів, удосконалюється емоційна виразність мазку, додається ефект передачі освітлення. Змінюються технічні засоби живопису: майже повністю зникає мозаїка, фреска набуває значного розвитку, техніка темпері досягає розквіту і згодом панівним стає масляний живопис. Розвивається жанр портрету (індивідуальний, а згодом виникає груповий), в пізній період виокремлюються такі жанри, як пейзаж та натюрморт.

Визначні митці Відродження — Мазаччо, Донателло, Брунеллескі, Ботічеллі, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, Рафаель, Браманте, Джорджоне, Дюкер, Гольбейн, Тіціан створили неперевершені шедеври, які увійшли у скарбницю світової культури.

В добу Відродження відбувається формування світського напрямку розвитку музики. Цей час сповнений значних зрушень у розвитку музичного мистецтва, що знайшло свій прояв у тенденції урізноманітнення образного плану музики, у появі та розвитку нових музичних форм та жанрів. Інтенсивно розгортається публічне музичне життя, центрами якого стають постійні музичні заклади відкритого характеру — оперні театри. Сучасну форму здобувають струнні смичкові інструменти (скрипка, віолончель і ін.), активізується друк нотних текстів, поширюється музична освіта (з'являються консерваторії в Італії). У професійній музиці сягає вершин хорове багатоголосся а капела (поліфонія «строногого стилю»), діатонічного складу, у жанрах меси, мотету або світської багатоголосної пісні, з використанням складних імітаційних форм (канон).

Розквіту набувають прикладні види мистецтва, такі як ювелірна справа, художнє скло та ін. Широко використовувались античні мотиви декору та форми і пропорції предметів.

В образотворчому мистецтві 20-х років XVI ст. починає формуватись новий напрям — *маньєризм*. Світовідчуття маньєристів, сповнене розладу з навколишньою дійсністю, характеризується прагненням відійти від суперечливостей реального життя. Образ людини в маньєризмі втрачає риси героїчної значимості, наповнюється відчуттям тривоги. Відбувається прагнення представити суб'єктивну фантазію митця, яка породжує власний, іноді протилежний до дійсності світ. Ранній маньєризм характеризується підкресленим суб'єктивізмом, який породжує навмисне викривлення пропорцій людського тіла та підкорення його довільній лінійній схемі, ірраціональністю побудови простору, іншому вибору кольорів. Більш пізній етап розвитку маньєризму сповнений холодною офіційністю, позбавлений життєвості, зображення підкорюється формальній схемі, потрапляючи в систему канонів та жорстких рамок. Найбільш відомі представники італійського маньєризму це — Тібальді, Бенвенуто Челліні, Бартоломео Амманаті, Джорджо Вазарі,

іспанського — Ель Греко, нідерландського — Брейгель Старший, Ієронім Босх.

Бурхливий розвиток мистецької практики доби Відродження сприяв формуванню професійної теоретичної освіти в сфері мистецтв. В 1537 році у Неаполі започатковується перша консерваторія, яка була притулком для дітей-сиріт, де їх навчали ремеслам, а також співу для церковних хорів. Згодом навчання музиці стало займати там провідне місце.

В 1585 році брати Каррачі організують першу академію мистецтв у Болоньї, в якій була розроблена програма навчання, що включала читання лекцій з перспективи, архітектури, анатомії, історії, міфології, малювання та практичні заняття з образотворчих мистецтв. Було здійснено поєднання теорії та практики живопису.

Розвиток мистецтва в добу Відродження сприяв вивільненню ролі митця, який відтепер не був анонімним, він став артистом, яскравою обдарованою особистістю, яка виокремилась з маси ремісників. Змінилось положення творця, що став бажаним при дворі, у салоні. Поступово стала формуватись практика проведення художніх виставок. Культурне життя суспільства почало набувати нових рис.

5.7. Основні мистецькі напрями Нового часу

В мистецтві Нового часу основою творчого методу митців постає передача образів та явищ у їх мінливості та русі. Відбувається процес розширення форм художнього відображення дійсності, їх більш тісний зв'язок з натурою. Суперечливість історико-художнього процесу сприяла тому, що майже одночасно складаються дві стилеві системи — бароко та класицизм.

Пошуки митців характеризуються увагою до людини, безперервним аналізом її внутрішнього, суб'єктивного життя. Ця проблема присутня і в мистецтві бароко, і в мистецтві класицизму. Характерною рисою мистецтва Нового часу є вибір драматичних сюжетів, що складають основу барочної та класицистської драми, художньої літератури, які відтворюють хаотичну картину світу, акцентуючи на тому, що світ сповнений суперечливістю та безперервною динамікою.

Стиль *бароко* формується у 80—90-х роках XVI ст. у творчості живописців Тіціана та Караваджо. Серед представників цієї художньої течії можна виділити Рубенса, Веласкеса, Рембрандта.

Для архітектури бароко, основним діячем якої був Джованні Лоренцо Берніні, притаманна емоційна піднесеність, патетичний характер образів. Це враження досягається масштабністю будівель, монументалізацією форм, динамікою просторової побудови, підвищеною пластичною виразністю об'єктів. Збільшується декоративність, стіни набувають риси хвилі, вікна обрамлюються, будівлі прикрашаються статуями. Вра-

ження рухливості досягається ліпниною, розписом, скульптурою, обробкою кольоровим мармуром, бронзою. Для створення цілісного ансамблю палаців та площ митці використовували особливості рельєфу місцевості, поєднуючи їх з водними каскадами та архітектурою малих форм — павільйонів, фонтанів, огорожами, статуями.

Стиль бароко знайшов яскраве втілення в музиці. Тенденція до синтезу різних видів мистецтва призводить до розквіту італійської опери та виникненню нових музичних жанрів — ораторії та кантати. В опері великого значення набуває пишна декоративність. Доба музичного бароко охоплює значну кількість визначних представників, які працювали у найрізноманітніших жанрах — від Клаудіо Монтеверді (опера) до Йоганна Себастьяна Баха (меса, фуги, кантати).

Автори барокової музики прагнула до більш високого рівня емоційної наповненості, порівняно з Ренесансом. Твори бароко часто описували якусь одну конкретну емоцію. Характерною рисою музики була її складність та віртуозність, обов'язковим стало використання музичних прикрас, які виконувалися музикантом як імпровізація. Одним з найголовніших нововведень цього періоду було введення точно фіксованого нотного запису партій та остаточне відокремлення інструментальної музики від вокальної (у добу Відродження інструментальна музика складалася здебільшого з танцювальних мелодій або перекладів вокальних творів).

Модифікація естетичних ідеалів мистецтва середини XVIII ст. призвела до появи двох шляхів його розвитку: 1) виокремлення з пізнього бароко художньо-стилістичного напрямку — рококо; 2) утвердження класицизму та сентименталізму.

Мистецтво *рококо* — (від французького слова *рокайль* — мушле подібний) мало більш камерний характер, порівняно з бароко, воно було представлено лише в певних видах мистецтва. Рококо був стильовим напрямом, а не стилем доби. В архітектурі рококо проявилось не у цілісному ансамблі, а у сфері декору — легкого, витонченого, вибагливого. Проте в живописі рококо призвело до підвищеної диференціації у тонкощах настрою, композиційного, сюжетного, колористичного рішення. Характер живопису став більш витонченим та манірним. В деяких країнах рококо знайшло своє втілення у палацовій та садово-парковій архітектурі, у декорі архітектурного інтер'єру та прикладних мистецтвах.

Класицистичні тенденції виникли ще у XVI ст. в ідеях італійських гуманістів, проте як самостійна художня течія *класицизм* сформувався у Франції на початку XVII ст.. Класицизм прагнув створити нові, піднесені, природні форми мистецтва, які б могли виховувати смак та чесноти. Його ідеалом є примат розуму над почуттями, порядку над хаосом, гармонія та досконалість. Зразковим прикладом для класицизму постає мистецтво доби античності, до якого неодноразово звертались митці.

Класицизм знайшов своє втілення у архітектурі, частково у скульптурі та живописі. В архітектурі класицизму висувається принцип поєднання урочистого образу з ясністю. Споруди набувають логічності та ясності, образи сповнені гармонією композиційної побудови та співвідмірністю частин, простотою та суворістю. Характерним було використання ордерної системи. Створюється система регулярного парку.

В образотворчому мистецтві класицизму основною тематикою постає утвердження високих етичних принципів, розум виступає в якості основного критерію прекрасного, а надмірна емоційна виразність не допускається. Французькими живописцями була розроблена система художніх засобів та регламентація жанрів, в якій найвище місце займає жанр історичного живопису (історична, біблійна та міфологічна тематика), портрет та пейзаж займали більш нижчий ступень, а побутовий жанр та натюрморт були відсутні. У живописі Пуссена та Клода Лоррена, представників класицизму, відбувається формування пейзажу як певної системи і перетворення його на самостійний жанр.

В класицизмі був здійснений ієрархічний поділ літературних жанрів на високі (ода, трагедія, епопея) та низькі (комедія, сатира, байка) та визначено певні ознаки кожного з жанрів. Творчі представники цього стилю Корнель та Расін у своїх трагедіях розкривали ідею конфлікту між суспільним обов'язком та особистісним началом. Значного розвитку було здійснено і у сфері «низьких» жанрів, варто відмітити комедії Мольєра, байки Жана де Лафонтена.

Проявом класицизму у музиці був період з 1750 по 1825 роки. У творчості Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена була сформована сонатна форма, побудована на протиставленні двох контрастних тем з розробковим розділом у середині першої частини твору. Утверджується склад частин сонатно-симфонічного циклу. В творчості Й.Гайдна кристалізується жанр струнного квартету, а Крістофом Віллібальдом Глюком здійснюється реформація опери *seria* та французької ліричної трагедії.

***Сентименталізм** — художній напрям, який звертався до утвердження цінностей особистого чуттєвого світу людини та драматичного конфлікту з оточуючою дійсністю, що найбільш яскраво проявив себе у поезії, театрі, літературі.*

Батьківщиною сентименталізму є Англія, час існування його на теренах Європи припадає на 20-ті-80-ті рр. XVIII ст., в Росії цей напрям знаходить свій розвиток з кінця XVIII до початку XIX століття. В творах представників сентименталізму Джеймса Томсона, Томаса Грея замальовувались картини природи та краси життя простих селян. У романах Семюеля Річардсона, Лоренса Стерна, «Новій Елоїзі» Жан-Жака Руссо, «Поли та Віржині» Бернардина де Сен-П'єра розкриваються ме-

ланхолійні, чуттєві образи, які проголошували необхідність поєднання розуму та почуттів, де почуття мали займати більш панівне становище.

Російські представники сентименталізму — Микола Карамзін, Іван Дмитрієв, Олександр Ізмайлов, Гавріїл Каменєв, Василій Жуковський затверджували у якості найбільшої цінності людської особистості її вроджену моральну чистоту, здатність до почуттів, де ідеалом виступає життя за велінням серця, проголошували культ природи. У мистецтві сентименталізму був здійснений перехід від класицизму до романтизму.

В XVIII ст. розпочинається процес переосмислення у загальній ієрархії видів мистецтва, що спричинює зростання значення літератури та музики, які набувають статус провідних і утверджують його у XIX ст.. У літературі постає тема долі окремої особистості, її стосунків з суспільством. Жанр роману перетворюється на прозаїчний епос, який змальовує загальну картину світу. Потреба у емоційному вираженні душевного світу людини, її переживань та роздумів сприяли надзвичайній актуальності музики як виду мистецтва.

Соціокультурний простір XIX ст., визначений *романтизмом*, характеризується проголошенням самоцінності окремої людської особистості, розкриттям особливостей людської душі. Наголошується на зверненні до внутрішнього світу особистості, до людських пристрастей і почуттів. Надзвичайно зростає зацікавленість сферою інтуїції. Для романтичного світогляду одними з найхарактерніших рис є звернення до мистецтва, природи та піднесення ролі творця. Ідеалами романтизму, основною тематикою стає власна історія, фольклор, національні особливості, потяг до всього незвичного та яскравого, до екзотики східних країн, усього, що протистоїть буденному життю.

Романтизм як певний тип культури в різних країнах мав свої національні особливості. Проте можна виокремити основні риси романтичного мистецтва, які були спільними. Насамперед це тяжіння до символіки, як прихованої, так і явної, пошук ідеального світу у казках, мріях, міфах, створення нової жанрової системи, в якій відбувається синтез цілком різних сфер.

Романтизм як духовний рух формується у Німеччині у творчості письменників та філософів — Вільгельма Генріха Вакенродера, Людвіга Тіка, Новаліса, братів Фрідріха та Августа Шлегелів, Фрідріха Шеллінга, Ернста Теодора Амадея Гофмана. Представниками англійського романтизму є Джордж Байрон, Персі Шеллі, Джон Кітс, Уільям Блейк, французького — Франсуа Шатобріан, Анна-Луїза Жермена де Сталь, Альфонс де Ламартін, Віктор Гюго, Проспер Меріме, Жорж Санд, американського — Вашингтон Ірвінг, Фенімор Купер, Едгар По, Генрі Лонгфелло.

Виникнення та бурхливий розвиток національних композиторських шкіл, як одна з головних рис музичної культури першої половини XIX століття, став відповіддю на романтичну потребу народного і особливо-

го. Романтичний світогляд справив великий вплив на особливості музичної мови XIX століття. Значно зростає роль вокальності, пісенності та збільшується різнобарвність в гармонії та методах оркестрування композицій. Відбувається розвиток музичних форм, що супроводжується як видозмінням вже існуючих (симфонія), так і виникненням суто нових жанрів, таких як вокальний цикл, симфонічна поема.

Характерною рисою мистецтва XIX ст. є відсутність спільної естетичної домінанти — видової, родової, жанрової, відбувається зародження нового децентралізованого типу художньої культури. В межах музичної культури ця якість проглядається насамперед у надзвичайно бурхливому розвитку різноманітних жанрів. Романтичний світогляд особливо яскраво проявився у творчості композиторів Франца Шуберта, Роберта Шумана, Карла Вебера, Фелікса Мендельсона-Бартольді, Ріхарда Вагнера, Ференца Ліста, Йоганнеса Брамса, Едварда Гріга, Антона Брукнера, Густава Малера. В Росії рух романтизму був представлений діяльністю «Могутньої купки» (Мілій Олексійович Балакірєв, Антон Порфирійович Бородин, Модест Петрович Мусоргський, Микола Андрійович Римський-Корсаков, Цезар Антонович Кюї) та Петра Ілліча Чайковського.

20—30-ті роки XIX ст. — час становлення *реалізму* як художнього методу. Зростання інтересу до спостереження за життям, до побуту та природи сприяє виокремленню реалістичного підходу до художнього відображення дійсності. Реалізм проявився у таких видах мистецтва як живопис та література. В творчості Мікеланджело Мерізі да Караваджо були вперше визначені принципи нового підходу до мистецтва — це реалістичне звернення до природи, яка визнається єдиним джерелом творчості, використання побутової теми та натюрморту як самостійних жанрів. Велике значення набуває удавана свобода та випадковість композиції побудови картини. Назва «реалізм» виникла після персональної виставки художника Гюстава Курбе «Реалізм». В цій же манері працював представник барбізонської школи Жан-Франсуа Мілле. Реалістичну манеру згодом сприйняв Едуард Мане.

Літературний реалізм спирався на принцип історизму та конкретно-історичне зображення людських характерів і був представлений в творчості Вальтера Скотта, Чарльза Діккенса, Стендаля, Оноре де Бальзака. Принцип реалізму вимагав від митця вміння проникнути в соціальну дійсність та відтворити її не крізь призму власного світобачення, а з позицій самої дійсності. Ідея соціально-історичного аналізу, що склала стрижень реалістичного методу, створила можливість зробити предметом мистецтва всі аспекти життя, які впливають на людське існування: економіка, політика, культура, виховання, спілкування.

В італійському мистецтві другої половини XIX ст. формується реалістичний та натуралістичний напрямок, який отримує назву *веризм*. Термін веризм виник ще у XVII ст., для позначення реалістичного від-

галуження у рамках живопису бароко. Даний напрямок знайшов втілення у таких видах мистецтва, як література, живопис та музика. Основними жанрами літературного веризму були новела та роман. Принципи літературного веризму, проголошені Джованні Верга, Луїджи Капуана, полягали у зображенні повсякденного побуту, психологічних переживань героїв, уваги до темних сторін життя міської та сільської бідноти.

Музичний веризм виник під впливом літературного і представлений головним чином оперною творчістю П'єтро Масканьї, Руджеро Леонкавалло і частково Джакомо Пуччіні. Драматургія веристських опер іноді зближається з натуралістичною драмою: в ній панують гострі колізії, напружені конфлікти, дія нерідко відбувається в повсякденному, прозаїчному оточенні. Новим для італійської опери було звернення до сучасних тем, зображення побуту простих людей — селян, ремісників, представників інтелігенції. Важливими здобутками веристської опери були калейдоскопічна зміна подій, що передбачала «кадровий» монтаж кіно, застосування прозаїчного тексту замість віршованого.

Соціалістичний реалізм — творчий метод, який виник на початку XX ст. в СРСР внаслідок офіційно прийнятої програми розвитку мистецтва, що мав реалістично відображати специфіку формування соціалістичного суспільства.

Соцреалізм мав не лише змальовувати революційний розвиток дійсності, а й здійснювати ідейне соціалістичне виховання. Основними принципами були ідейність, конкретність та народність. Внаслідок тоталітарного характеру правління даний метод був розповсюджений на всі види мистецтва. Варто зазначити, що перші етапи розвитку соцреалізму супроводжувались вільним та активним пошуком з боку митців нових засобів та форм для заохочення до мистецтва всіх верств суспільства та наділення його рисами доступності.

Палке сприйняття частиною творців революційних дій у Росії сприяло втіленню цих історичних подій у літературі. Тематика творчості також стосувалась ідеї трудових подвигів народу у будівництві нового суспільства. Основними представниками літератури соцреалізму була Володимир Маяковський, Михайло Шолохов, Микола Островський, Олександр Довженко, Павло Тичина.

Але окрім схвального ставлення до методу соцреалізму були творці, чії методи не співпадали з офіційно прийнятою доктриною, які мали або залишити країну, або змінювати власний стиль, або змінити вид діяльності.

Розвиток тематики соцреалізму був тісно пов'язаний з історичними подіями, тому мистецтво чітко відображало проблематику дійсності — війна, освоєння земель, будівництво АЕС і т.п.

З розпадом СРСР розпочалась критика соціалістичного реалізму, який підпорядковував тематику, жанри, змістовні та формальні риси мистецтва, навмисне спрощення його засобів виразності.

5.8. Мистецтво модерну та постмодерну

Складна історична ситуація, бурхливий розвиток науки та техніки сприяли неоднозначній культурній ситуації ХХ ст., яка характеризувалась динамікою, прагненням експериментів. Насамперед ця тенденція знайшла своє відображення у галузі мистецтва. Характерною рисою мистецтва ХХ ст. є відсутність єдиної естетичної домінанти — видової, родової, жанрової. В цих умовах виникає і стверджується новий «децен-тралізований» тип художньої культури.

Мистецтво початку ХХ століття являє собою надзвичайно складну картину, в якій представлені художні тенденції, розвиток яких відбувався паралельно: *символізм, імпресіонізм, експресіонізм, модерн (ар нуво)*. Відносна плинність художнього розвитку ХІХ сторіччя змінюється множинністю стильових утворень. З кінця 1900-х років проходила експериментальна фаза розвитку мистецької практики, що тривала біля двадцяти років, результатом якої стали кардинальні зміни в художній мові, системі жанрів та композиційних засобах. Це була перша хвиля авангарду — *модернізм*, що приніс із собою принципово важливі відкриття.

Модернізм як загальна тенденція розвитку мистецтва початку ХХ ст. включає в себе такі художні напрями, як: *кубізм, футуризм, абстракціонізм, експресіонізм, сюрреалізм, конструктивізм, дадаїзм, імажинізм, додекафонія* (у музиці), для кожного з яких притаманні власні світоглядні позиції, естетичні установки, художні прийоми та методи. Проте всі вони поєднуються спільними рисами, які полягають, насамперед, у розриві з реалістичними формами зображення дійсності та у пошуках нових засобів втілення суб'єктивного бачення світу. В творах митців-модерністів відбувся процес заперечення усталених жанрів та форм художнього вираження, які перестали відображати специфіку розвитку суспільної свідомості та не відповідали актуальним віянням культури.

Деякі художні напрямки модернізму спирались на ірраціональні форми мислення, обираючи алогічність, абсурдність та парадоксальність в якості основних принципів власного мистецтва. З іншого боку, застосовувались і чітко та математично прораховані методи створення мистецьких артефактів, які були притаманні для додекафонії та серійної музики, конструктивізму та концептуалізму. Яскраво постає тенденція до синтезу окремих видів мистецтва, до їх взаємопроникнення. Більшість модерністських напрямків були зосереджені на передачу особливостей

індивідуального сприйняття, на сферу підсвідомого, обминаючи «класичну» сюжетність, описовість, предметність.

Сфера творчих пошуків представників модернізму створила світ елітарного мистецтва, яке було не зрозумілим для більшості суспільства. Особливістю культурного процесу стало поширення і розвиток *«масового»* мистецтва, яке на протигагу *«елітарному»*, модерністському було загальнодоступним, зрозумілим. Виникає велика кількість філософсько-теоретичних розробок у працях Хосе Ортеги-і-Гассета, Йохана Хейзінга, Освальда Шпенглера, Теодора Адорно, Макса Хоркхаймера, які стосувались проблеми співвідношення елітарного та масового мистецтва, власна естетична позиція яких була на боці новаторських художніх проявів.

Масове мистецтво — мистецтво, основою якого стає поняття «кіч» — певне спрощення змісту художнього твору, коли основою зображення стають певні кліше, стереотипи.

Необхідними умовами існування масового мистецтва є звернення до широкого кола споживачів, його комерційний успіх, який досягається сюжетною і стилістичною спрощеністю.

В культурі модернізму експериментальним чином було напрацьовано багатоманітну кількість нових форм, підходів, рішень. Значний розвиток в науково-технічній сфері в ХХ ст. створив умови для виникнення нових видів мистецтва, які були пов'язані з досягненнями цивілізаційного прогресу. Мова йде не лише про виникнення фотографії, кіномистецтва, телебачення, електронної музики, найрізноманітніших шоу синтетичного характеру, а й про значну роль технічних засобів у поширенні масового мистецтва. Сама поява кіно була зумовлена не тільки виникненням відповідних технічних можливостей, а здебільшого суспільною потребою у наочному видовищному мистецтві, яке потребує значних грошових внесень, було здатне охопити багатомільйонну публіку.

З середини ХХ ст. надзвичайно активний процес розвитку наукових і технічних досягнень, який супроводжувався переоцінкою існуючих цінностей призводить до зміни естетичних настанов. Як пряме продовження подолання масової культури у мистецтві починається друга хвиля авангардно-модерністського руху, який здійснює відхід від художньо-естетичної сутності мистецтва. Натомість актуальність здобувають принципи *колажу, деконструкції, глобальної цитатності, іронічності*. Цей етап здобуває назву *постмодернізм*. Доба постмодернізму визначається появою віртуальної реальності, яка стала можливою завдяки поширенню персональних комп'ютерів, Інтернету, відео техніки. Для постмодерністського суспільства характерний нерозривний зв'язок між масовою культурою та формами життя, такими як дизайн та мода. В

постмодернізмі замість поняття мистецтво постає термін арт-практика, або арт-дільність, основною формою якого виступає артефакт.

***Артефакт** (від лат. *are* — ремесло, мистецтво і *factum* — зроблене) — це візуальні та аудіовізуальні просторові об'єкти (інсталяції, акції, хепенінгі, перформанси), що виступаючи в якості творів сучасних арт-практик, розширюють межі традиційних жанрів і видів мистецтва.*

В естетиці постмодернізму витісняється поняття «художній образ», на зміну якому приходить.

Арт-діяльність або арт-практики характеризуються відмовою від всіх традиційних духовних, естетичних цінностей, які змінюються утилітарними категоріями (комерція, ринок, бізнес, тілесність, спокуса і т.п.). Основою пост-культури є фотографії, відео-інсталяції, комп'ютерні об'єкти (мережева література, гіпертексти).

Постмодернізм в музиці (в музикознавчій літературі називається авангард-П), наприклад, був пов'язаний з використанням електронних технологій. Карлхайнц Штокхаузен, П'єр Булез, Яніс Ксенакіс, Джон Кейдж, Луіджи Ноно, Лучано Беріо пропонували повністю відкинути класичні традиції і створювати лише конкретну музику, де сполучались шуми за допомогою монтажу або електронну музику, в якій поєднувались несприродні звуки, здобуті штучним шляхом. Крім цього сюди ж можна долучити такі напрямки як сонористику та алеаторику.

Постмодернізм як явище культури отримало обґрунтування у філософських концепціях Юргена Хабермаса, Умберто Еко, Жана Бодрійяра, Жан-Франсуа Ліотара, Фредеріка Джеймсона та ін.. Жан Ліотар зазначає, що у постмодерні виявляється те, що у середині модерну вказувало на відсутність консенсусу смаку. Постмодерністський митець може бути порівняний з філософом, все те, що він створює, не керується ніякими правилами і про них не можна скласти ніякого судження. На його думку, митець і письменник працюють без будь-яких правил, працюють лише для того, щоб встановити правила того, що буде створено. Твір та текст мають властивості події, це пояснює той факт, що вони приходять занадто пізно для їх автора. Постмодерн варто розуміти як парадокс попереднього майбутнього.

Постмодернізм можна розуміти як затвердження та догматизацію досягнень модернізму та одночасно іронічне та вільне до них ставлення. Все, що було авангардним стає класичним та загальноприйнятим.

Ф. Джеймсон вказує, що скандальні та новаторські прояви модернізму стають застиглими монументами, які необхідно зруйнувати для побудови нових ідеалів. В постмодернізмі зникає розрізнення між елітарною, високою культурою та масовою, поп-культурою. Ще одною особливістю постмодернізму є зникнення індивідуалістичного суб'єкта,

який і не існував раніше, а був лише філософською та культурною містифікацією, яка була спрямована на переконання людей у наявності індивідуальної суб'єктності та унікальної персональної ідентичності.

Основними ознаками мистецтву цього періоду є використання готових форм, яке передбачає застосування *тиражування*, написання *рімейків*, перетворення вже існуючих шедеврів. Постмодерністський погляд на оточуючий світ та самого себе крізь призму іронії допомагає позбутись вульгарності, комплексу вторинності власної сутності. Ще одною ознакою постмодернізму є синкретизм стилів, вільні дії з ними, застосування відомого у незвичному контексті.

Для початку XXI ст. характерним є поступове відмирання постмодернізму та входження в добу *постпостмодернізму* або *метамодернізму*. Однозначно охарактеризувати цей феномен неможливо, оскільки ця епоха лише розпочинається. Проте можна окреслити певні риси, такі як прагнення до діалогу, природності та щирості. На перший план виходить проблема відродження самобутніх форм культури — фольклору, з іншого боку — посилення значення віртуальної дійсності та гіперреальності.

Термін «метамодернізм» спочатку був впроваджений Олександром Думітреску для опису парадигми розвитку літератури ХХ ст.. В сучасному розумінні метамодернізмом називають обґрунтування та пояснення останніх подій в критичній літературі, філософії, архітектурі, мистецтві, кіно та літературі, які виходять з відторгнення позицій постмодернізму. Таке розуміння метамодернізму з'являється у нідерландських культурологів Тимофія Вермеюліна (Vermeulen) та Робіна ван ден Аккера у 2010 році, для яких префікс «мета» сходить до *metaxu* Платона. *Метамодернізм розглядається як безперервний рух між вихідними позиціями та типами мислення модерну та постмодерну, між універсальною істиною та політичним релятивізмом, між щирістю та іронією, надією та сумнівами, розумом та інтуїцією, між структурою та реконструкцією. Метамодернізм схиляється до нової чуттєвості та нових метанаративів.*

Для мистецтва метамодернізму характерне повернення трансценденталізму, романтизму, надії, щирості, афекту, розповідності, піднесеного. Прикладами метамодернізму у мистецтві, на думку Вермеюліна та ван дер Аккера, постає архітектура BIG, кіно Мішеля Гондрі, Спайка Джонза, музика CocoRosie, Antony and the Johnsons, Джорджа Ленца та Девендри Банхарт, художні твори Пітера Дойге, Олафура Еліассона, Рагнара Кьяртансона, а також літературні праці Харуки Мураками, Роберто Боланьо і Джонатана Франзена.

З червня 2010 року Ван ден Аккер та Вермеюлін розпочали веб-журнал «Нотатки про метамодернізм», який поєднав сучасних представників різних національних шкіл та спеціальностей. Саме в такому поєднанні теорії та практики, у взаємодії філософсько-естетичної думки та сфери віртуалізованого спілкування і вбачається подальший розвиток філософії та мистецтва.



Питання для самоконтролю

1. Які поняття використовуються при здійсненні історичної типології мистецтва?
2. Якими є особливості мистецтва доби первісності?
3. Який вид мистецтва був визначним для стародавніх цивілізацій (Месопотамія, Єгипет)?
4. В чому полягає специфіка давньоримського мистецтва порівняно з давньогрецьким?
5. Які художні стилі були представлені в культурі доби середньовіччя?
6. Які відкриття відбуваються в сфері живопису в добу Ренесансу?
7. Які мистецькі напрями представлені в добу Нового часу?
8. В чому специфіка романтичного світогляду?
9. Якими є основні мистецькі напрями доби модерну?
10. Яким чином можна визначити найсучасніший період розвитку мистецтва?



Темі рефератів

1. Соціокультурна динаміка розвитку видів мистецтва.
2. Проблема співвідношення стилю та канону у мистецтві.
3. Проблема авторства в мистецтві.
4. Мистецькі практики постмодернізму: традиції та новаторство.
5. Віртуальна реальність як основа простору мистецтва: історія та сучасність.



Література

Основна

Базен Жермен. История истории искусства: от Вазари до наших дней. — М.: Прогресс-Культура, 1994.

Всеобщая история искусств: в 6 тт. — М.: Искусство, 1956 — 1966.

Гомбрих Э. История искусства. — М.: Издательство АСТ, 1998.

Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / Под ред. В. В.Бычкова.— М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003.

Панченко В.І. Историчні закономірності художнього розвитку // Естетика: Підручник/ за заг. ред. Левчук Л.Т. — 3-тє вид., допов. і переробл. — К.: Центр учбової літератури, 2010. — С. 314—364.

Додаткова

Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. — К., 1998.

Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. — М., Спб.: «Медиум», «Ювента». — 1997.

Vermeulen T, van den Akker R. Notes on metamodernism// AESTHETICS & CULTURE, Vol. 2, 2010 <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/5677/6306>

РОЗДІЛ 6

ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОСТІ

Розвиток творчих можливостей людини, їх активізація у всіх сферах людської життєдіяльності — один з основних напрямків духовного оновлення сучасного суспільства, що переживає глибокі зміни. Чим нагальніше потреба у розвитку людської індивідуальності, тим гостріше постає необхідність у науковій теорії творчості, вивчення її природи і форм прояву, її витоків і механізмів.

Художня творчість є одним з найвищих рівней організованості соціального буття. Це складна динамічна, самокерована система. Але її неможливо зрозуміти, абстрагуючись від аналізу тих сфер людського життя, специфіка яких детермінує і природу, і функції художнього процесу.

Творчість як така — це діяльність людини щодо перетворення реальності відповідно до власних цілей і потреб, яка ґрунтується на пізнанні і використанні об'єктивних законів дійсності. Творча діяльність, пов'язана зі створенням в матеріальній або духовній сфері нового, оригінального, не є способом життя, що властивий лише вибраним геніям. Вміння виходити з кризових ситуацій, творче вирішення проблеми, відмова від звичного, застарілого, особистісне зростання — невід'ємна умова життя більшості представників людства. Будь-яка продуктивна дія є результатом якісного стрибка мислення, творчої роботи уяви, що супроводжують появу як принципово нових відкриттів у сфері науки таких, як геліоцентрична система поглядів на світ Коперника, Періодична система елементів Менделєєва, теорія відносності Ейнштейна, так і особистісних, але не менш важливих, здобутків людини в якості активного учасника суспільних, сімейних, трудових відношень.

Творчий потенціал особи становить органічна єдність інтелектуальних, емоційних, вольових, фізичних можливостей людини та її навичок, що є основою для створення нового. Розумові здібності — абстрагування, узагальнення, уявлення тощо, емоційні здібності — вміння сприймати світ почуттєво, їх концентрація (за допомогою волі) у напрямку вирішення конкретного завдання, наявність необхідного для цього рівня вміння, навичок впливають на життєвотворчі можливості і здібності людини.

Життєтворчість є цілісним життєствердженням людської особи як вільного суб'єкта, творенням людиною самої себе як суб'єкта культури. Для естетичного суб'єкта простором творчої діяльності стає його індивідуальне життя, буття в роді; для творчої особистості — наявність усвідомленої інтенції на творчу самореалізацію у культурному аспекті. **Спрямованість на перетворюючий тип життєздійснення,**

здібність до самоствердження, присвоєння родової сутності у власних переживаннях є складовими естетичної творчості.

Існує різниця між розумінням естетичної творчої діяльності як філософської абстракції та безпосереднім її виявленням у реальності в конкретних формах її втілення.

Розглядаючи феномен естетичного як чуттєве відношення людини до світу, можна визначити естетичну творчість як засіб і сферу дійсного самоствердження особи. Це не означає, що мова йде про виділення особливого виду творчої діяльності поряд, наприклад, із науковою. Це — абстракція, яка відбиває одну з всезагальних характеристик родового існування людини. **Естетична творчість є простором і механізмом присвоєння родової всезагальності через переживання реальним суб'єктом особистих смислів буття.** Вона дозволяє індивіду поєднати у безпосередньому самопочуванні обмежену унікальність свого існування з тотальністю, всезагальністю людського способу світобуття. Це діяльнісний, емоційно-оціночний процес зв'язку особи і світу, через що основним «твором» людини стає її власне життя. Здійснюючись за участю свідомості, присвоєння індивідом цілісно-людських родових визначеностей буття як власних сутнісних сил на практиці не усвідомлюється як таке, не контролюється волею. Часто засвоєні, пережиті смисли культури, які забезпечують індивіду співпричетність до соціуму, вербально не усвідомлюються.

Естетична творчість як діяльна «переробка» культури у власних переживаннях, є універсальною діяльністю, поза якою не існує ні одна людина. **Творча культура естетичного суб'єкта характеризується загальною здібністю людини засвоювати й перетворювати реальність відповідно до міри кожного феномена, який включений у процес перетворення, і до міри самої людини, «за законами краси».** Потреба і здібності творити за законами краси реалізуються універсально, набуваючи в кожному виді діяльності своїх специфічних рис.

Втілення суб'єктом естетичної творчості своєї родової сутності у безпосередніх актах життєдіяльності знаходить засіб цілісного вираження — **художню творчість**, яка є найбільш адекватною **формою опредмечування і трансляції естетичного досвіду творення.** Перетворення естетичної діяльності на художню не є переходом однієї якості в іншу, де перша зникає, витиснута і замінена другою. Ми маємо справу з таким перетворенням, коли вихідна діяльність зберігається у перетвореному вигляді, залишаючись фундаментом другої, більш спеціалізованої. У розвитку сутнісних сил особи — як чуттєво-емоційних, так і раціонально-інтелектуальних — значна роль належить художній творчості, що відкриває широкий простір для самореалізації людської індивідуальності в якості вільного суб'єкта, формує дійсно людське ставлення до оточуючого світу.

6.1. Художня творчість як предмет філософського аналізу: історія проблеми

Дослідження художньої творчості в естетиці проводиться багатоаспектно. Питання першооснови, причин і механізмів виникнення нового в процесі творчої діяльності людини, шляхів створення художніх образів завжди цікавили філософів, починаючи з Платона, Аристотеля і закінчуючи сучасними дослідниками творчого процесу. Існують різноманітні визначення цього феномену, багатоманіття яких свідчить про його складність і невичерпаність за змістом і характером.

Теоретична оформленість проблеми художньої творчості в естетиці склалася наприкінці XIX — на початку XX століття. Постановка ж цієї проблематики в її часткових питаннях мала місце на ранніх етапах розвитку естетичної думки, фундамент якої було закладено добою **античності**.

Український вчений В.Роменець зазначав, що для всієї стародавньої філософії творчість була незрозумілою. Дійсно, як відомо, в давньогрецькій мові не було термінів, які б відповідали сучасним поняттям «творчість», «творець». В філософії античності проблема художньої творчості розвивалася в межах теорії пізнання. В античності мистецтво в цілому, художня творчість розглядалися як наслідування природи (**mimesis**). Наслідування як принцип художньої творчості виступало не у формі пасивного переносу в мистецтво предметів і явищ природи, реального світу. Споглядальний характер сприйняття природи супроводжувався переробкою природних явищ у напрямку відбору і узагальнення художником вихідного матеріалу.

В грецькій міфології вже мало місце не безпристрасне «наслідування», але здобування з реального досвіду певного смислу, що втілений у вигляді образу в значущу для художника функцію. Так, Амфіон грою на лірі примушує каміння складатися у стіні; Орфей своїм співом приборкує хижих звірів і природні стихії, а Дедал і Аполон вражають світ своїми художніми і технічними здібностями. Відображення в міфології різних видів діяльності людини уособлювало характер відношень між людьми з боку їх творчого початку. Культ Діоніса подав у формі комедії і трагедії людську самодіяльність, вільну від заданих «зверху» схем і правил, і поставив, по суті, людину вище за богів.

В мистецтві цього періоду творчість художника підносить зображення до рівня ідеалу — такої довершеності, яку неможливо знайти в реальному світі. Об'єктом наслідування виступає вже не природа як така, а де-який вищий світовий порядок, виражений, наприклад, у **піфагорейців** в категорії «космосу». У філософському використанні цього поняття, як відомо, передбачався ідеальний первообраз усіх речей, джерело їх смислу і життя. **Сократ**, наприклад, підкреслював здібність художника передавати найтонші порухи людської душі, вважаючи, що життєвість

творів мистецтва(скульптури зокрема)визначається талантом митця надавати їм подібність до образів живих людей, їх станів душі.

Піфагором розроблюється вчення про **евритмію** (здібність людини через знаходження у всіх проявах свого життя — в думках, вчинках, відносинах, творчості, у співах і рухах — прилучатися до гармонії і ритмів місцевого життя і, як найвища ціль, — до гармонії світового цілого, Космосу). Як фізичне, так і моральнісне здоров'я, гармонізацію відносин індивіда і суспільного життя пропонується поліпшувати за рахунок використання сугестивних та лікувальних можливостей відповідних музичних мелодій і ритмів(цю ідею підтримали пізніше Демокріт, Аристотель і Платон). Таким чином, естетична думка ранньої античності вже ставила питання щодо співвідношення мистецтва і дійсності, розглядала відношення першообразу з його зображенням в художній формі, питання формування і засобів розвитку творчих можливостей людини.

Створення першої естетичної теорії наслідування , що пояснювала походження і сутність мистецтва, належить **Платону**. Сутність істинного буття Платон знаходить поза багатоманіття форм дійсного, предметного світу. Дійсний світ Платон називає світом видимостей, що відрізняється від власно реального світу, світу істин. Теорія наслідування (**мімезісу**) Платона ґрунтується на його об'єктивно-ідеалістичній концепції світосприйняття. Платон вважав, що мистецтво матеріально вітлює лише ті ідеї, які споглядає філософія. При цьому, ілюзії художника — це лише його власні вигадки, і його діяльність наслідування реальності набагато менш практична і корисна, ніж діяльність ремісника, воїна або ткача. На думку Платона, творчість художника, який описує те, чого сам він здійснити не спроможний, — є діяльністю набагато менш благородною, ніж практична діяльність людини, яка створює реальні і корисні речі. Осмислюючи феномен творчої особистості, Платон виокремлює категорію митців, яких він вважає «корисними». Це обранці. Їх твори — результат «божественної еманції», яку їм пощастило пережити. Інші ж є некорисними. Особлива цінність людської діяльності обумовлена її намаганням і можливістю відтворювати істину предмета, яка закладена в її вічній ідеї. Наслідувальне мистецтво не тільки неспроможне здійснити це, але навіть не може відтворити емпіричну реальність цієї істини, образи мистецтва неспроможні передавати істинну природу речей. Саме тому, що зміст діяльності художника — ілюзії, що не мають ніякого пізнавального значення , то ця діяльність проголошується Платоном шкідливою, а сам художник — людиною негідною.

Ще менш гідне місце Платон надає власно естетичним переживанням людини, яка сприймає твір мистецтва. Напруга пристрастей як прояв «нерозумної» частини людського духу, джерело страждань в трагедії або блазенства і кривляння в комедії, — є шкідливим і неприпустимим для громадян заняттям.

Платон жорстко протиставляє пізнавальний акт і художнє натхнення. Останнє є ірраціональним, обумовлено одержимістю художника, який не розуміє, що він, власно, робить. Ця теорія творчості Платона визначила його ставлення до мистецтва — позицію невизнання його в ансамблі різноманітних життєвих форм.

Якщо Платон говорив про наслідування світу «вічних ідей», то **Арістотель** — про наслідувальну діяльність, яка властива людині від природи, про наслідування буттю речей. На думку Арістотеля, художник не створює нових форм, а лише реалізує те, що вже існує в його душі, завдяки вмінню знаходити відповідну матерію для вже готової форми, що зберігається в його душі. У зв'язку з цим філософ звертає увагу на значення постійної праці для формування таланту.

Наслідування Арістотель розумів ширше, ніж відтворення природи. Інтерес художника спрямований на людину. Призначення мистецтва — в передачі внутрішнього змісту речей, не підробка під зовнішню видимість життя, але її дійсне відтворення. Своє розуміння наслідування, визнання права художника на фантазію і творчість дозволяє Арістотелю зрозуміти мистецтво як пізнання сущого. Арістотель визнає більшу цінність вираженого мистецтвом опису того, що могло б відбутися, ніж того, що дійсно відбулося. Опис афектів людських пристрастей можуть забезпечити людину від їх болісного переживання у реальному житті.

Фантазія художника, вважає Арістотель, допомагає йому осягнути сутність явищ, тому що вигадка, то б то те, що «могло б бути»,- і є те загальне, що об'єднує, пов'язує світ одиничних явищ. Художня уява — це здібність художника представити це загальне в єдиному цілісному образі.

Завдання мистецтва при цьому — перетворення дійсності у напрямку більш яскравого, контрастного опису її окремих сторін, перетворення дійсності фантазією художника. Діяльність уяви повністю залежить від його бажання її визвати у собі. Останнє, то б то довільний характер здібності уявляти, дозволяє забезпечити її від неконтрольного переживання почуттів, що завжди супроводжує мисленеві процеси. Перетворення в уяві своїх афективних станів звільняє людину від полону власних переживань.

Античною думкою розроблюється **концепція катарсису**, відповідно до якої необхідний рух людини від індивідуального до всезагального, до осягнення своєї індивідуальної одиничності у необхідній єдності з загальними суспільними вимогами, з життєвим світом полісу передбачає звільнення від зайвих страждань, які віддаляють людську душу від життя суспільства. Таке зцілення, очищення від болісних афектів досягається в результаті глибоких переживань, що людина отримує в результаті споглядання трагедій, релігійних піснопівів і підноситься до рівня суспільного всезагального. Після спілкування з мистецтвом людина відчуває надзвичайне душевне просвітлення.

Мистицизм **Плотіна** — засновника естетики раннього християнства — став спробою створення на основі іdealізму Платона нового вчення. Об'єктом наслідування висувається внутрішній світ митця, що відтворює у собі частку божественної ідеї. Остання розкривається в душі художника більш повно, ніж в оточуючому світі, елементи якого є лише матеріалом для наступного одухотворення в особливій формі. В мистецтві чуттєве зображення дійсності облагороджується духовністю ідеї, що її пронизує.

Не істина або моральність, але краса стає предметом мистецтва, переносячи її сутність в естетичну площину.

В епоху **середньовіччя**, не зважаючи на те, що в мовному використанні починає вживатися термін «createo», теоретичне осмислення феномена художньої творчості на певний час припиняється. Вищезгадане поняття використовується лише по відношенню до Божественного діяння, тоді як призначення митця — вдосконалення вміння «збирати сліди» прекрасного як розумоосягаємої краси. (**Аврелій Августин(Блажений)**) Наближення до канону, а не вигадання нового є ціллю художньої діяльності.

В естетиці **Візантії** представлена нова концепція фантазії, яка, поряд з почуттями і розумом, розглядається як необхідна людині здібність, як одна з п'яти сил душі (**Феодор Студіт**), як дещо середнє між розумом і почуттями, їх межа (**Григорій Палама**).

В епоху **Проторенесансу** існували як намагання зблизити раціональну і гедоністичну сторони мистецтва, так і тенденція заперечення всіх форм художньої діяльності. В першому випадку ми знаходимо у **Горация** переконання в необхідності поєднання вигадки з правдоподібністю, розуму з фантазією художника. Друга позиція, що заперечує будь-яку цінність художньої вигадки, висловлена **Тертулліаном**.

В «Трактаті про живопис» мислителя Проторенесансу **Ченніно Ченніні** висловлюється твердження щодо необхідності крім вміння рук володіти здібністю фантазії. Відходячи від середньовічної традиції, Ченніно пропонує новий підхід до розуміння значення творчої фантазії, її свободи.

Філософсько-естетичну лінію наслідування завершує **Фома Аквінський**. Ним розвиваються погляди Аристотеля, з одного боку, а з іншого — посилюються спіритуалістичні тенденції європейської культури кінця XIII — початку XIV століть. Мистецтво розуміється як діяльність наслідування природі, її творчому початку, прихованим у ній ідеям. Пізнання цих ідей слугує не тільки розум, але і почуття. Останні відбивають певну божественну ідею і повинні трактуватися як символічне їх вираження.

Для естетики **Відродження** характерна відмова від традиційних схем, від наслідування зразкам, затвердження нового суспільного статусу митця. Якщо в античності і середньовіччі творчість художника розглядалася як додаток до матерії, що вже готова, існує в душі творця

форми, то у творчості **Ніколи Кузанського** (трактат «Про розум») і особливо у **Альберті** («Про живопис») призначення художника вбачається в створенні нових образів і сюжетів. (Хоча треба відзначити, що, при цьому, Альберті, відзначаючи значення чинника новизни, визнавав залежність успіху художнього виконання поставленої цілі від знання традицій і досвіду минулих поколінь досвідчених людей.) Художник не тільки наслідує природу, але і створює нові форми речей, доповнюючи і виправляючи природу. Здібність художника не тільки наслідувати природу, але і змагатися з нею підкреслює у своїх творах і **Леонардо да Вінчі**. Звертаючись до розуму і до уяви, майстер, на думку Леонардо, повинен у своїй творчості наслідувати всі якості природних форм. Наслідування — не є пасивним відображенням, коли автор бездумно змальовує, ґрунтуючись лише на практиці і судженні ока. Художник повинен відображувати вид і якість всіх предметів природи.

Художня практика епохи Відродження дозволяє прослідкувати закономірності розвитку художньої творчості та її механізмів. Не маючи власних філософських розроблених естетичних систем, ця епоха багата на матеріал творчого переосмислення культури античності і середньовіччя. Майстри епохи Відродження впритул підходять до заміни критерію правдоподібності твору мистецтва критеріями краси і досконалості.

Ще в античні часи Сократ вперше сформулював теорію ідеалізації дійсності мистецтвом. Ця теорія стає концепцією творчого процесу і надає художнику свободу використання критерію краси в зображенні природи. Вигадка як продукт уяви лишається свого дискримінаційного статусу і підноситься майже до ідеалу. Так, **Мікеланджело** в прагненні досягнути абсолютну гармонію свідомо порушує природні пропорції в зображенні людського тіла. Здібність створювати в уяві зовсім нові і неправдоподібні образи і фігури розуміється як ознака таланту, поряд з майстерністю і знанням. Відповідно до критерію досконалості і краси «природний» матеріал мистецтва вже поступається сфері духа, фантазії. Через те, що кожний малює собі красу по-своєму, залишаючись зазвичай байдужим до того, що є краса взагалі. Так вважав **Монтень**, який вбачав головну ціль мистецтва в задоволенні, грі.

В творах мистецтва цього періоду безпосередні емоції перероблені розумом, чуттєвість підлягає критичному аналізу. Краса, за уявленнями **Буало**, пов'язана з впорядкованим розумом відображенням природи. Через те, що твори мистецтва створюються за допомогою уяви, то, на думку Декарта, мистецтво відокремлено від науки.

Самоцінність творчої особистості, пошуки шляхів вдосконалення і реалізації її творчого потенціалу актуалізують питання необхідності оволодіння своїм «ремеслом», яке розуміється вже як професіоналізм митця (**Дж.Вазарі**). Праця останнього «Життєпис найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих» продемонструвала теоретичний і методологічний потенціал біографічного методу дослідження творчої особистості.

Таким чином, епоха Відродження представила нові і яскраві підходи до розробки проблеми специфіки художньої творчості. Розведення і навіть протиставлення моментів правди і краси, чуттєвості і раціональності створило передумови розведення принципів задоволення і моральної користі, що визначили рух естетичної думки епохи **Просвітництва**.

Розробка естетичних проблем в XVII столітті характеризується зміною ідей творчої свободи художника, що стверджувалися в епоху Відродження, на бік властивих естетиці класицизму раціоналізму і нормативності. Естетика і художня творчість цікавлять філософів (Ф.Бекона, Т.Гоббса, Д.Локка) лише у зв'язку з мораллю і метафізикою.

У вченні **Ф.Бекона** філософія ґрунтується на розумі, а джерелом поезії визнається уява. Уява також визнається самостійною здібністю розуму, яка здійснює синтез знань. Ставлення Бекона до уяви подвійне. Воно, по-перше, не повинно заважати пізнанню, його ясності. В той же час, уява корисна в якості своєрідної розваги розуму.

Томас Гоббс визнає зв'язок уяви з прекрасним, гідним споглядання. Сфера уяви виокремлена Гоббсом у самостійний предмет дослідження, таким чином було покладено початок систематичного вивчення його механізмів.

Взаємовідношення правди життя і вигадки стало предметом уваги **Дідро, Гельвеція, Кондільяка**. Правда не завжди є прекрасною, а уява здібна пом'якшити холодність розуму і, таким чином, їх поєднання може бути корисним.

Успадкований Просвітництвом раціоналізм не зміг гідно оцінити специфічні можливості фантазії. Так, наприклад, концепція Віко, яка пов'язувала художню діяльність з емоційним життям людини, його фантазією, не була визнана сучасниками. Обмеженість раціоналізму просвітницької естетики долається вже у середині XVIII століття **сентименталізмом**. В сентименталізмі починається поворот до переоцінки цінностей, проголошується пріоритет почуття, натхнення, фантазії.

В теорії поетичної уяви захоплені думкою Лейбниця про існування можливих світів **Бодлер** і **Брейтінгер** розглядали уяву як особливу конструюючу здібність поета. З діяльністю уяви вони пов'язують схильність до передбачення, здібність уявляти майбутнє. Ця традиція розвивається **О.Баумгартеном**. Розгляд ним сфери мистецтва як чуттєвого пізнання визначило його підхід до уяви як здібності до відтворення і перетворення відчужених вражень. Баумгартен намагався досягнути зв'язок уяви зі смаком, підкреслюючи творчий характер діяльності художника. На його думку, наслідуючи природу, творець не тільки відтворює реальне буття речей, але й здібний зображувати чудесне.

Естетика **німецького класичного ідеалізму** відображає намагання філософів (Кант, Шеллінг, Гегель) вирішити протиріччя між необхідністю, що закладена у природі, і свідомою свободою.

Кант і **Шеллінг** визнають за художньою творчістю здібність поєднувати «теоретичний» і «практичний» розум. **Гегель** вирішення цього завдання бачив в ідеї, що усвідомлюється як творче прагнення.

В історії естетичної думки безперечним внеском у вирішенні проблем художньої творчості, вивченні її специфіки і механізмів є ідеї **І. Канта**. Розмисли **І. Канта** про діяльність продуктивної уяви не виходять за межі сфери духа, вільна гра уяви, на його думку, стосується лише сприйняття форми дійсності, у художній творчості вбачається поєднання в нерозривне ціле природного і надприродного.

Продуктивна уява «привносить» у світ людський елемент, доповнюючи життя природи. Ціль, смисл діяльності уяви повинні, на думку Канта, виходити з внутрішніх можливостей людського існування, виражаючи особливе людського роду, його відмінність від світу природи.

Діяльність уяви матеріалізується, на думку Канта, в мистецтві, яке є творчість генія з властивою для нього вродженою здібністю уявляти. (Підкреслюється, що не кожна людина може бути митцем.) Діяльність цієї здібності не обмежується ніякими апіорно заданими правилами і є чистою грою, яка ніким не контролюється. Геній творить, вільно уявляючи, відповідно тільки йому відомим законам. В цьому і є корені істинної, на думку Канта, оригінальності, новизни його творів, які є одночасно зразками і правилами оцінки. Бути творчим зразком — не означає бути прикладом для сліпого наслідування. Для Канта принциповим є ствердження вродженості творчих здібностей до мистецтва, безсвідомого характеру процесу художньої творчості і неможливості його формалізувати на відміну від процесу наукового відкриття. У зв'язку з цим — навчити творчості не можливо, можливо спонукати іншу талановиту особистість до виявлення власної оригінальності та зразковості. Геній реалізує себе у «витончених мистецтвах»: у словесному — красномовності і поезії, у зображальному — живописі, ліпленні, архітектурі і у мистецтві гри почуттів — музиці і мистецтві кольору.

На думку Канта, мистецтво є необхідною і нічим не замінною формою людської діяльності, ціль якої полягає в переведенні ідей розуму в сферу чуттєво осяжного. Художня творчість розглядається у зв'язку з вченням про доцільність природи і людської діяльності, що пізнаються людиною. Відповідно — мистецтво є проявом доцільної діяльності, основою якої є розумовий акт, створення певного продукту через свободу, вільна гра, яка приємна сама по собі. (На відміну від вузької майстерності, ремесла, спрямованого лише на досягнення корисного результату). Оригінальність — ґрунтівна, але не єдина риса генію. (Кант не проводить різниці між генієм і талантом.) Внаслідок того, що мистецтво з необхідністю містить у собі стильові та мовні особливості, несе на собі відбиток традицій і, взагалі, культури, митець повинен володіти певною школою і манерою вираження. (Таким чином, на думку Канта, художня форма, як засіб «обробки» і вияву змісту, на відміну від останнього,

який визначається природою генія, обумовлюється культурним середовищем.)

Кантом також відкриваються нові горизонти наукового дослідження художнього сприйняття, його культурної обумовленості, у зв'язку з вирішенням проблеми смаку — форми специфічно людського культурного сприйняття твору мистецтва, його універсальної передумови. Зтверджуючи апіорність смаку як результату багатовікового становлення людської сутності, об'єктивне існування незалежних від конкретного суб'єкта культурно-історичних передумов його існування, Кант пов'язує сприйняття художнього твору не з свавіллям суб'єктивного відчуття, але — з існуванням культурної традиції, зі здібністю судження, основу якого складає загальне почуття, що сформоване єдиним культурно-смысловим простором і є визначальником внутрішньої організації і вільного прояву творчого потенціалу душевного життя людини.

І. Г. Гердер намагається подолати характерні для просвітницької естетики абстрактно-психологічний, абстрактно-феноменологічний підходи до проблеми фантазії, заглиблюючи розгляд цієї проблеми в реальний історико-художній матеріал. На противагу абстрактності і нормативності класицизму Гердер стверджував, що в мистецтві безпосередньо виражається духовне життя нації, яке складається в процесі її практичного життя; клімат і характер народів виражається в світі, створеному фантазією. Внаслідок цього любов оспівується ніжним народом, подвиги — войовничим і т.і.

Вирішальне значення естетичного початку в людині підкреслював **Ф. Шиллер**. Естетично вихована людина чутлива до всіх інших сторін людської діяльності — розуму, моралі, фізичній культурі та ін.. З цієї точки зору розглядається ним продуктивно-виховна природа художнього сприйняття, як способу вдосконалення естетичної свідомості суб'єкта, її підвищення до естетичного рівня автора. Естетичне виховання здійснюється тільки в мистецтві, яке Шиллер розумів як гру уяви. Художня творчість, на думку Шиллера, залежить від специфічної здібності уявляти. Для митця художня творчість є ще більш цінною в якості засобу гармонізації своїх духовних сил. Ці сили необхідні художнику для «боротьби» з дійсністю, «недосконалість» якої художник долає у своїй творчості. Художня творчість є цінною своєю функцією поєднання теорії з практикою, їх синтезом.

Погляди **Ф. Шеллінга**, його розуміння художньої творчості розкриваються в межах вирішення проблеми практичного і теоретичного відношення до дійсності. Ці відношення до світу Шеллінг не протиставляє, але — доповнює третім — їх єдністю. Природа і моральність (свідоме і безсвідоме в термінології Шеллінга) за змістом є тотожними. Їх єдність здійснюється безсвідомо в природі і свідомо в художній творчості. Єдність теорії і практики відбувається в уяві. Світ уяви вище того світу, в якому вимушена діяти людина. Фантазія художника, прими-

ряє вказані протилежності, здійснює чудо, яке не можливо пояснити, на яке не спроможний розум.

У світі уяви не мають права голосу а ні розум, ні моральні принципи поведінки, тому що цей світ є більш реальним, ніж повсякденна практика реального життя. В «Філософії мистецтва» Шеллінг розвиває цю думку на прикладі фантазії давньогрецьких поетів.

Боги створені уявою поетів. Але в доступному людині емпіричному досвіді їх немає. Емпірично пізнаваний світ відрізняється від світу реального, в якому живе людина. А живе вона з міфами. І в повсякденному досвіді життя людина відчуває на собі їх існування. Саме через уявний світ було привнесено в реальний світ людського життя його власний смисл. Уява, таким чином, визначає, в результаті, весь зміст людської діяльності. Таке світорозуміння Шеллінга визначило його місце в якості одного з фундаторів естетики романтизму.

Центральною для естетики романтизму стала проблема творчості і творчої особистості. В цей період схиляння перед силою уяви досягло своєї кульмінації. До цього свободу уяви намагалися підкорити контролю розуму. Передумови змінення поглядів на природу уяви сформувалися в епоху Просвітництва.

Надаючи величезне значення симпатії як психологічній основі соціальних зв'язків, витонченості почуттів, просвітники зближували уяву зі смаком. Для романтиків сила уяви стала рівнозначною геніальності.

В естетиці англо-американського романтизму склалися дві точки зору на творчий процес — активна і пасивна, споглядальна. Друга точка зору властива, наприклад, Раскіну, який не припускав втручання уяви в творчий процес, вимагаючи ретельного перенесення у художній твір спостережень за природою.

Теорію активного характеру творчості розвивав **Кольрідж**. Він поділяв уяву на первинну, вторинну і фантазію. Фантазія, на його думку, передбачає здібність асоціювати життєві враження з образами, які утримуються в пам'яті. Але творчий процес, на думку Кольріджа, не полягає тільки в асоціюванні і комбінуванні образів. В теорії уяви Кольріджом продовжуються, розвиваються ідеї німецької класичної філософії — Канта і Шеллінга. На його думку, поетична уява повинна створювати принципово нове, що відрізняється від існуючого в природі. Виникнення творів мистецтва є результатом єдиної дії фантазії, первинної і вторинної уяви — синтезу свідомості і безсвідомого. При цьому духовна діяльність відривається від матеріальної, свідомості від буття. Тому не випадково художня творчість починає ототожнюватися з міфологізуванням.

В певній мірі подолання романтичної точки зору на художню творчість було здійснено в естетиці **Г. В. Ф. Гегеля**.

Гегель проблему художньої творчості досліджує в межах розмислів щодо опосередкованого і безпосереднього знання і здійснює це з пози-

ції постановки питання про співвідношення мистецтва і філософії. Він заперечує правомірність підходу романтиків до пізнання абсолюту інтуїтивно, тобто чуттєво, споглядално. Інтуїція не може осягнути абсолюту, сутність речей поза понятійного мислення, розуму. Гегель так само, як і Кант та Шеллінг, визнає творчий процес засобом поєднання теоретичного і практичного. Нескінченність виражена в понятті, дійсність же кінцева. Уява створює єдність, синтез кінцевого і нескінченного, теоретичного і практичного. Їй належить вирішальна роль в художній творчості.

Гегель також розглядає наявність всезагальної здатності до творення дійсних творів мистецтва, до універсальних результатів, що володіють принциповою новизною і специфічними здібностей, вроджених схильностей до творчості в певній окремій сфері мистецтва, які у стані творчого натхнення знаходяться (чим і характеризується дійсна повноцінна творча дія) у діалектичному взаємозв'язку. Перша пов'язується з геніальністю, другі — з талантом. Універсальні художні результати, вважав Гегель, з необхідністю потребують від митця вдосконалення професійної майстерності, досягнення «технічної» досконалості, яка дозволить знайти форму, відповідну змісту.

Якщо Гегель скептично ставився до творчо-пізнавальних можливостей інтуїції, то **А. Шопенгауер** саме з безпосереднім, інтуїтивним способом осягнення дійсності пов'язував потенціал художнього пізнання. З філософією **А.Шопенгауера**, а також **Ф. Ніцше** пов'язують посилення ірраціональних мотивів в загально-філософських системах поглядів на світ і на художню творчість зокрема.

Інтуїтивний спосіб споглядання речей філософ вважає геніальним способом споглядання, що єдиний придатний для мистецтва. Завдяки йому виявляється істинна сутність генія — здатність перебувати у чистому незацікавленому наочному спогляданні першооснов реальності (світової волі, яка є чистою ірраціональністю). Особливу роль відіграє сфера творчості, в процесі якої можлива безпосередня об'єктивація усієї волі, — створення музики, яка даруючи людині естетичну насолоду, дає жадане спасіння.

Якщо саме відмова від суб'єктивного, спрямованого до власної особистості, на думку Шопенгауера («Світ як воля та уявлення»), надає можливість схоплювати істини світу, то все ж таки джерело творчого процесу закладається людською індивідуальністю. Філософом визнається значення для творчості внутрішнього потенціалу митця, підключення до споглядання власної духовності, внутрішніх культурних надбань, інтелектуальних зокрема. Вважаючи щастя ілюзією, а страждання невідворотними і вкоріненими у самій «волі до життя», А.Шопенгауер мистецтво визнає нагородою генію за його самотність і страждання. З подоланням останніх в художній творчості він пов'язує появу натхнення, відчуття бажаної свободи.

Розвиток ідей А.Шопенгауера особливо стосовно ролі особистісного початку в творчості, особливої місії генія в мистецтві відбувся в філософії **Ф.Ніцше** («Народження трагедії з духу музики»). Уявлення про «волю до влади» як рушійної сили всіх сфер буття, співставлення двох начал буття і культури — діонісійського і аполонівського, філософ розповсюджує і на митця. Ці дві сили, на його думку, живуть і змагаються у людині-творці. Поділяються погляди Шопенгауера на музику, унікальність якої полягає в здібності безпосередньо виражати(а не зображувати) сутність волі. Ніцше затверджує ідею про єдність життя і мистецтва. Саме життя розглядається в якості несвідомої творчої сили, тоді як мистецтво стає стихійним, нічим не детермінованим окрім волі та інстинкту митця. Мистецтво розуміється вищою метою людства, воно — спасіння для людства, тому що робить існування більш приємним, життя — більш привабливим. Ф.Ніцше аналізує також проблему художнього сприйняття. Перспективу його розвитку вбачає у вихованні естетичного типу сприйняття замість звичного раціонально-критичного.

Друга половина XIX — початок XX ст. означені зростанням інтересу до проблем художньої творчості, творчої особистості, ґрунтовників процесу її формування. В цей період з'являються концептуальні дослідження вчених різних сфер філософського знання, які і означили (за словами українського вченого О. Оніщенко) закінчення тисячолітнього періоду передісторії формування теоретичних засад художньої творчості і початок історії власне її теорії.

Наприкінці XIX — на початку XX століття вперше в історії естетики предметом ґрунтовного аналізу постали найважливіші емоційно-психологічні процеси, з якими пов'язані естетичне сприйняття і художнє переживання. (Треба зазначити, що частково питання психології творчості вирішувалися і раніше. Досліджувався зв'язок художнього смаку, схильності до певних жанрів, стилів і природного темпераменту людини(А.Кірхер), слухових відчуттів і резонування внутрішніх органів слуху у відповідь на зовнішні подразнення(Г.Гельмгольц).)

В межах психологічної естетики(**Р. Фішер, Г. Лотце, Т. Ліппс, В. Вундт, В. Воррінгер** та ін.) досліджується здібність людини поділяти найрізноманітніші почуття інших, безпосередньо переживати в інших своє «Я», за допомогою уяви отримувати можливість жити з ними одним життям, їх відчуттями і переживаннями. Ця здібність — «емпатія», «симпатійне співпереживання» або «вчування» — ґрунтується на схильності людини пов'язувати зовнішні форми явищ і предметів, що сприймаються, з власним внутрішнім станом, емоціями, наділяти їх (як живих, так і неживих) власними переживаннями і внутрішніми відчуттями. На думку прихильників теорії вчування або ем-

патії — «симпатія» (« з гр. — співстраждання, співчуття горю іншої людини) — є вродженою духовною здібністю людини, що ґрунтує процес естетичного споглядання і естетичного задоволення. Останнє виникає у випадку « нагадування» естетичними формами внутрішніх переживань людини. Ідея безпосереднього зв'язку симпатійного переживання і естетичного споглядання вже зустрічалася в історії естетичної думки — частково розглядалася давньогрецькими філософами, а також — представниками німецького романтизму(Ф. Новалісом, А. і Ф. Шлегелями)).

Розглядаючи « емпатію» як вроджену, вічну людську здібність, представники теорії « вчування» наділяють найбільшими можливостями виявлення естетичного співпереживання сферу мистецтва, де відсутні ті моменти реального життя , які заважають чистому вчуванню. Естетичне задоволення виникає від споглядання не всіх художніх творів. Лише твори, що зображують «високі» почуття, душевні стани, спроможні визвати у людини відповідну насолоду, стан піднесення, що , в свою чергу, змінює людину на краще.

Значну увагу психологічна естетика приділяє фантазії. Вона вважається першоосновою міфологічних і релігійних уявлень, а також мистецтва, рушійною силою душевних процесів, дія якої ґрунтується на асоціативних можливостях людської свідомості, на здібності на основі пережитих вражень створювати принципово нові образи. Саме здібність фантазувати закладена в основу тісного зв'язку мистецтва і гри.

Ідея щодо зближення мистецтва і гри розвивалася і представниками іншого філософського напрямку — «позитивною філософією», О.Кантом, Г.Спенсером, Е. Тейлором зокрема. Цей зв'язок розглядався в межах соціології мистецтва, яка, в свою чергу , базувалася на теорії гри та еволюції. Взаємодії мистецтва і гри надавалося біологічне і психофізіологічне тлумачення. Поява і розвиток художньої сфери діяльності, її диференціація пов'язувалися з дією законів біологічної еволюції, закладається принципово новий підхід до вивчення мистецтва і художньої творчості — дослідження їх в контексті культури.

З кінця XIX ст. до 20-х років XX століття, в ситуації панування ідей атомізму, в питаннях психології творчості, художнього сприйняття затверджується вихідний, пріоритетний статут простих форм психічних процесів над складними. Так, наприклад, розвивається наука про атомарність основних звуків, що є простими, не мають часткових тонів і визивають відповідні відчуття. **Ситуація в сфері вивчення питань творчості змінюється з появою гештальтпсихології**(«гештальт» з нім. — «цілісна форма, структура, конфігурація»), яка збагатила наукові уявлення, перш за все стосовно процесів сприйняття, зокрема художнього, ідеями цілісності, образності, структурної впорядкованості.

Гештальтпсихологією (Х. Еренфельс, М. Вертхеймер, В. Кьолер, К Коффка) затверджується принцип цілісності сприйняття об'єкта, яке по відношенню до окремих відчуттів є константним, початковим, первинним феноменом, що їх синтезує у всій повноті. За рахунок розвитку навичок диференціації, аналітичного сприйняття відбувається безперервний рух від цілого до його частин і навпаки. При цьому, ціле сприйняття ніколи не дорівнюється сумі частин — окремих відчуттів — кольорів, звуків, ритмів. Як правило, під час зустрічі з маловідомим художнім твором увага фіксує його окремі яскраві деталі, тому що з першого разу сприйняти, охопити його в цілому важко. Останньому сприяють повторні «художні зустрічі». Затверджується активний характер сприйняття, вивчається його випереджуюча дія відображення.

XX століття характеризується особливою антропологічною орієнтацією філософсько-естетичної думки. Окреме місце не тільки в мистецькому просторі кінця XIX — XXст, але і взагалі — в культурному — займають інтуїтивізм А. Бергсона, ідеї психоаналізу та аналітичної психології, екзистенціалізму.

За митцем закріплюється статус унікальної людини поза конкуренцією, яка здібна проникати у глибини буття і своїми творами безпосередньо передавати його сутність. Ще з більшою увагою розглядаються питання нерациональних передумов художньої творчості, внутрішньої свободи митця, його внутрішньої моралі і, у зв'язку з цим, моральні і художньо-естетичні межі провокативності мистецтва.

Серед головних об'єктів дослідження, на яких зосередилася увага **А. Бергсона**, постали інтуїція та художня свідомість, яка ототожнювалася з міфотворчою свідомістю. На думку філософа, поглиблюючи розрив між природою і собою завдяки культивуванню рефлексії, людина все більше поринає в стихію трагічних протиріч, що є згубними для неї. Єдиною рятівною силою є здібність людини до міфотворчості, яка дозволяє, наповнюючи світ уявними образами і героями, створити, хоча б на певний час ілюзію оволодіння цим життям, і таким чином звільнитися від страху перед життям. Саме підсвідоме та інтуїція в якості ґрунті-вників художньої творчості перетворюють останню на найкращий для міфотворчості простір.

Інтуїція в якості особливого ірраціонального бачення розглядається в якості рушійної сили художньої творчості. Вона розуміється як форма прояву «життєвої сили», що складає сутність буття і протистоїть розуму, дозволяє, на відміну від останнього, швидко, цілісно і безпосередньо досягнути істину, суть предметів в їх розвитку. Саме в художній творчості інтуїція, яка є вродженою здібністю людини, може найбільш повно реалізувати свій пізнавальний та творчий потенціал. Вона є боже-

ственным даром, який дається лише вибраним. Ці вибрані і є митці, кожний з яких — виняткова і самодостатня особистість. У зв'язку з цим особливе місце в теорії художньої творчості займає ідея «штучного світу», створеного митцем, якому зовсім не потрібне спілкування з реальністю. Найкращими умовами продуктивності художньої діяльності є ізолюваність від світу. А мобілізуючим і цементуючим визначальником творчості в мистецті є фактор минулого (концепція «зворотного часу»). Саме «незалежні спогади», здатність митця зберігати і відновлювати враження минулого, за словами Л.Левчук, трактується А.Бергсоном як важлива особливість творчості.

При розгляді новизни як абстрактної характеристики продуктів творчості виникає можливість трактовки її як спонтанного акту. Тоді природа творчості може звестися (психоаналітичні концепції) до неусвідомленої психосоматичної активності, в результаті якої виникають несподівані для самого суб'єкта комбінації образів, які він просто застає в свідомості. Відрізнити ці комбінації від образів реальності суб'єкт не спроможний. **В психоаналізі процес творення пов'язується з позачасовою психічною сферою безсвідомого, трактується як безсвідомий прояв чуттєвого принципу задоволення.** Виходячи з розгляду мистецтва як «легкого наркозу», **З.Фрейд** розглядає творчий процес як створення штучного світу, в якому художник схожий на дитину, яка зайнята грою. Цей світ — світ здійснення незадоволених еротичних і агресивних бажань і комплексів суб'єкта творчості..

З розкріпаченням в образній тканині позасвідомого пов'язується виникнення художнього твору в **аналітичній психології К.Юнга**.

Створення художніх образів Юнг аналізує як безсвідомий процес, що актуалізується психічною дисгармонією особи. Позасвідоме — спільне джерело, творчий імпульс як творчих осяянь, так і контрольованих художніх пошуків. (В цьому погляді К.Г. Юнга збігаються з теорією З. Фрейда) Задум твору, витоки художнього образу, пошуки форм і засобів його втілення втрачають об'єктивну основу. Але, на відміну від засновника психоаналізу, Юнг підкреслює значення не особистісного позасвідомого митця, яке, на його думку, складає сукупність психічних процесів, що мають тенденцію до усвідомлення, які залишаються до певного часу пригніченими і витісненими внаслідок несумісності з свідомістю, але — колективного позасвідомого. Останнє не може бути усвідомленим, пригаданим навіть за допомогою аналітичного методу, але саме в його глибинах, а не особистісним митця, народжуються справжні шедеври мистецтва, які мають надособистісний характер, торкаючись « розуму і серця людства». Уяві К.Юнг надає репродуктивну роль, відкидаючи можливість створення принципово нового. Образи уяви, за Юнгом, обумовлені архетипами, апріорними абстрактними зразками, що успадковуються, містяться в психіці людини вже з моменту її народження.

Юнгом розроблюється типологія творчого процесу, і відповідні особливості художніх творів митців. Перший різновид — творчість художника інтровертного типу. Для неї характерна свідомо цілеспрямована обробка матеріалу відповідно до конкретної художньої мети, до вимог форми і стилю. Митець повністю « розчиняється » в творчому процесі, стає його своєрідним « інструментом ». Ця підвладність не усвідомлюється митцем, який до останнього вважає, що власна творчість є результатом його незалежної волі, вільної, свідомої дії. Твори цього автора не виходять за межі розуміння. Результати другого, екстравертного, різновиду творчості розширюють сприйняття до меж невидимого своєю незвичною формою і змістом, обумовлюють інтуїтивний характер сприйняття авторської думки, дивуючи самого автора своєю появою і завершеним характером. Митець екстравертного типу сприймає свою творчість як результат дії зовнішньої сили, якій він може тільки підкоритися, як « божественне осяяння », поява художніх продуктів якого дивують його самого.

Юнг зберігає основну тезу психоаналітичної концепції творчості — ствердження незалежності і автономності художника в суспільному середовищі. Таке розуміння творчості послугувало теоретичним підґрунтям для таких напрямків мистецтва, як сюрреалізм, абстракціонізм, абстрактний експресіонізм та ін..

Абсолютизація «самодіяльності» світу образів властива і представникам **екзистенціалізму**. Так, наприклад, **Ж.-П.Сартр**, хоча і визнає значення реального об'єкту по відношенню до його образу (образ, на думку філософа, виникає в результаті репродукції основних рис об'єкту, що був сприйнятий раніше), вірно підкреслює різницю між об'єктом і його образом, але все ж несправедливо обмежує сферу дії уяви виключно сферою ідеального. Сартр визначив образ як конкретний феномен або стан свідомості. На його думку, уявляюча свідомість виникає лише при відсутності безпосередньо перед суб'єктом, що уявляє, даного об'єкта реальності (принцип неонтизації). Творча активність, вважає Сартр, є спонтанною і не пов'язаною з реальним буттям.

Виходячи з розуміння свободи як основного визначальника людської суб'єктивності і життєвого шляху як «самобудівництва», самоздійснення в умовах несвободної реальності, представники екзистенціалізму (Ж.-П. Сартр, А. Камю) основним завданням мистецтва вважають поглиблення і реалізацію людської суб'єктивності. Критикуючи інтуїтивістські теорії творчості, Ж.-П. Сартр розвиває ідею відповідальності митця за те повідомлення, яке він передає публіці своїм твором. Зв'язок художньої творчості з долею людства, зі змінами, що відбуваються в сфері людської суб'єктивності, постав для **А. Камю** одним з найважли-

віших питань його розмислів. В ситуації невідворотної і нездоланної роз'єднаності людей, всезагального відчуття відчаю, тривоги він знаходить виправдання існуванню художньої творчості. На його думку, напружені болісні пошуки смислу власного існування в ситуації всезагальної абсурдності буття знаходять не притулок, «схованку», але — простір, де відбувається пошук (за допомогою художніх символів, алегорій та ін.) можливостей узлагодженості між людиною і її досвідом.

В процесі розвитку філософсько-естетичної думки проблема осягнення реальності душевно-духовного життя, розуміння «іншого» для герменевтики (в якості «мистецтва і теорії витлумачення текстів») з необхідністю поставила вивчення суті мовного розуміння як світорозуміння. Представники цього напрямку(Шлейєрмахер, Гумбольдт, Дільтей) на основі виокремлення тексту в якості живої, цілісної, вагової складової твору, ототожнення слова зі знаком здійснили спробу віднайти нові методи трактування тексту, нові критерії розуміння «чужої індивідуальності», письмово зафіксованих життєвих проявів, оцінювання авторського бачення. Слово розуміється як спосіб фіксації наявної усвідомленої і вербалізованої реальності. Художній текст — як завершене, реально зафіксоване(у часі, просторі, слові) мистецьке явище, відкрите для трактування, для перекладу на мову інших культурних поколінь. Це є можливим завдяки тому, що в тексті, у словах-знаках замасковані переживання автора, закодовані результати його емоційно-інтелектуального досвіду пізнання світу. Тому однією з головних властивостей твору є його виразність. Не маючи можливість змінити вже зафіксоване, написане іншою людиною, інтерпретатор має можливість надати йому новий сенс. Кожне нове «прочитання» — творче знайомство, пізнання сучасної автору епохи, тієї живої реальності, яка промовляє через авторське слово.

Структуралізм (Леві-Строс, Фуко, Дерріда, Р. Барт, У. Еко) теж проголошує текст головним об'єктом дослідження. В якості тексту виступають всі продукти культури, мистецтва зокрема. Предметом зацікавленості постають питання не природи і сутності мистецтва та творчості, але — функціонування ustalених структур тексту, художньо-конструктивні принципи, засоби організації тексту, їх існування в контексті культури. Саме дослідження цих проблем, на думку структуралістів, і дозволить вивчити специфіку художнього мислення людини, виявити ті архетипи, влада яких під час творчості інтуїтивно відчувається митцем, і які в тій чи іншій мірі реалізуються в тексті(Р.Барт).

У II половині XX століття значна увага приділяється проблемі художнього сприйняття. Формуються **рецептивно-естетичні концепції (Х. Р. Яусс, В.Ізер, Г. Грімм, М.Дюфрени), в яких вирішальне значення в художньому процесі надається продуктивній і активній ролі суб'єкта споглядання.** На основі вивчення специфіки сприйняття митця певної історичної епохи, художнього напрямку, тенденцій

сприйняття твору мистецтва конкретною соціальною і національною спільнотою, сучасниками і наступними поколіннями затверджується ідея історичної рухливості сприйняття, соціально-історичної обумовленості конкретних типів читачів.

Таким чином, в естетиці був накопичений величезний матеріал, висловлено безліч блискучих здогадок з приводу природи і специфіки функціонування художньої творчості.

|| **Творчість — простір і спосіб культивування креативних сил художника.**

6.2. Естетичний потенціал творчості

Художня творчість є одним з механізмів прилучення людини до всезагальних визначеностей буття, способом культурного і світоглядного становлення людини. Творчий процес є простором і способом культивування креативних сил художника по духовно-практичному освоєнню і перетворенню реальності. **В цій діяльності творча особистість виступає суб'єктом естетичного відношення як чуттєвого механізму культурного самоствердження особи і одночасно — художнім суб'єктом, який сприймає і конструює предметність власного життєвого світу як художню реальність, свідомо і цілеспрямовано втілюючи своє світопереживання в творах мистецтва на основі необхідних професійних навичок.** Художник пізнає життя, виражає своє ставлення до світу, об'єктивуючи цей складний духовний зміст в сконструйованих за законами певного виду мистецтва образних моделях дійсності, надаючи цим конструкціям характер художньої мови. В художніх творах фіксується і виражається досвід самовизначення і самовідчуття творчої особистості, досвід безпосередньо-предметної реалізації (за допомогою художніх форм) цього самовизначення.

Інтенціональною характеристикою будь-якої талановитої особистості є її прагнення втілитися у всій повноті своїх сутнісних визначеностей, реалізувати власний життєвий потенціал. Сфера мистецтва, художня творчість відкривають широкий простір для самореалізації людської індивідуальності в якості вільного суб'єкта. За допомогою суб'єктивних образів (але не суб'єктивістського свавілля) художник усвідомлює своє «Я» в просторі світу, що пізнається. Творець самовиявляє себе, об'єктивуючи, переводячи у зовнішній план свої переживання смислів людського буття, втілюючи в художніх творах індивідуальне бачення об'єктів реальності.

Суб'єкт долає зовнішні «значення» об'єкта (під «значенням» ми розуміємо суспільно-історичний досвід, що опредметнений в знаряддях праці, соціальних нормах і цінностях, поняттях мови) і наділяє його

особистісним смислом. Останні в процесі створення твору мистецтва «переводяться» з мови внутрішнього самовідчуття на мову зовнішньої вираженості.

Реалії, що належать внутрішньому світу суб'єкта творчості, отримують конкретно-чуттєву образну форму існування. Моменти духовного життя творця об'єктивуються, набуваючи в художньо-образній формі цілісність, завершеність у часі, просторі, бутті. Творчість — це не просто втеча художника від реальності у сферу інтимно-особистісних переживань, але і наступне звернення до цієї реальності вже на рівні художньо-чуттєвої образності, на мові специфічного виду мистецтва.

Таким чином, **в процесі творчості предметом художньої діяльності стає дійсність, співвіднесена з внутрішнім індивідуальним світом творця.** В результаті створюється новий, художній світ, умовність якого компенсується тим, що він несе у собі особливий зміст, відмінний від змісту реального буття. Світ художнього твору — не зліпок життя, але узагальнення безлічі її спостережень, осмислених під певним кутом зору. Автор свідомо займає позицію особливої форми осмислення і сприйняття світу — форми художнього бачення оточуючої дійсності, де явища постають в їх естетичній визначеності, як дещо прекрасне або потворне, трагічне або комічне, піднесене або низьке. Народжується новий план буття — де зображення безпосередньо пов'язане з світовідношенням, з морально-естетичною кваліфікацією, оцінкою.

Діяльність свідомості, що розгортається в уявному світі, визначається соціокультурними формами освоєння дійсності, сприйняті художником. Художник розширює межі «побаченого» і «почутого» світу за рахунок засвоєння загальнолюдського досвіду художнього мислення та відчуття, що опредметнений в продуктах культури.

В процесі творчості присутні дві тенденції: суб'єкт творчості повинен «стиснути» і втілити в **чуттєву конкретність** до виявлення **індивідуального** те **загальне**, що закладене в природі явища, факту буття, що уявляється. І, в той же час, через конкретне, одиничне виразити загальне. Творець «піднімається» над конкретністю реальної дійсності у відповідності з пізнаним «всезагальним» і створює нову конкретність, яка частково співпадає і не співпадає з попередньою, її «інобуття».

Художній образ, хоча і відтворює в тому чи іншому ступені схожі з реальними явища і відношення до них, визиває переживання, схожі з життєвими, але не має прямого аналога в дійсності. Формований художньою уявою та завдяки художньому мисленню образ є узагальненим результатом художнього осмислення безлічі відношень. При цьому, в процесі творчості узагальнення здійснюється без втрати індивідуалізації і чуттєвої конкретності.

Мистецтво дозволяє в **одиничному** осягнути **загальне**, в **конкретному** показати **абстрактне**. Художні образи не копіюють об'єкта реальності в цілому, а фіксують лише його окремі, характерні деталі, які

зберігають і виявляють естетичну значущість і смисл цілого. Тому портрет певної особи (наприклад, «Джоконда» Леонардо да Вінчі) може виразити історичну епоху, а пейзаж, де навіть немає зображення людини, -узагальнені уявлення про людське ставлення до світу.

Художник збагачує своє пізнання, відчуття дійсності завдяки можливостям конструювати в активній наочно-дієвій формі образні моделі людського буття, які виходять за межі особистісного досвіду творця. При цьому треба підкреслити, що ця активність пов'язана з тим, що в художніх образах узагальнюються не тільки особливості предметів, почуття, які відчуються по відношенню до них, але й самі творчі дії. В образі міститься як предмет, так і спосіб його засвоєння, «схема» ідеально-наочного плану майбутніх предметних дій. Предметні дії здійснюються в контексті розгортання згорнутого в образі «внутрішнього», смислового змісту у «зовнішню», художню форму.

Залучаючи матеріал з пам'яті, з мислення, з почуттів, художник здатний як добудувати інформацію, яка дається безпосередньо у сприйнятті, до цілісного образу, так і виходити за межі наявної ситуації і наочно уявляти такі сторони і відношення об'єктивної реальності, які не відображені безпосередньо у сприйнятті, подумки сконструювати об'єкти, що не існують у дійсності, але володіють чуттєвою достовірністю. В найфантастичніших творіннях, в неймовірних сюрреалістичних асоціаціях дійсний творець не втрачав зв'язків — прямих чи опосередкованих — з дійсною основою людських уявлень, гармонічно поєднуючи світ буття і уяви. В результаті творчої дії замикаються новими зв'язками сліди минулих емоцій, сприймань і уявлень, по-новому організуються данні, накопичені в арсеналах пам'яті, наповнюються новим смисловим змістом. Завдяки цьому художник трансформує, змінює відповідно до власних бажань, кола асоціацій образну модель, «грається» з нею, що важко здійснити по відношенню до об'єкта реальної дійсності.

В процесі створення художнього твору розгортається **діалектика свободи** творчої ініціативи і **необхідності** роботи в ситуації дії відповідно до певної творчої цілі. Часто формування образу, який не відповідає дійсності, передбачається суб'єктом творчості. Відсутність прямого, безпосереднього зв'язку з реаліями буття складає свідому цільову настанову діяльності творця. Він може, наприклад, «згущувати» характеристики споглядаємих ним явищ, створювати у творі фантастичний світ для того, щоб виокремити, підкреслити певні властивості дійсного життя, загострити (наприклад, в сатирі), перебільшити (гіпербола), деформувати (гротеск) явища. Часто митець у своєму творі свідомо порушує причинно-наслідкові зв'язки, властиві повсякденності, зміщує просторово-часові характеристики явищ дійсності. Попри це, образи створюються як завершені предметні смисли. В цьому випадку акцент зміщується у бік свідомої суб'єктивності (але не суб'єктивістського свавілля, в якому по суті розчиняється суб'єкт). На перший погляд, художні об-

рази можуть здатися парадоксальними, абсурдними. Але динаміка їх розвитку повинна розгортатися строго послідовно відповідно до логіки художньої ситуації, що виникла, виявляючи, узагальнюючи приховані в потоці повсякденного життя якості реальних об'єктів і тих соціальних систем, в межах яких вони існують.

Художня творчість пов'язана зі специфічними для кожного художника формами осмислення об'єкта, способами узагальнення, уявленнями про те, як треба вивчати дійсність і що в ній варто уваги, з принципами, які закладаються художником в основу створених ним образних моделях, шляхами, які вибираються для конструювання цих моделей в матеріалі певного виду мистецтва.

Конструктивним фактором творчого процесу виступає індивідуальний стиль митця, який фіксує особливості авторської особистості, спосіб організації художнього світу. Сила таланту визначається не тільки змістовністю, глибиною світосприйняття, але й ступенем виразності, особистісним характером його вираження. Індивідуальний стиль та манера митця — свідомство самостійності творчого обдарування.

Художня манера, хоча і несе на собі відбиток особливостей світосприйняття автора, характеризує перш за все окремі, явно виражені сторони оригінальності, пов'язані з індивідуальними засобами, прийомами художньої обробки матеріалу. Манера визначається неповторністю «поводження» з художнім матеріалом — використанням зображувально-виражальних засобів, інтересом до певних характеристик, наявністю улюблених елементів композиції та ін.. Якщо творча манера стосується переважно індивідуальних прийомів художньої обробки матеріалу, то індивідуальний художній стиль — результат більш складного перехрещення багатьох факторів суспільно-історичного, національного, жанрового характеру, прояв органічної взаємодії особливих, найбільш істотних ознак таланту митця, стійких, якісно визначених виразних складових його творів і творчості в цілому. В якості відносно стійкої єдності головних ідейно-художніх особливостей творчості стиль є тією силою, що забезпечує переробку різноманіття досвіду світосприйняття в єдину художню систему. В стилі відображується тип художнього мислення митця, індивідуальне втілення художнього методу, типологічні риси певного художнього напрямку, течії, історичної і національної традиції культури, які слугують підґрунтям творчості митця. Один художник з висоти свого уявного світу, «не торкаючись землі», намагається перетворити життя відповідно власного ідеалу. Образи його твору відрізняються різко вираженою метафоричністю, експресивністю, асоціативністю. Уявний світ іншого відрізняє чуттєва достовірність, пластичність, незначна трансформація форм життя. Третій художник, свідомо порушуючи причинно-наслідкові зв'язки, створює фантазмагоричну, схожу на марення художню реальність. Кожний з цих художників знаходиться в пошуках індивідуальних форм і способів

втілення самовідчуття. Напрямок пошуків визначається їх **світовідношенням**. Воно не тільки визначає характер змісту художніх образів, але і «розгортає» його в певному напрямку.

Світогляд спрямовує увагу митця на той чи інший факт дійсності, визначаючи ступінь його значущості для самого художника, впливає на вибір тем, сюжетів, на їх трактовці. При цьому, творчий процес відбувається в межах протиріччя між прагненням автора подати в художньому творі, художньому образі, персонажі себе — свій світогляд, світовідчуття — і між обмеженням, що накладає сутність образу, його індивідуальність.

Виражаючи своє ставлення до проблем буття системою образів, логікою розвитку дії, автор повинен володіти розвинутою делікатністю в прояві особистих почуттів і думок. Сила твору мистецтва тільки тоді досягає своєї істинної сили, коли його ідейний і емоційний вплив укорінюється, міститься в образі, в системі образів, а не в прямому дидактизмі, повчальності, «підтягуванні» образів під певну ідею. Образи створює і талант і посередність. Різниця полягає у тому, що перший, народжуючи творіння, в боротьбі з самим собою заради художнього цілого надає йому самостійне життя, відокремлюючи образ від себе. Другий, нав'язуючи свої симпатії і антипатії, спроможний на продукування чергових кліше, стереотипів.

Існує об'єктивна логіка матеріалу, вражень, що перетворені автором в художній образ. Ця логіка вимагає інколи від художника поступитися особистими симпатіями і антипатіями. Хоча художній образ є особистим породженням авторської уяви, в той же час цей образ має такі внутрішні «пружини», які примушують автора підкорятися їх дії, автор не повинен порушувати внутрішньої логіки розвитку уявляемого.

В процесі творчості відбувається своєрідна **діалогізація свідомості**, уявне ототожнення автора з героєм твору, з його внутрішнім станом, «входження» в ту ситуацію, в якій даний герой діє. В художньому світі автор живе, співпереживає своїм вигаданим героям так само живо, особистісно, як і по відношенню до реальних людських колізій. Співвіднесення або, точніше, «включення» себе в уявну ситуацію далеко не завжди усвідомлюється суб'єктом творчості, часто здійснюється неусвідомлено. Деякі художники настільки перевтілюються у своїх героїв, що в певні моменти не могли провести чіткої межі між видінням і явою, реальністю та ірреальністю.

В процесі створення художнього твору автор весь час перебуває у двох сферах — **дійсній і умовній**, яка сприймається ним з певною мірою реальності. Художник рефлексивно фіксує «нереальність» виникаючих образів, активно співставляє, співвідносить їх з зовнішньою дійсністю. Художні образи виступають для нього вже не як «сама реальність», а як її ідеальна реконструкція, як «модель», що є засобом осмислення «оригіналу». Творець усвідомлює умовність створеного

ним уявного світу, отримуючи естетичну насолоду від того, як вдалося втілити зміст художніх образів в конкретно-чуттєвій формі, використовуючи матеріал реального світу. Акти формування художніх образів супроводжує суб'єктивне почуття краси, що виступає особистісним критерієм продуктивності творчої роботи. Це почуття є реакцією творця на «якість» індивідуального зрушення в формах художньо-образної діяльності. «Якість» індивідуальної «гри» визначається ступенем досягнення художником бажаної єдності ідеї та її художньо-образного вираження.

Якщо художник втрачає свою активну, формуючу позицію по відношенню до предмета художнього зображення чи вираження, повністю розчиняється у ньому, то руйнується художня подія і цілісний художній образ, розпадається весь той ряд художньо-естетичних цінностей, в які «одягнуті» його душа і тіло.

Для того, щоб виразити, об'єктивувати моменти свого духовного життя, свої почуття, світовідчуття, автору необхідно оцінити, уявити їх як прояв внутрішнього світу «іншого Я». Тільки уявив «своє» як «інше» автор здібний виразити і оформити оточуючий світ і себе у ньому у всеосяжності теперішнього, в його просторовій, часовій і смисловій завершеності. Втілити те, що належало єдиному, синкретичному, незворотному реальному життю, яке безпосередньо проживається, в цілісний художній образ.

У зв'язку з цим необхідно підкреслити наступне. Незримо присутнє «інше Я» — не двійник творця. Це його своєрідний співрозмовник, очами і вухами якого автор «бачить» і «чує» себе «з боку». Це «роздвоєння» («діалог») відбувається в процесі творення завжди, незалежно від того, знає автор про нього чи ні. У вчинках, думках уявного героя, в тому чи іншому зображеному факті буття художник прагне «обґрунтувати» себе, краще вкорінити систему власних життєвих орієнтирів. В своєрідному діалозі «Я» автора (творець залишається людиною своєї епохи, яка знаходиться в просторі і часі цінностей духовної культури, діє у відповідності з реальними цілями і завданнями творчого процесу) та «іншого Я» (уявного героя) об'єктивуються, виносяться назовні (в художній формі) особистісно освоєні, пережиті смисли буття, фіксується досвід самовизначення суб'єкта творчості в оточуючому його світі.

Ця діалогізація творчої свідомості, конструювання різних варіантів можливих відношень буття — всі ці дії в результаті здійснюються заради задоволення потреби «присвоєння» світу.

Виникнення художніх новоутворень відбувається у формі різного роду і рівня відтворення, репродукції і перетворення досвіду **раціонального і почуттєвого пізнання дійсності**. Об'єктивація особистісних смислів буття в художніх творах відбувається за рахунок синтезу мате-

ріалу різної модальності: безпосередньо чуттєві образи, образи пам'яті, продукти мислення. Творча діяльність з необхідністю пов'язана з актуалізацією уявлень, почуттєвих вражень буття, які були приховані в глибинах пам'яті суб'єкта. В процесі художнього творення здійснюється (часто начебто автоматично) «підключення» окремих фактів почуттєво-емпіричного досвіду суб'єкта творчості до його знань про суттєві зв'язки і відношення реального буття, в якому він живе і творить.

Відомо, що людина, яка створює художній твір, володіє як емоційною здібністю, що фіксує дійсність на рівні феномена, так і здібністю осягати його сутність. Заглибитися в саму суть явищ спроможний лише той творець, у якого розвинута здібність до абстрактного мислення при «живому спогляданні» конкретного. Творець, який знаходиться під владою конкретного і не здібний до абстрактного мислення, буде спроможний не більше ніж на копію. Звісно, побачити по-своєму явища буття зовсім не означає створити їх. Своєрідність предмету не народжується, але виявляється особистістю.

Уявний художній світ сприяє здійсненню нереалізованих можливостей явища, його варіантів в різноманітних, в тому числі неймовірних, ситуаціях і поєднаннях, доводячи його до ступеня досконалості або, навпаки, до абсурду. Цей світ дозволяє створити, вигадати образи, що не реалізовані дійсністю, але є можливими.

В процесі творчості, розширяючи сферу реалізації власного духовного потенціалу, художник розкриває горизонти людського буття, «схоплює» можливості об'єктивного світу в їх необхідному зв'язку з розвитком, тенденціями суспільного буття, закарбовує їх як дійсні за допомогою художніх форм. За допомогою **художньої уяви і мислення** художник трансформує ірреальний туман, невизначеність почуттєвих вражень, що впливають з пам'яті, фантастичну плутанину кольорів, ліній, форм, звуків в конкретні художні образи і втілює їх в матеріалі певного виду мистецтва.

Беручи участь у формуванні художнього образу, активізуючи всі духовні сили і здібності творчої особи, **уява** дозволяє долати межі існуючої сфери життєдіяльності. В процесі творчості, відкриваючи за допомогою уяви нові сторони буття, художник набуває елементи нової самосвідомості, самовідчуття. Це з необхідністю призводить до оновленої творчої дії, до створення художньо-естетичних цінностей принципово нової якості. Таким чином творча людина естетично збагачує саму дійсність.

В межах психології традиційним є розуміння уяви як здібності людини вільно оперувати образами об'єктів оточуючої дійсності, комбінувати і трансформувати дані уявлень, створювати їх нові сполучення. Вивчаються її засоби. Для психологічних досліджень характерне розрізнення відтворюючої (репродуктивної) і творчої(продуктивної) уяви. Єдність репродуктивного і продуктивного в уяві розглядається через ді-

алектику взаємовідношень відтворення і змінення, успадковування і новоутворення.

Філософське осмислення ролі уяви в художньо-естетичній діяльності полягає у розгляді її в якості провідної творчої сили художньої обдарованості людини. Вона пов'язується зі здібністю до випереджального відображення, створенням нових художньо-естетичних цінностей, з даром передбачення майбутнього в художніх символах.

Як філософи, так і психологи акцентують увагу на новизні, неочікуваності образів уяви. Вони погоджуються з тим, що уява — це здібність створювати уявлення, конструювати подумки багатоманітні ситуацій, які людиною в цілому ніколи в дійсності не сприймалися. В психології акцентувалася увага на вивченні психосоматичного підґрунтя цієї здібності, структури і механізмів процесу уяви. Філософи поділяють пануючу в психологічній науці точку зору, згідно якої уява визначається через новизну її результатів, свободу в оперуванні образами об'єктів дійсності. Але їх насамперед цікавить суспільно-історичний смисл застосування здібності уявляти, її форми реалізації, «людський» смисл цього феномену, його роль в становленні людської суб'єктивності. Як всезагальна універсальна людська здібність, уява формується вже самими умовами людської життєдіяльності, в систему яких кожна людина є включеною з моменту народження. В процесі художньої творчості уява досягає професійних висот свого розвитку, своєї культури.

Поряд з уявою використовується поняття фантазії. Часто вони вживаються як синоніми, відрізняючись як психологічний і літературний терміни, або ступенем умовності. В інших випадках наголошується на необхідності розрізнення цих двох феноменів, що нерозривно поєднані в процесі створення художніх образів. **Фантазія**, завдяки якій художник створює те, що ніколи не мало місця в його досвіді, базується на здібності уявляти. Остання створює новий образ на основі переробки матеріалу або безпосередніх вражень, або вражень, що отримані раніше і закарбовані в пам'яті людини.

Характер творчої діяльності також залежить від розвитку певної **форми чуттєвості**, яка має найбільше значення в конкретному виді творчої діяльності. Відомо, що особливості функціонування творчих механізмів залежать від органів чуття, за допомогою яких людина відображує зовнішній світ і формує його образ. Так, наприклад, для композитора важливими є розвинуті слухове сприйняття, почуття ритму. Витончене розрізнення кольорів є однією з умов успішної діяльності живописця. Зрозуміло, що мова не йде про встановлення прямого біологічного зв'язку між діяльністю органів чуття і, наприклад, уявою. Але, як відомо, порушення функціонування того чи іншого органу чуття звужує сферу чуттєвої інформації, таким чином позначаючись і на продуктивності художньої діяльності. **Специфіка творчого процесу в цій сфері залежить від наявності у суб'єкта творчості розвинутої**

певної типологічної форми естетичної почуттєвості, а також здібності конструювати образні моделі на основі домінанти цього виду мистецтва. Художньою свідомістю живописця, наприклад, охоплюються і закарбовуються співвідношення кольорів світу, через кольорові співвідношення виражається сутність об'єктів дійсності; або, наприклад, театральньо-драматична форма людської почуттєвості передбачає наявність особливого почуття ритму, просторово-пластичного бачення. Дія, як художня домінанта цього виду мистецтва, є основним, базовим конструктивним елементом синтетичних образних структур.

Спілкування з мистецтвом з необхідністю передбачає здібність художнього сприйняття і бачення світу, коли життєві враження переживаються і закарбовуються його свідомістю у формі художніх образів. **Традиційно сприйняття визначається як здібність переживати в чуттєво-образній формі настрої і почуття, що виражаються в художньому творі і отримувати від цього естетич задоволення.** Сприйняття — незамінна складова будь-якого мисленевого процесу. В художньому сприйнятті цей процес супроводжується актами емоційного зараження і **співпереживання.** Сприйняття худ твору, його «розуміння» не є суцільно логічним актом. Це насамперед — емоційне вчування в його зміст.

Сприйняття не є пасивним отриманням інформації, яка закладається автором у художній твір. Це активний процес діалогічного спілкування двох особистісних світів автора і сприймаючого суб'єкта, в якому змістовна глибина, смислова наповненість твору розширюється за рахунок душевної роботи двох (а то і трьох — якщо в цей процес включений інтерпретатор, виконавець) творчих особистостей. Поєднання, перехрещення їх власних досвідів життєвих переживань і почуттєвих досвідів спілкування з мистецтвом і народжує той творчий продукт, який в якості художнього твору фіксує почуттєвий досвід олюднення світу, світу кольорів, рухів, звуків. В процесі сприйняття звуки, форми, кольори «олюднюються», набувають естетичного значення. Як у ваянні, де на органи чуттів хоча і впливає матеріал, але сприймається насамперед не оброблений мармур, дерево чи метал, але цілісний людський образ, так само і музика насамперед сприймається як не просто послідовність звуків і їх відношення, але як ті образи, ті цілісні, тобто відносно чи абсолютно завершені розвитком цикли звукокомплексів, які «виплавляються» в процесі розгортання мови музики. Слухаючи муз твір, роздивляючись живописне полотно чи скульптуру, ми не сприймаємо окремо його мелодію, ритм, тембр, гармонію чи кольори і лінії, але сприймаємо музику, картину, скульптуру, цілісно, узагальнюючи в образі окремі виражальні засоби.

В тому, що і як сприймає людина, як в дзеркалі відображується вся особа з характерними для неї художньо-ціннісними орієнтаціями. Наприклад, сприйняття класичного мистецтва визначається зосередженим характером, внутрішнім заглибленням, інтровертованою спря-

мованістю індивідуальних переживань. Спілкування з цим мистецтвом зорієнтоване перш за все на вирішення естетичних завдань, прилучаючи людину до вічних ідеалів людства. В свою чергу, популярне мистецтво, що, як правило, пов'язане з повсякденністю життя (для якого вона часто є звичайним фоном для вирішення позаестетич завдань) формує поверхневий, екстравертований характер сприйняття, спрямовує його на розчинення індивідуального в колективному переживанні, на тимчасовість, поверхневість. Зрозуміло, що для повноцінного розвитку особи необхідним є сприйняття мистецтва різних видів і жанрів. Але практика свідчить, що класичне мистецтво, внаслідок своєї художньої досконалості, володіє більшими можливостями формування творчого розвиваючого характеру сприйняття (хоча і потребує відповідно від людини більших особистих зусиль).

Те, як людина сприймає мистецтво, залежить не тільки від властивостей художніх об'єктів. Але і від загальної і художньої культури, необхідних спеціальних художніх здібностей (наприклад, музичного слуху, почуття кольору, танцювально-рухових здібностей, уяви, мислення, пам'яті), психологічних особливостей самого сприймаючого суб'єкта, його життєвого досвіду, темпераменту, стану душі в даний момент. Не кожна людина може досягнути всю глибину художнього твору у повному обсязі. На характер сприйняття і художніх уподобань впливають рівень освіченості людини, приналежність до певного соціально-демографічного прошарку, стиль життя, що обумовлений системою особистісних ціннісних орієнтацій. Все це впливає на ступінь залученості сприймаючої особи до процесу активної співтворчості і співпереживання ідеям і образам, вираженим на мові художньої комунікації.

6.3. Природа художніх здібностей і таланту

В колі естетичних проблем творчості питання сутності творчої особистості, чим вона відрізняється від інших, що обумовлює формування художнього таланту, які якості, риси треба розвивати, щоб реалізувати в собі митця, залишаються одними з найактуальніших. Класичним є уявлення про взаємозв'язок між талантом як особливою здібністю до творчості, художньою обдарованістю, яка характеризується неповторною єдністю інтелектуальних та емоційно-почуттєвих особливостей митця і вищим ступенем прояву таланту — геніальністю, що визначається тим рівнем здібностей, зміст яких складають форми перебудови світу. Творчість генія має загальнолюдське значення, відкриваючи якісно нові форми художнього мислення, нові напрямки в мистецтві, нові епохи в розвитку художньої культури.

Формуючими складовими особи видатного митця є талант, емоційна чутливість, працелюбність, творча наснага. Йому внутрішньо властиві

постійне прагнення нових вражень, намагання зазирнути за зовнішню оболонку життя, незадоволення знайденим і собою, незупинне бажання вдосконалювати і самовдосконалюватися. Це і дозволяє геніальній особистості піднятися на той незрівняно високий рівень досягнень, який не доступний пересічному художнику. Для неї характерний високий рівень розвитку особистісного начала, який супроводжується гострим відчуттям потреби здійснити власний внесок у культурний прогрес суспільства.

Наскільки великим не було б прагнення митця бути автономним від буденних обставин суспільного життя, він все одно залишається частиною відповідного сучасного йому культурного простору з певними традиціями, умонастроями, накопиченим художнім досвідом комунікації. Індивідуальний шлях реалізації його таланту залежить в певній мірі від соціально-історичних умов його життя. Моцарта, Шекспіра, Вагнера, С. Далі народжує епоха, прагнення, бажання якої народжує той тип пересічної особистості, яка своїми творами, свідомо чи безсвідомо, виражала світовідчуття, світопереживання сучасників, які, як засвідчує практика, дуже часто не оцінювали гідними чином творчість тих, хто бачив далі, відчував глибше, емоційніше, ніж вони.

Не бажання приносити лише задоволення, але — зробити людей і світ, недосконалість якого художник відчуває краще, ніж хто-небудь, кращими поряд з нестримним бажанням самовизначитися є ґрунтовними стимулами творчих пошуків митця, в який би час він не народився.

Геніальну особистість, як правило, відрізняє не тільки ступінь розвинутості спеціальних здібностей, але й — різнобічність її обдарування. За відомим афоризмом німецького філософа Г.К.Ліхтенберга, людина, яка цікавиться лише тільки хімією, й саму хімію знає пагано. Загально-відомим є універсалізм Й.С. Баха(композитор, виконавець, диригент, винахідник, майстер-інструменталіст), Л.да Вінчі(живописець, скульптор, архітектор, поет, інженер-будівник, військовий винахідник, вчений-знавець у багатьох природничих наукових галузях, філософ). Музичним і літературним талантом володіли Р.Вагнер, М.Глінка, Ф.Ліст, П.Чайковський, Ф.Шопен, Р.Шуман, поетичним і живописним — Т.Шевченко. Біблія і твори античних філософів, творчість Байрона, Гюґо, Ламартіна, Шатобріана і Бетховена, Баха, Моцарта, Вебера — невелика частина того, над чим працювали розум і душа Ф.Ліста. Розвинута емоційно-чуттєва сприйнятливість і глибокий інтелект дозволяють побачити те, що приховано від звичайної людини, митцям-філософам І. Франкові і Л.Українці, Г. Сковороді і М.Гоголю, Л. Толстому і Ф.Достоєвському, К. Станіславському і Вс. Мейерхольду. Але, поряд з цим, непоодинокими є випадки, які засвідчують неоднозначність взаємообумовленості загальної освіченості, розумових здібностей і успіхами в творчій діяльності в різних галузях науки і мистецтва. Зрозумілим є необхідна наявність великих спеціальних розумових здібностей для успішної творчості в сфері, наприклад, ядерної фізиці чи комп'ютерних

технологій. Але, в той же час, фізик Ландау не розумів і не отримував насолоди від звуків музики. Г. Форд, Т. Едісон не мали дипломів про вищу освіту, таблиця множення була каменем спотикання для геніального композитора Л.Бетховена.

Однозначним і загальним для всіх була і залишається головна потреба — потреба в творчості. Неможливість творити переживається творчою особистістю дуже болісно, перетворюючись на хворобливий стан, який супроводжується хворобливим бажанням звільнитися від переживань, що наповнюють і бентежать душу, від маси народжених свідомістю художніх образів, бажанням створення чергової «дитини» — твору мистецтва. Відсутність цієї можливості часто провокує виникнення кризового стану, схожого на хворобу, болісні муки знайти можливість «перезавантажитися», висловитися. Це бажання переслідує художника всюди, є понад усе, затіняючи все інше. Цей стан творчого горіння, творчого ентузіазму існує до тих пір, доки творцю є щось сказати самому собі як людині-художнику. Творче напруження зменшується тоді, коли знаходяться матеріальні форми художнього продукту. Зменшується, але не зникає. На думку Стендаля, дійсного генія відрізняє те, що найсильнішу насолоду він отримує не стільки від досягнення результату (хоча воно теж важливе само по собі), скільки від самого процесу безпосереднього творення. Ще менше хвилюють його кінцевий матеріальний зиск від власного творіння, меркантильно-буденні цілі. І художня практика це доводить: нічого великого не виникло в результаті їх здійснення.

Задоволення від творчого процесу за свідченнями самих митців є однією з найвищих людських насолод, яку, кожного разу, не зважаючи на всі перепони і складнощі, відчай і болісні вагання, що спіткають на творчому шляху художника, вони намагаються відновити. Це ті «зоряні миттєвості», незрівняний стан естетичної насолоди, заради якого вони готові йти на будь-які жертви, «добровільні муки»(за словами Р.Гамзатова), працювати годинами і роками.

Великих майстрів відрізняла, як правило, висока вимогливість до себе і до результатів своєї праці, творча воля, вміння примусити себе працювати навіть в несприятливих умовах, терпляче вдосконалюючи необхідний результат, не очікуючи обов'язкової появи **натхнення (піднесення творчих можливостей, фізичних і духовних сил, яке супроводжується сильним емоційним переживанням)**, вміння ним керувати, максимально концентруючись на об'єкті і завданнях творчості(відомим є порівняння П.Чайковським натхнення з гостею, яка не відвідує лінивих).

На думку К. Станіславського, в мистецтві все побудовано на праці. Ф. Шаляпін підкреслював, що не вірить в силу лише таланта і покладається перш за все на свідоме творче зусилля, на постійну роботу над собою. Підтвердженням для нього є В.А.Моцарт, який багато працював над своїм геніальним даром(за 35 років життя — 900 творів). О. Дюма, який написав більше 400 книг, вважав, що в нього руки робітника

Не володіючи необхідною технікою, професійною майстерністю, що дозволила б знайти адекватну форму для художньо цінного образного змісту, ні Мікеланджело, ні К. Моне, ні Й.С. Бах не змогли б створити нічого гідного уваги. Творчий процес згасає, якщо бракує відповідних знань, вмій, навичок, що набуваються в процесі навчання. Ніякі здібності не замінять майстерності так само, як отримання творчих результатів залежить не від формального накопичення вмій, але — від використання набутої майстерності для відкриття нових ідей, образів, форм.

Питання визначення **ролі праці в розвитку творчих здібностей** завжди було і залишається дискусійним. Воно вирішувалося в межах більш загальної **проблеми здібностей — питання про їх успадкованість**. З часів Античності, ще Платоном затверджувалася думка про вроджений характер здібностей. Його впевненість у тому, що геніями народжуються підтримали неоплатоніки, Кант, Шиллер, Шефтсбері, романтики, Ніцше. У подальшому ця ідея знайшла своєрідне виявлення в концепціях прихильників Ч. Дарвіна (Ф. Гальтона, зокрема) на основі прослідковування взаємозв'язку природного відбору, виживаємості видів і наслідування здібностей і талантів людини, передачі талановитості і геніальності у спадок із роду в рід. Фактори зовнішнього середовища (сприятливі або несприятливі), хоча і не виключаються, але не мають істотного значення.

Інша точка зору, відповідно до якої в сфері художньої творчості геніальні здібності виявляються лише опосередковано, на непрямих родичах, висловлена Ч. Ломброзо. Ч. Ломброзо, поряд з Г. Россолімо, відомі «патологізацією» феномену геніальності і творчого процесу, затвердженням прямого зв'язку між геніальністю і психічними захворюваннями. На основі фактів з біографій відомих митців, вчених, політиків проводяться прямі аналогії між творчим станом генія і станом психічно хворої людини під час чергового загострення хвороби.

II половина XX століття визначена появою широкого кола прихильників генетичної схильності у проявах здібностей. Так, наприклад, американський психолог А. Дженсен, визнаючи роль праці у розвитку здібностей і у досягненні високих результатів, визначає межу цього розвитку — генетичні ресурси мозоку конкретної людини. Геніальність неможливо здобути в результаті найсамовідданішої праці. Це — дарунок природи, долі. Англійський психолог Г. Айзенк теж у співвідношенні генетичних і соціальних факторів формування таланту першість віддав генетичним. На його думку, останні складають 80 % успішного функціонування мовно-словесних, математичних здібностей, пам'яті і уяви. Лише 20 % віддається ним соціальним факторам, серед яких виокремлюються, поряд з сім'єю і школою, щасливий випадок і удача.

Протилежної думки дотримувався американський винахідник Т. Едісон, який вважав, що геній — це 99% поту і тільки 1% натхнення. Дійсно, існують люди від природи більш або менш творчо обдаровані. Кожна

людина може розвинути свої творчі здібності, які їй відпущені природою. Л.Виготський зазначав, що творчості навчити не можна, але можливо сприяти її вихованню і появі, використовуючи спеціальні засоби і методи навчання. Треба розуміти, що мова йде, перш за все, про **природні задатки** людини, які, знаходячись у прихованому стані, в процесі занять конкретною діяльністю можуть розвинути у відповідні **здібності**. Природні нахили, задатки (наприклад, абсолютний слух, зорова пам'ять, гнучкість, пластичність тіла) обумовлені особливостями нервової системи такими, як чутливість аналізаторів, рухливість і сила нервових процесів та ін.. На протязі життя вони можуть залишатися у людини і без спеціального тренування, навіть на високому рівні. На відміну від них, **здібності** (танцювальні, музичні, вокальні, здібності до живопису, літературної, поетичної та інших видів творчості) **розвиваються тільки в діяльності, завдяки прикладанню спеціальних зусиль**.

Творчо мислячих людей, при неповторності, оригінальності їх таланту, об'єднують багато спільних рис: нестандартність мислення, незалежність суджень, розвинуті фантазія, інтуїція, пам'ять, багатство і глибина внутрішніх переживань, незадоволеність існуючим станом речей і неспинне відстоювання своїх принципів.

Сила таланту великих художників допомагала їм досягти найвищих художніх результатів всупереч фізичним вадам, життєвим і особистісним проблемам, незрозуміння з боку публіки і критики (чого на творчому шляху справжнього митця не бракувало). Ці перепони дуже часто навпаки спонукали видатних майстрів до творчості, яке і ставало найвірнішою опорою в важкі часи, підсилювало бажання перебороти зовнішні обставини, і, найголовніше, — себе (наприклад, доля великого античного оратора Демосфена, який мав серйозні мовні дефекти, видатних одноруких піаністів Геза Зічі і Пауля Вітгенштейна, Л.ван Бетховена, який наприкінці життя став глухим, актриси Сари Бернар(їй було ампутовано ногу), сліпого скульптора О. Скороходової, життєвий шлях Мікеланджело, В.А.Моцарта, Г.Берліоза, Р.Вагнера, Ф. Шуберта, І. Репіна, М. Врубеля, Т. Шевченка, Л. Українки, С. Єсеніна, М. Булгакова, О. Олеса та багатьох і багатьох талановитих митців). Але помилковими є пошуки прямих аналогій між змістом художніх творів і авторським життям. Часто найпрекрасніші гімни любові, красі, сповнені вірою в Людину, радістю життя виникали в найтяжчі для митця часи, коренями виходячи з глибин його таланту. Їх серця завжди відкриті для найширшого сприйняття життя, яке супроводжується незмінним прагненням перекладати їх на мову рухів, кольорів, звуків, що передбачає наявність у людини як емоційної чуйності, так і відповідних спеціальних здібностей. Здібність вільно оперувати живописно-зоровими, просторово-руховими, музично-слуховими уявленнями пов'язана з вмінням відчувати емоційну виразність кольору, тіні і світла, ліній і простору, звуку і ритму.

6.4. Структура і стани творчого процесу в мистецтві

Оригінальність таланту митця реалізується не тільки в художньому творі. Вона виявляється як неповторна художня діяльність, як оригінальний процес створення цього продукту. Яскравість, оригінальність художнього таланту виявляється як в процесі мисленевої переробки матеріалу дійсності, так і в процесі закріплення результатів цього переосмислення на мові мистецтва, створення гармонійного, цілісного і здібного до саморозвитку образу.

Прояснення особливостей створення мистецького твору на різних етапах творчого процесу має певну складність. Це обумовлено тим, що способи освоєння дійсності, такі як мислення, уява, сприйняття, пам'ять, спеціальні здібності (музичні, поетичні та ін.), тісно переплітаються між собою. Завдяки своєму мобільному, гнучкому, динамічному характеру вони знаходяться у нерозривній взаємодії. Всі вони є органічними компонентами цілісної системи творчої організації особи, динамічної внутрішньої і зовнішньої.

Аналіз також ускладнюється певною умовністю самого структурування творчого процесу. Безпосередність, імпульсивність, самобутність творчості не дозволяє — на практиці — чітко розрізняти межі кожного з його етапів. Зрозуміло, що таке «членування», виокремлення можливо лише в процесі теоретичних розмірковувань. Тим більше, що з накопиченням творчого досвіду у художника часто відбувається «згортання» окремих актів діяльності, коли створюється ілюзія моментального несподіваного знаходження художньо-образного рішення.

В дослідженнях художньо-творчого процесу існують різні варіанти визначення його структури, які відрізняються кількістю, найменуванням етапів (фаз, стадій, моментів, ступенів). **Один з перших варіантів поетапного поділу творчості запропонував П. К. Енгельмейер** в роботі «Теорія творчості». Він виокремлював: 1) етап зародження задуму, етап інтуїції і бажання; 2) етап знання, роздумів, вироблення плану досягнення цілі; 3) етап матеріального виконання задуму, етап вміння.

У подальшому в психологічних та естетичних дослідженнях творчості у більшості запропонованих класифікацій стадій процесу створення художнього твору фігурують в основному ці три фази. Намагання охопити наскільки можливо більше нюансів психічних станів творця, найбільш повно охопити багатоплановість, внутрішню логіку творчої діяльності «модель» структури творчості деталізується. Існує тенденція включення в динамічну послідовність сутнісних моментів творчого процесу сприйняття створеного твору мистецтва.

Таким чином, **структура творчого процесу включає чотири етапи (моменти) роботи художника над твором: 1) етап загального пізнання і сприйняття дійсності; 2) виникнення задуму; 3) вибіркве,**

цілеспрямоване пізнання і сприйняття дійсності; 4) етап (момент) безпосередньої реалізації художнього задуму.

При цьому ще раз підкреслюємо цілісний характер творчого процесу, який не є простою послідовністю дискретних станів, але їх динамічною взаємодією.

Створення кожного твору мистецтва передує процес поглибленого вивчення художником оточуючого життя, перспектив його розвитку, осмислення, узагальнення спостережень, вражень буття. Чим об'ємніше, глибше і витонченіше знання життя, тим з більшим успіхом розвивається його талант.

«Підготовчим періодом» творчої роботи часто стає усе попереднє життя художника. На цьому етапі створюється потенціальна готовність художника до створення твору мистецтва. **Перший етап творчого процесу є своєрідним «накопичувачем» образного матеріалу. Це своєрідна дослідницька діяльність по створенню образних моделей майбутніх творинь.** Створені оригінальні, своєрідні художні образи свідчать про те, що, як писав І.Я Франко, в душі художника було зібрано величезний запас вражень, досвідів, болей і радощів, сподівань і розчарувань, поки з них, начебто з морської піни, могли виринути такі креації, як Антоній, Клеопатра та ін..

Усвідомлення і сприйняття художником дійсності, на відміну від повсякденного, буденного, характеризується особливою спрямованістю. Вони організуються певними настановами, які, ґрунтуючись на вроджених і набутих художніх особливостях творця, орієнтують на отримання певного роду вражень, диференціюють їх. Звичка постійного, невтомного спостереження за життям і самим собою, внутрішнє прагнення художника до творчості, до вираження свого ставлення до світу творами мистецтва визначають характер систематизації життєвого матеріалу. При цьому, це не короткочасне, швидкоплинне бажання писати вірші або ж музику. Ця настанова є стійкою психічною властивістю творчої особистості, специфічним нестримним інстинктом художності.

В художній свідомості оточуюча митця дійсність існує як естетично значуща в кожному своєму прояві, розглядається крізь призму художності. Споглядаючи за світом, творець неусвідомлено начебто «приміряє» життєвий матеріал до того чи іншого його можливого використання в своїх майбутніх твориннях. Він відмічає у сприйнятому явищі, прожитій події те, що може в подальшому знадобитися йому у створенні того чи іншого художнього образу, стати ключовим моментом у майбутніх творчих перевтіленнях.

Ця здібність дивитися на світ «поглядом майбутнього» реалізується завдяки випереджальній дії уяви. Вона дозволяє з'явитися миттєвому випереджальному баченню можливих якостей об'єкта, явища дійсності у вигляді яскравих живописно-пластичних картин, словнених звуками, кольорами. При цьому схоплюються зовнішньо невловимі зв'язки пре-

дметів і явищ, що дозволяє побачити незвичне у звичному, за частиною — ціле, за теперішнім — минуле і майбутнє. Ці зв'язки, що виявляються шляхом здогадки, вільної гри асоціацій, і формують творчі ноутворення.

Художні образи, що виникають, з'являються в результаті естетичного освоєння художником дійсності, коли її об'єкти сприймаються і осмислюються з точки зору їх смисложиттєвої цінності. «Художність» дозволяє творчій особистості найбільш повно і точно виразити «людський» смисл буття. Постійна незадоволеність існуючим, нестача певних умов і способів існування, а також — внаслідок цього — незгасиме прагнення перетворювати оточуючий світ спонукають художника до різних видів активності.

Творчість дозволяє відчутти і увявити світ в його реальній багатобарвності, подолати межі існуючої сфери життєдіяльності, помножити зв'язки особи з об'єктивною дійсністю. Відбувається двосторонній процес. Відкриваючи нові сторони буття, художник розширює горизонти особистого досвіду, набуває елементи нової самосвідомості, самовідчуття. Це призводить, в свою чергу, до оновленої творчої дії. Суб'єкт творчості розвиває свої художні здібності. З іншого боку, творець естетично збагачує саму дійсність, розвиває її внутрішні приховані від буденного ока можливості, створюючи художньо-естетичні цінності принципово нової якості.

В процесі художнього бачення відбувається складна синтетична робота, **інтеграція в єдине цілісне утворення результатів роботи уяви, сприйняття, пам'яті, мислення**. Мобілізуються практично всі духовні сили та здібності творчої особистості. В творчому процесі відбувається подолання «автоматизму сприйняття», перетворення сенсорної чутливості на художнє спостереження. Остання дозволяє не тільки все бачити і виразно фіксувати, але й вловити найбільш яскраве, типове, здібне при певних перетвореннях перетворитися на художній факт.

Художньо-образні знахідки генеруються пам'яттю творця, яка в подальшому, в процесі безпосередньої роботи над конкретним твором, надає широкий комбінаційний простір для вільної творчої дії.

На стадії «загального пізнання» прояви творчих здібностей мають переважно стихійний характер, тому що на цьому етапі — на відміну від наступних — відсутня конкретна спрямованість на здійснення певної цілі.

Наступний період творчості — виникнення задуму художнього твору — розглядається як синтетичний інтуїтивний акт, що підготовлений всією попередньою практикою художника, його духовним пошуком. Він пов'язаний зі створенням ідеального утворення, яке містить загальні контури майбутнього твору, зародкові елементи художньої форми і змісту.

Вже створюючи ідеальну модель, художник мислить в матеріалі свого мистецтва. Але на цьому етапі творчості формуються лише найзагальніші риси майбутнього втілення образу. Матеріал мистецтва тут присутній в знятому вигляді, але його особливості впливають на формування образу, визначаючи діапазон, сферу, в якій зможе розгорнути своє матеріальне існування художня модель. Художник знаходиться ще тільки в процесі «виношування». В цей період він ясніше уявляє собі те, що він хоче «висловити» в задуманому творі, а ніж те, як саме це повинно бути «висловлено». Подібна «туманність» початкового образного бачення художника, неясність першого уявлення про всю структуру народженого в задумі твору, про його конкретну «тілесність» — загальний закон народження і виношування художнього задуму.

Виникнення задуму здійснюється — переважно — коли людський організм «мислить», наче потайки від інтелекту. Початкову появу, народження задуму художник скоріше відчуває, ніж позначає. Відчувається присутність чогось нового, неясного, але — народжуючого хвилювання.

Щодо **чуттєвого і раціонального**, то задум твору містить у собі обидва ці моменти, певне співвідношення яких характеризує цей етап становлення твору. В цьому випадку цей синтез чуттєвого і раціонального не є конкретним. Задум має достатньо загальний характер, безпосередньо-почуттєвої цілісної картини ще немає. Образи уривчасті, їх обриси розмиті.

Треба відзначити, що задум виникає по-різному. В одному випадку, його перша іскра «висікається» певним життєвим враженням, яке пробуджує почуття і думку художника і розпочинає творчий процес. В інших випадках задум виникає наче спонтанно, з раптово усвідомленої художником потреби виразити певний душевний стан, генетичний зв'язок якого з попередніми життєвими враженнями залишається неясним. Наступний «спалах» є або прямим інтуїтивним доповненням, продовженням сприйняття, або асоціацією, що інтуїтивно виникла. Асоціації визиваються як життєвими, так і художніми враженнями і включаються у різні рівні організації художнього задуму. Так, наприклад, цікаво, що першим імпульсом, який стимулює дію складних механізмів творчої свідомості окремих живописців, може бути окремий колір, який диктує в кожному випадку різний сюжет картини. Для багатьох композиторів часто окрема музична інтонація може сколихнути цілу низку образів.

Задум є складним, внутрішньо динамічним цілим, яке містить різноманітні елементи. Це і окремі образи, і загальні ідеї, і елементи ритмічного, композиційного характеру, уявлення про просторово-структурну організацію твору. Формується ідеальна конструкція, в якій охоплюється загальний смисл уявного об'єкту і, в той же час, утримуються його конкретні види, деталі. Останні присутні в задумі в «знято-

му» вигляді, створюючи навколо нього смислове поле. Полісемантична смислова наповненість образу-задуму надає йому багатозначний, динамічний характер, містить можливість різноманітних шляхів реалізації.

При цьому в задумі лише окреслюється зона пошуку художніх рішень. На етапі виникнення задуму художником визначається домінуюче смислове і емоційне начало, навколо якого організуються образні елементи. Відбір, **характер перетворення вражень художника безпосередньо пов'язаний з художньою ідеєю творчого «проекту»**. Вона визначає динаміку комбінуючої, синтезуючої та узагальнюючої дії творчої свідомості. Наявність домінуючого ідейно-емоційного начала дозволяє цілісному образу не розпадатися на суму окремих деталей. Будь-яка з них є складовою частиною вищої єдності. Одночасово, виникнення і подальший розвиток ідеї образу відбувається у самому процесі втілення.

Відомо, що механізм творчої дії може бути неусвідомленим, але така дія може бути названою усвідомленою, якщо людина усвідомлює її ціль. Характерно, що, не дивлячись на неусвідомлений характер впорядкування уявлень, їх комбінування, перетворення, художнє образотворення у своїй основі є свідомим процесом, і його дія підпорядковується усвідомленій цілі (художній ідеї, завданню). Змістовно ступінь усвідомленості творчої дії може бути визначена як ступінь адекватності формованого образу поставленій художником цілі, ідеї, як співвіднесеність, динамічна єдність окремих образних елементів.

Встановлення на другому етапі процесу творчості загальної ідейно-емоційної спрямованості образу, її усвідомлення визначають подальшу творчу свободу на **третьому етапі, у цілеспрямованому сприйнятті і пізнанні дійсності, знаходженні необхідних образних елементів. Цей період пов'язаний з поглибленням, збагаченням художнього образу, конкретизацією його змістовно-смислового об'єму, пошуком відповідних характеристик**. Те, що раніше «мріло», набуває все більш виразних контурів.

У більшості випадків на цьому етапі виникає низка можливих образних рішень, які підлягають відбору. Цей процес здійснювався насамперед по відношенню до внутрішніх властивостей, потенціалів образу, що формується. Втілення можливостей, «запрограмованих» в задумі, в конкретно-чуттєві форми, кристалізація необхідної інформації у цілісний художній образ відбувається як в структурних рівнях раціонального, так і в чуттєво-емоційній формі. Останнє надає образу більш конкретних, виразних обрисів. Тоді як на раціональному рівні встановлюються його різноманітні внутрішні і зовнішні зв'язки.

На цьому етапі чуттєве начало відіграє визначальну роль, є основним конструюючим началом, раціональне — ведучу, програмує процес перетворення матеріалу почуттєвих вражень. Саме останнє обумовлює те, що це реконструювання, перетворення матеріалу вражень

відбувається не хаотично, випадково. Синтезується доцільно необхідний матеріал.

Крім того, завдяки діяльності художнього мислення здійснюється привнесення у зміст образів (в опосередкованій формі) естетичних запитів часу, духовних потреб сучасного художнику суспільства, до яких так чи інакше він визначає своє ставлення.

Характер певного зв'язку образів , їх зміст визначається художньою концепцією автора, його естетичним ідеалом, намаганням так, а не інакше подати цікавий для нього факт буття. (Уточнимо, що ідеал не впливає безпосередньо на процес творення образів . Опосередковуючою ланкою є світоглядна настанова.) При цьому в процесі творення художник відчуває тиск всього соціокультурного контексту, часто не усвідомлюючи джерела своїх емоційних і раціональних орієнтацій.

В період конкретизації задуму твору найбільш яскраво виявляються здібності вільного оперування даними уявлень, створення їх нових поєднань. В створенні художніх образів використовуються певні засоби трансформації та комбінування образних елементів. Їх специфіка полягає у тому, що в основі закладені мисленеві операції, тоді як почуттєвість постає формою всіх перетворень. Саме почуттєвий зміст образів визначає способи їх перетворення.

Логіка творчого процесу, закони образотворення принципово відрізняються від законів звичайної логіки мислення. Думки об'єднуються тут не по принципу логічної необхідності. Збережені в арсеналах пам'яті, в глибинних рівнях душевної організації творця, а також актуальні чуттєві образи об'єднуються більш вільним принципом асоціацій за контрастом, подібністю, сполучністю. Вони комбінуються такими способами, як аглютинація, гіперболізація, типізація, символізація та ін.. Часто відбувається співставлення якостей , властивостей об'єктів дійсності , які відносяться до далеких одна від одної сфер буття. Художники часто використовують різке зміщення і перетворення реальних характеристик прототипу — людини чи явища(гротеск), інакомовлення (з використанням алегорій, міфу, символів). Історія мистецтва знає багато прикладів порушення «здорового глузду» заради посилення асоціативного ряду, символіки образу.

На цьому етапі відбувається своєрідне розкручування «обертів», в процесі якого образ поступово набуває рельєфності, повнокровності. За кожним обертом, певною комбінацією образних елементів з'являється ще ціла низка уявлень, асоціацій. В результаті відкривається ще один додатковий штрих, деталь образу. В процесі становлення образу одні його елементи уточнюються, отримують домінуючий розвиток, інші ж відходять на другий план, затемнюються або зовсім зникають. **На цьому етапі конкретизації задуму виокремлюються не тільки загальні, але й особливі характеристики необхідного образу.**

Зміст наявних уявлень, отриманих в результаті як актуального пізнання і сприйняття дійсності, так і попереднього досвіду життя, зовсім не є піддатливою масою, з якої ліпляться нові образи. Буває, задум, образ народжується, викристалізовується дуже повільно. Буває, образ народжується раптово, маючи більш-менш завершену художню форму. Так, наприклад, Шекспір писав відразу начисто, не викреслюючи і не виправляючи ні одного з рядків своїх п'єс. Тоді як Гьоте довго народжував задум перед тим, як «подарувати» його паперу.

Часто в процесі творчості виникають паузи різної тривалості. Вони можуть бути пов'язаними з труднощами пошуків необхідних образних елементів, наприклад, коли художник спробував усі можливі варіанти рішення того чи іншого завдання і констатував, що уся сукупність його знань, весь арсенал його досвіду не дозволяє йому вирішити цю проблему. Пауза в процесі творчості може бути також пов'язана з тим, що в момент імпровізаційно-пошукової роботи виникають такі образні фрагменти, характеристики, які безпосередньо не пов'язані між собою. Внаслідок цього автору необхідно винайти нове смислове ядро, пов'язане з основним задумом. Ця перерва в роботі дозволяє художнику накопичити нові, в тому числі і не пов'язані безпосередньо з творчим процесом враження.

Чередування наочно-чуттєвих уявлень і осмислення — характерний шлях становлення образу. Це також пов'язано з тим, що раптове «освянення», інтуїтивність виникнення образів пов'язані з наступною «раціоналізацією» процесу, коли знайдений образ чи його елемент розглядаються з точки зору відповідності очікуваному результату (представленому у формі ідеальної моделі). Необхідно ще раз уточнити, істотні ланки цього процесу не усвідомлюються, контролюється лише результат. Тобто мисленням фіксуються лише результати внутрішньої активності по образотворенню, тоді як відбір і знаходження необхідних образних рішень відбувається інтуїтивно. Внаслідок цього створюється ілюзія раптовості появи того чи іншого образу.

В розгляді специфіки творчого процесу необхідно брати до уваги **різний ступінь свободи у художника-«першотворця»**, який працює в таких видах мистецтва, як література, живопис, музика, скульптура, і **художника-«співтворця»** — інтерпретатора (режисер, актор, диригент, балетмейстер, співак, музикант-виконавець). (У вітчизняній естетичній думці загальноприйнятим є (запропоноване Л.Т.Левчук) виокремлення **«прямого» і «опосередкованого» видів творчості.**)

У «співтворця» творча дія організована вже створеною літературною, музичною та ін. першоосновою. Вона організована у напрямку ідей автора-«першотворця». Суб'єктивне прочитання, інтерпретуюча діяльність специфічна у тому, що співатор повинен рухатися за логікою розвитку сюжету твору, але він вільний у розстановці ціннісних акцентів. З одного боку, творче мислення, художня уява спрямовуються на «спілкування» з авто-

ром першооснови, формування загальних уявлень про нього завдяки вивченню його епохи, стилю, індивідуальних особливостей. З іншого — на осягнення створеної «першотворцем» образної моделі дійсності і одночасово на формування її особливого варіанту.

Внаслідок цього у кожного співавтора твір-першооснова «розкодується», «оживає» по-різному. Крім того, кожна епоха пропонує своє оригінальне бачення того чи іншого образу. В процесі творчості одні художники-співавтори намагаються максимально наблизитися до авторської образної моделі, «перебираючи» потенціальні можливості авторського задуму. Інші — докорінно перетворюють художній образ, наділяючи його новим змістом («імпровізація на тему»).

І в першому, і в другому випадку — внаслідок неповторності особистого досвіду кожного художника — відбувається перенесення початкового образу у новий якісний стан. Він поглиблюється, збагачується складними новими асоціаціями. Відкриваються нові глибини образу, які раніше не були помічені, різноманіттям трактовок розширюється його зміст.

Твір — першооснова в процесі творчого освоєння матеріалу сприйняття перетворюється на нову художньо-образну модель.

Крім того, треба брати до уваги більш жорсткі умови співтворчої діяльності, пов'язані як зі складнощами інтерпретації вже конкретно запропонованого художнього матеріалу, так і з суто часовими і виробничими обмеженнями (наприклад, чітко визначений термін підготовки концерту, вистави, зйомки фільму), які обумовлюють велике духовно-творче і психо-фізичне навантаження.

На матеріально-практичній фазі творчості відбувається своєрідне «дешифрування» в конкретному матеріалі певного виду мистецтва «закодованих» в ідеальній образній моделі особистісних смислів буття, художнього змісту. Етап матеріалізації — це не тільки технічна робота, мовне (словесне, звукове, живописне) оформлення задуму, але і продовження його формування, остаточна конкретизація всіх елементів цілого твору.

Якщо на перших етапах «виношування» задуму мовний матеріал виду мистецтва, в якому творить художник, відіграє другорядну роль, то на данному етапі образотворення повністю залежить від мовного оформлення образних структур. Цей період «внесення» образу в матеріал пов'язаний з багатьма труднощами, супроводжується болісними, важкими експериментами у сфері мовних форм. Буває дуже складно

«втиснути» задумане, уявлене в жорсткі межі матеріальної форми на специфічній мові конкретного виду мистецтва. У цій діяльності важливу роль відіграє витончений, розвинутий смак, естетичне відчуття матеріалу і професійна майстерність творця. Остання, набута початково художником під контролем свідомості, поступово з накопиченням досвіду творення автоматизується, переходячи у сферу підсвідомості. Переповненість враженнями, образними ідеями, бажання втілити задумане і незадоволеність існуючими мовними засобами часто спонукає художників на пошуки нових форм художнього висловлювання (приклад — творчість композиторів і виконавців Р. Вагнера, Ф. Ліста, М. Мусоргського, Н. Паганіні, С. Рахманінова, І. Стравінського, письменників і поетів М. Коцюбинського, Л. Толстого, Ф. Достоєвського, Дж. Байрона, О. Пушкіна, Л. Українки, театральних режисерів К. Станіславського, М. Чехова, Ж. Кокто, кінорежисерів С. Ейзенштейна, О. Довженка, Ф. Фелліні, живописців і скульпторів К. Мане, П. Пікассо, К. Малевича, В. Кандинського, С. Далі та багатьох інших).

Як вже зазначалося раніше, створюючи ідеальну модель, автор мислить її в матеріалі певного виду мистецтва. Живописець, уявляючи, вже «бачить» творені образи в кольорі і пластиці і надає їм певної просторово-композиційної структури, а музикант уявляє внутрішнім слухом ці образи в певних звукокомплексах. В процесі матеріального втілення задуму художник використовує різні природні можливості вихідного матеріалу мистецтва в якості знаків, що репрезентують зміст образів. Звук, наприклад, за своєю динамічною природою виявляється прекрасним засобом для відтворення динаміки людських почуттів і емоцій без обов'язкового зображення їх вищих проявів. В сполученнях і фактурі фарб, в звуко-ритмічних особливостях слова, в можливостях музичної інтонації творець виокремлює ті аспекти і властивості, які допоможуть йому з максимальною силою і точністю матеріалізувати певний задум, його зміст. Творчою силою митця матеріал мистецтва «оживлюється», набуває смислової виразності.

В межах певного виду мистецтва і у зв'язку з певною системою його мови формуються певні художні асоціації — звукові, зорові, інтонаційні, які визиваються як життєвими, так і художніми враженнями. Так, наприклад, «змістовність» музики стає можливою в результаті тривалого процесу створення стійких асоціацій між програмними елементами і музичними засобами. (Наприклад, розгортання музичної теми може пов'язуватися з ідеєю розвитку, боротьби протилежних сил і т.ін..) В процесі творчості художник використовує мову певного виду мистецтва, яка обумовлена історичними і культурними традиціями, що склалися в процесі тривалого історичного узагальнення. Так, наприклад, композитор користується вже виокремленими з природи елементами: не послідовністю акустичних звуків, а тональністю, ладом і т.ін.. Уява письменника-казкаря розквітає різними чарівними перетвореннями уста-

лені схеми казкових ситуацій, жорстко обмежених кількістю персонажів і певною динамікою розвитку сюжету.

Кожного разу, втілюючи новий задум, автор повинен вміти відмовитися від того, що було в попередній творчій діяльності, переглянути способи вираження, яким користувався в минулих роботах. Це не закреслює значення дотримання творцем певної художньої традиції. Хоча для кожного автора характерна певна усталеність деяких мотивів, образних асоціацій, способів вираження (наприклад, улюблений живописцем колорит), творець намагається не зупинятися на досягнутому, не повторювати себе.



Питання для самоконтролю

1. Природа художньої творчості: теорія гри та прикрашання (Д. Юм, Ф. Шіллер, Г. Спенсер, Й. Хейзінга).
2. Г. Маркузе. «Одномірна людина». Естетичний аспект.
3. Т. Адорно «Теорія естетики»: Дві теорії мистецтва.
4. Інтуїція і художнє мислення: евристичний потенціал.
5. Проблема естетичного начала мислення в роботах М. Мамардашвілі («Естетика мислення») і В. Біблера («Мислення як творчість»)
6. Місце експерименту в структурі творчого процесу.
7. Психоаналітичні виміри експресіонізму.
8. І. Франко в історії вітчизняної естетичної думки («Із секретів поетичної творчості»).
9. Художні домінанти основних видів мистецтв та специфіка образного моделювання.



Тему рефератів

1. Проблема художнього та естетичного в умовах сучасного розвитку мистецтва.
2. Художня антиципація, візуалізація та інтуїція.
3. Масова культура і проблема кічу в художній літературі.
4. Політична та релігійна творчість (Е. Фромм).
5. Культуротворчий потенціал дизайн-мислення.
6. Умови та способи реалізації неповторної індивідуальності художника («ремісник», «майстер», «митець»).
7. Читання як праця і творчість.
8. Професійна етика митця.



Основна

1. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика: Підручник/ Заг.ред. Л. Т.Левчук. — 3-тє вид., допов. і переробл. — К.:Центр учбової літератури, 2010. — Розділ 9. — С. 267—314.
2. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навчальний посібник. — К.: Либідь, 1997. — 224с.
3. Левчук Л. Т. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: Навч. посібник. — К.: Либідь, 2002. — 255с.
4. Мовчан В. С. Митець — суб'єкт художньої творчості // Мовчан В.С. Естетика: історія і теорія: Навч. видання. — Жовква: Місіонер, 2010 — С. 602 — 639.
5. Роменець В. А. Психологія творчості: Навч. посібник. — К.: Либідь, 2001. — 288с.

Допоміжна

1. Адорно Т. Теорія естетики — К.: Основи, 2002. — 518с.
2. Аристотель. Поетика. — К.:Мистецтво, 1967. — 134с.
3. Арнаудов М. Психология литературного творчества. — М.: Прогресс, 1970. — 654с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.
4. Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. .1968.
5. Афанасьев М. Н. Западные концепции художественного творчества. — М.: Наука, 1990. — 174с.
6. Бахтин М. Эстетика словесного творчества — М.: Искусство, 1979. — 424с.
7. Бергсон А. Творческая эволюция // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. — М.: Харвест, 1999. — 1407с.
8. Библиер В. Мышление как творчество — М.: Политиздат, 1975. — 400с.
9. Богдавленская Д. Б. Психология творческих способностей. — М.: Академия, 2002. — 318с.
10. Вольтер. Гений // Вольтер. Эстетика — М.: Искусство, 1974. — С. 262—265.
11. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1965. — 379с.
12. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. — М.: Просвещение, 1967. — 93 с.
13. Гальтон Ф. Наследственность таланта. М.: Мысль, 1996. — 271с. .
14. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4х томах. Т 1, Т 2, М.: Искусство, 1968 — 1971.
15. Гейне Г. Про художню творчість. — К.: Мистецтво, 1988. — 351с.

16. *Гончаренко И. В.* Гений в искусстве и науке. — М.: Искусство, — 1991. — 432 с.
17. *Кант И.* Критика способности суждения // Кант И. Основы метафизики нравственности.- М. Мысль, 1999. — С. 945 — 1373.
18. *Левчук Л. Т.* Психоданализ : от бессознательного к « усталости от сознания». — К.: Вища школа, 1989. — 183 с.
19. *Левчук Л. Т.* У творчій лабораторії митця. — К.: Мистецтво, 1971 — 135 с.
20. *Мазепа В. І.* Художня творчість як пізнання — К.: Наук. думка, 1974. — 214с.
22. *Онiщенко О. І.* Художня творчість у контексті гуманітарного знання. — К.: Вища школа, 2001. — 179 с.
23. *Онiщенко О. І.* Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т.Манн, А.Франс, С. Цвейг) // О.І. Онiщенко. — К.: Ін-т культурології НАМ України, 2011. — 272 с.
24. *Поліщук О. П.* Інтуїція. Природа, сутність, евристичний потенціал // К.: ПАРАПАН, 2010. — 228с.
25. *Піхманець Р. В.* Психологія художньої творчості. К.: Наукова думка, 1991. — 162 с.
26. *Фортво О.* Моральні проблеми художньої творчості. — К.: Мистецтво, 1977. — 153с.
27. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості. // Франко І. Зібр. Творів. У 50-т. — К.: Наукова думка, 1981. — Т.31. — С. 45—119.
28. *Фрейд Зигмунд.* Воспоминания детства. Леонардо да Винчи // Леонардо да Винчи. Суждения. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО — Пресс. — 1999. — С. 273—376.
29. *Юнг К.Г.* Психология и поэтическое творчество. — М.: Директ-Медиа, 2007. — 42с.

РОЗДІЛ 7

ЕСТЕТИКА У СУЧАСНИХ СОЦІАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ

7.1. Основні форми сучасних естетико-художніх практик

Світ ніколи не був нейтральним для людини — він завжди прекрасний, потворний, радісний, трагічний, тобто завжди естетично виразний. Людина сьогодні — споживач, глядач, а інколи і актор у безкінечних формах соціальних практик, сенс яким надає естетичне як ціннісно виразне. Вся система чуттєвого, емоційного світу сучасної людини, її поведінка, спілкування естетизовані. Це взаємопроникнення чуттєвого та духовного, емоційного та раціонального, одиничного та всезагального, форми і змісту, природного та соціального, естетичного та політичного. Візуальна культура створює для людини складну знакову структуру, мову почуттів, систему образів, гештальтів, симулякрів, які впорядковують її щоденну комунікацію, визначають орієнтири її фізичного та духовного життя. Це складний комплекс духовних пошуків, чуттєвих насолод, самообмежень, інтелектуальних прагнень, потреб у творчості і пізнанні. Він розкривається у естетичному досвіді, який і досліджує естетика як наука.

Під час роботи, перед кожним науковцем виникає необхідність визначити предмет, об'єкт дослідження, основні поняття, методологічні засади, стан розробленості проблеми. Визначення предмету сучасної естетики, окреслення її понятійно-категоріального апарату, методології дослідження, не мають чітких однастих дефініцій серед вітчизняних, і не лише вітчизняних, дослідників, що свідчить про складність опису, вербальної невловимості предмету естетики, тонкості духовних матерій, які вона покликана осягти. Причина полягає у специфічній особливості предметного поля естетики, яке постійно пов'язане з динамікою розуміння сутності людини, із зміною положення людини у бутті, зміною способів розуміння її відношення з природою, культурою, соціумом, іншими людьми, з собою. Основною рисою сучасного естетичного досвіду є його визначна роль у буденному житті людини, естетизація всіх сфер життєдіяльності людини. Внаслідок цього, сучасна естетика ніби «розчиняється» у інших гуманітарних науках і міждисциплінарних дослідженнях. Поліметодологія у естетиці, з одного боку, дає можливість звертатися до найрізноманітніших концепцій, з іншого боку, робить теоретичні дослідження надзвичайно строка-тими, поєднуючі різноманітні парадигми та методології.

У вітчизняній та російській дійсності частково має місце ситуація яку окреслив Б.Г. Соколов. Він констатує, що сьогодні естетика, як філософська дисципліна, інколи нагадує монтаж з сюжетів постмарксистсько-ленінської

і постмодерністської естетики, що претендують на фундаментальність, і говорять про все, до чого можна «приліпити» термін «естетичне», а велика кількість дисертацій і монографій лише вказують на наявність наукового життя, проте не вказують на його продуктивність. На думку В.В. Бічкова, це відбувається через те, що сучасна естетика, як і культура загалом, втрачає духовне (ціннісне) поле, тому пропадає сенс впорядкування понять, концепцій, термінології. Зникають духовні потенції людини, вони сублімуються у творчі здібності, які реалізуються у найрізноманітніших формах естетико-художніх практик. **Духовне виробництво перетворюється на арт-виробництво.** Профанації, смисловий, термінологічний хаос, релятивізм ХХ століття привели до того, що авторські концепції у естетиці виступають, швидше, не як філософські теорії, а як арт-продукти, естетичні об'єкти, артефакти, основою яких є естетична гра, посмодерністська іронія; як такі, що приносять естетичне задоволення. З цією думкою погоджується В. І. Панченко: на заваді інтелектуального прориву у естетиці стоїть стагнація духовних цінностей. Від їх появи залежить інтенсивність художніх пошуків, яких у сучасній культурі ми не спостерігаємо. Як зазначає О. Ю. Павлова, естетичний досвід сьогодні перестає розумітися як метафізичний досвід — надемпіричний, трансцендентний, який починається тоді, коли дух людини виходить за межі буденної свідомості, як досвід споглядання і створення краси який є досвідом осягнення і вираження метафізичної субстанції. У цьому контексті, Л. Т. Левчук, для характеристики сучасного естетичного досвіду, вважає влучним позитивістське поняття **контамінації** — забруднення естетичного досвіду. Отже, сьогодні універсальність та позаісторичність поняття мистецтва піддана критиці, а сучасні художні практики відверто репрезентують себе як принципово неестетичні.

Художня контамінація (лат. *contaminatio* — змішання, злиття, зараження) — виникнення нового викривленого, «забрудненого» відносно зразка художнього змісту чи форми шляхом змішання, об'єднання, діалогічності, запозичення або комбінації схожих форм чи змістів.

Часто сучасні естетичні теорії досить радикально відмовляються від традиційної прив'язки до філософії та до мистецтва. Обговорюються можливості розвитку естетики поза їх сферою та контекстом (в українській естетиці, на актуальне питання, чи може існувати естетика без мистецтва, позитивно відповів А. С. Канарський¹, адже чуттєвість є скрізь,

¹ Канарський Анатолій Станіславович (1936—1984), д-р філос. наук, професор. Видатний український естетик. Створив власний напрям в укр. естетиці — наукову школу з методології дослідження естетичного процесу. Очоловав секцію естетики при респ. Тов-ві «Знання». Автор і співавтор 8 монографій, низки наук. статей. Осн. праці: Діалектика естетического процесса. Діалектика эстетического как теория чувственного познания. К., 1979; Діалектика эстетического процесса. Генезис чувственной культуры. К., 1982; Діалектика эстетического процесса. К., 2008.

у самому факті існування людини, але лише у мистецтві вона стає самоціллю). Тези, що сьогодні висувуються: «естетика без мистецтва», «мистецтво після філософії», «художня філософія чи філософське мистецтво?», «арт-практики на зміну арт-теоріям», свідчать про те, що важливою сферою інтересу дослідників у естетиці стають не лише теоретичні пошуки, а й осмислення досвіду сучасних арт-практик, а також прикладних аспектів та можливостей естетики: *естетика реклами, соціологія мистецтва, психологія мистецтва, екологічна естетика, естетика повсякденності, нейроестетика, дизайн, естетика виховання, естетика віртуальної реальності* тощо. У цих саморефлексіях естетики у пошуках обґрунтування предмету, найбільш продуктивними представляються саме міждисциплінарні, міжпредметні зони, які утворюються на перетині психології, соціології, антропології, біології, культурології, мистецтвознавства. Характерним є те, що сучасна естетика включає у себе і ті галузі знання, які не претендують на «науковість». Дослідники підкреслюють, що сьогодні у сучасній естетиці, як і гуманітаристиці загалом, відбувається *зміщення інтересів від теорії до практики, від метафізики естетичного досвіду до досвіду конкретних арт-практик*.

У класичному розумінні, існує *видова специфіка мистецтв*: архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія, декоративно-прикладне мистецтво і дизайн, музика, література, кінематографічне мистецтво, театр, танець та інші. Сьогодні класичні види мистецтва співіснують з великою кількістю *арт-практик*: акціонізм, концептуалізм, мінімалізм, неодада, оп-арт, перформанс, процесуальне мистецтво, хеппенінг, комп'ютерне мистецтво, графіті, соц-арт, трансавангард, фемінізм, фотореалізм, апт-арт, демосцена, нео-поп, нові дикі, вільна фігуративність, мистецтво взаємовідношень, масурреалізм, нет-арт, стріт-арт тощо.

Сучасне мистецтво / «актуальне мистецтво» / арт — практики — це сукупність художніх практик, що сформувалися у другій половині ХХ століття. Як правило, під сучасним мистецтвом розуміють мистецтво, що виникає після модернізму як його альтернатива. Але ми можемо бачити, що деякі дослідники і практики не розрізняють поняття сучасного мистецтва (Modern Art та Contemporary Art).

Термін «актуальне мистецтво» широко вживався на пострадянському просторі, особливо у Росії у 90 — х рр., як схожий, але не тотожний за змістом терміну «сучасне мистецтво». Під «актуальним мистецтвом» учасники художнього процесу мали на увазі новаторське сучасне мистецтво (у плані ідей і / або технічних засобів). «Актуальне мистецтво» наділялося рисами, які у свій час приписувалися авангардизму (новаторство, радикальність, використання нових технік та прийомів).

Вперше слово *contemporary* / «сучасне» по відношенню до мистецтва вжила Розалінда Краусс — одна з найвпливовіших аналітиків сучасного мистецтва, учениця Клемента Грінберга, у своїй дисертації по роботах Девіда Сміта. Сучасні арт-практики у нинішньому своєму вигляді сформувалися на межі 1960—70-х років. Художні шукання того часу можна охарактеризувати як заперечення модернізму через введення прямо протилежних принципів. Це виразилося у пошуку нових образів, нових засобів і матеріалів виразності, аж до дематеріалізації об'єкта (перформанси та хепенінг). Для багатьох митців стали близькими теорії постмодернізму. **Відбувся зсув від об'єкту художньої творчості і твору мистецтва до процесу, контексту, рецепієнту.** Найпомітнішими явищами межі 60-х і 70-х років можна назвати розвиток **концептуального мистецтва та мінімалізму.** У 70-х помітно посилилася **соціальна і політична спрямованість арт-процесу** як з точки зору змісту (теми, що підіймаються у творчості художниками), так і складу: найпомітнішим явищем з середини 70-х став **фемінізм у мистецтві**, а також наростання активності **етнічних меншин і соціальних груп.**

Кінець 70-х і 80-ті роки охарактеризувалися «втомою» від концептуального мистецтва та мінімалізму і поверненням інтересу до зображальності, кольору і фігуративності (розквіт таких рухів як «Нові дикі»). На середині 80-х доводиться час підйому рухів, які активно використовують **образи масової культури** — кемпізм, мистецтво Іст-Віллідж, нео-поп. До цього ж часу відноситься розквіт фотографії у мистецтві — все більше художників починають звертатися до неї як до засобу художнього вираження. На арт-процес великий вплив зробив **розвиток технологій:** у 60-х — відео та аудіо, потім — комп'ютери, і у 90-х — Інтернет.

Початок 2000-х років відзначено **розчаруванням у можливостях технічних засобів для художніх практик.** При цьому конструктивних філософських концепцій сучасного мистецтва XXI століття поки не з'явилося. Деякі художники 2000-х вважають, що **«сучасне мистецтво» стає інструментом влади** «постдемократичного» суспільства. Цей процес викликає як ентузіазм у представників арт-практик, так і песимізм. Ряд художників 2000-х, повертається до **розуміння мистецтва як товарного об'єкту,** відмовляються від творчого процесу і пропонують розглядати мистецтво як нову комерційно-вигідну спробу модернізму XXI століття. На думку директора української фундації «Центр сучасного мистецтва» Катерини Ботанової, сучасне мистецтво може трактуватися як таке, що ангажується і активно реагує на стан суспільства і стан сьогоденішнього світу.

Виникає питання — чим є сучасні арт-практики? — це модифікації класичної видової структури мистецтва? Чи естетика і мистецтвознавство мають констатувати, що **сьогодні співіснують дві паралельні структури розвитку видів мистецтва?** Наприклад, В.В. Бичков вважає, що арт-практики — це принципово інший етап розвитку мистецтва: «У

цьому виручому потоці сучасного арт-процесу певна глибинна антихудожня провіденційна активність — відчуття принципово іншого етапу цивілізаційного розвитку і активна робота на нього — поєднується з цілковитою розгубленістю художньо-естетичної свідомості перед ним».

У цьому зв'язку, продуктивним є поняття «*протомистецтва*», яке висунув М.Н. Епштейн у контексті своєї теорії «протеїзму». Протеїзм (від грец. Protos - перший, початковий, ранній, попередній) — це нове світовідчуття ХХІ століття — усвідомлення початку нової цивілізації. Протеїзм вивчає ще не оформлені явища у самій початковій, плинній стадії їх розвитку, коли вони більше віщують і знаменують, ніж побудують у власному розумінні. Протеїзм має справу з початками, а не серединою і завершенням, і у будь-яких явищах відкриває їх ескізні, попередні властивості, зачатки і чернетки. «Прото» приходить на заміну «пост». **«Протомистецтво» (сучасні арт-практики), яке прийшло після постмодернізму, це — ескіз, чернетка, праобраз майбутнього мистецтва.** Сьогодні для естетики питання теоретичного осмислення сучасного художнього процесу і арт-практик є відкритим і естетика шукає на нього відповідь. Можливо, це процесуальні явища, але сьогодні ми не знаємо до чого вони призведуть.

Як бачимо, **сучасна естетика давно вийшла за межі мистецтва та художньої творчості, розширила поле своїх досліджень від вищих проявів духовної творчості у мистецтві до сфери масової культури, соціальних практик, економіки, політики, ідеології.** Значимими стають дослідження ціннісно-виразного образу повсякденного тривіального світу. Естетичну плоть набуває не лише художній образ (опредмечений, об'єктивований, «зручний» для аналізу), а й щоденна самооб'єктивація людини, її життєвий простір, довкілля, стиль життя, повсякденні практики існування. Предметна реальність естетики пульсує у всіх моментах людського зв'язку з буттям. Сучасну естетику ми можемо розглядати, швидше, не у якості складової філософської системи, а як один з модусів цілісності філософського знання, філософського світовідношення, у контексті процесуальності, можливості, схоплення багатоманітності естетичних феноменів у їх індивідуальній неповторності. Спільність філософії і естетики полягає у тому, що відношення людини і світу є їх спільним предметом. Естетика, як область чуттєвого, ціннісного, емоційного — є особливою первинною реальністю людини, її першим зв'язком із світом, тому це найбільш антропологічна чи гуманітарна з усіх філософських наук.

У 2009 році часопис «Філософська думка» організував **круглий стіл «Естетика в Україні: сьогодення та майбутнє»**, на якому висловилися провідні українські естетики: І. А. Бондаревська, В. А. Герасимчук, Л. Т. Левчук, О. І. Оніщенко, О. І. Павлова, В. І. Панченко, Р. П. Шульга. На круглому столі обговорювалося широке коло тем стосовно стану сучасної української естетики, її евристичного потенціалу

та перспектив. Оцінювався вплив радянської спадщини, місце української естетики у світовій естетичній думці. У межах дискусії І. А. Бондаревська констатувала певну відсутність попиту на естетичну теорію у поточних рефлексіях мистецької практики, що може вказувати на неспроможність теорії запропонувати продуктивні підходи для оцінки й аналізу процесів, які відбуваються у мистецтві. Виникає питання — **чи спроможна сьогодні естетика (не лише у Україні) відповідати на виклики художньої практики, бути метатеорією мистецтва, методологією сучасної художньої критики?** Чи, врешті, пересічній людині доводиться покладатися на власні смаки швидше, ніж на теорію?

На естетико-мистецтвознавчу теорію у сучасній Україні існує стабільний попит. Це не масова аудиторія, але філософія, естетика і мистецтвознавство завжди були елітарними галузями знання. Свідченням відсутності стагнації у цих сферах є черги у PinchukArtCentre, заповненні аудиторії «Культурного проекту», популярність ГОГОЛЬFEST та міжнародної бієнале сучасного мистецтва ARSENALE, численні круглі столи, конференції, лекторії українських і закордонних мистецтвознавців, арт-діячів, теоретиків та кураторів які проводять Інститут проблем сучасного мистецтва України, провідні галереї України, зокрема «Мистецький арсенал», Музей сучасного мистецтва України, Арт-центр Я-галерея тощо. PinchukArtCentre, «Культурний проект» і «Мистецький арсенал» — потужні культурні інститути, що не просто здійснюють вплив на розвиток освіти і художньої критики у сфері мистецтва, а й формують їх. У галузі художньої критики плідно і професійно працюють журналісти журналу «Art Ukraine», газет «Дзеркало тижня», «День», «Тиждень», «Фокус», «Кореспондент», «Антиквар», «Шо», «І» тощо. Цілий ряд інтелектуалів, творчих людей у публікаціях та виступах висловлюється щодо нагальних питань мистецької практики. Це, зокрема, Юрій Андрухович, Олег Вергелес, Сергій Жадан, Оксана Забужко, Тарас Компаніченко, Ліна Костенко, Андрій Курков, Юрій Макаров, Оксана Мась, Марія Матіос, Оксана Пахльовська, Мирослав Попович, Тарас Прохасько, Олександр Ройтбуд, Ірина Славінська, Віктор Сідоренко, Вадим Скуратівський, Владислав Троїцький та багато інших. Тому ми повністю погоджуємося з думкою О.І. Оніщенко, що поняття «криза» і «стагнація» — однозначно не відповідають реальному стану речей у естетиці.

Перед сучасною українською естетикою стоять питання — які теоретичні засади та принципи її визначають, якою мірою історичні контексти і ідеологія впливають на естетичний дискурс, наскільки українська естетика інтегрована у світовий контекст? Відповідаючи на ці питання, О. Ю. Павлова вважає, що потрібно говорити про реструктуризацію предметного поля естетики за сучасних умов. «Естетичний бум», що пережило ХХ століття, розсунув межі дисциплінарного простору класичної естетики та ввів у поле її досліджень нові проблеми, такі

як: іміджелогія, теорія комунікації, дизайн, естетика довкілля, естетика реклами та естетика віртуальної реальності електронних мереж. Відповідно, відбувається інтеграція предметного поля самої естетики: немає філософії прекрасного і метафізики мистецтва. Вона постає як теорія чуттєвого самоствердження людини.

Першорядною проблемою для естетики, на думку І. А. Бондаревської, є критика історичних витоків та підстав естетики, що, звісно, тягне за собою відмову від універсалістських і нормативних претензій. Для естетичної теорії необхідний критичний аналіз історичних, соціальних підстав формування самої естетики як способу мислення. Належить всебічно проаналізувати соціальну, культурну і політичну основу появи та трансформації цього дискурсу впродовж останніх двох століть. Потрібно здійснити перехід від детерміністського дискурсу нормативної естетики (просвітницько-романтичного дискурсу) до «нелінійного» мислення, яке бере до уваги історичні розриви між дискурсами і почуттєвими практиками. Власне тоді, максимально експлікуючи упередження, можна буде дати відповідь на питання, які наслідки тягне за собою суцільна естетизація життя, яка здебільшого викликає жах у інтелектуалів.

Отже, сучасна естетика, як наукова дисципліна, яка ще нещодавно претендувала на нормативність, фундаментальність (нормативна естетика В. Ф. Асмуса, марксистко-ленінська естетика М. С. Кагана тощо) **сьогодні, у багатьох випадках, локальна та прикладна, яка не стільки структурує, а декларує різноманітний матеріал і виступає набором інструментальних засобів. Ця ситуація дифузії естетичного викликає посилений інтерес дослідників до пошуку основ цілісності естетичного знання.** Останнім часом ми можемо спостерігати підсилений інтерес з боку відомих естетиків до ідей синергетики та холізму. Зокрема, переваги синергетичного підходу як нової методології естетичних досліджень, розглядає М. С. Каган. На його думку, синергетика дозволить подолати небезпеки позитивістської редукції та модерністський суб'єктивізм. Один з найвідоміших сучасних естетиків Йозеф Марголіс (США) у своїх останніх дослідженнях також намагається обґрунтувати значення універсальності і об'єктивності естетичного знання, значення нормативних цінностей у мистецтві.

Цікаво проаналізувати досвід **Міжнародних естетичних конгресів**, які проходили у останнє десятиріччя. Останній з них, XVIII-й (2010 р.), проходив під назвою «Багатоманітність у естетиці» і відбувся у Пекіні. Основними темами, що обговорювалися на цьому конгресі були питання, пов'язані з екологічною естетикою, естетикою виховання, проблемами виховання художнього і естетичного смаку, зв'язком естетики і політики, моралі, релігії, науки, права, роль естетики у естетизації повсякденного життя, національні особливості естетики.

Можемо виділити **основні тенденції розвитку сучасної української естетики** які є і перспективами її розвитку. По-перше, намагання ана-

лізувати ті чи інші проблеми на перетині кількох гуманітарних наук, тобто працювати в логіці *міжнаукового підходу*. По-друге, прагнення науковців до *систематизації й узагальнення понятійно-категоріального апарату, обґрунтування нових понять* та переосмислення чи поглиблення змісту традиційного понятійно-категоріального апарату естетики відповідно до вимог сучасного естетико-художнього процесу. Перехід від класичної до неklasичної і постнеklasичної моделей розвитку естетики зробив проблему понятійно-категоріального забезпечення естетичних досліджень вкрай актуальною. Підтвердженням цієї тези є складність «входження» понятійно-категоріального апарату постмодерністської і постнеklasичної естетики у традиційний теоретичний контекст. У межах класики були відпрацьовані поняття краси, мімесису, пайдеї, смаку, іронії, гри тощо, поняття калокагатії, катарсису, емпатії, поетики, контамінації, синестезії, гедонізму та інші потребують продовження дослідження у контексті як сучасної естетики, так і арт-практик. По-третє, утвердження в українській гуманістиці зацікавленого ставлення до персоналізації розвитку естетики та історії культури (*біографічного методу дослідження*). Для естетичної науки така тенденція має значний теоретичний потенціал, адже за радянських часів, керуючись певними політико-ідеологічними критеріями, відбувалося постійне цензурування як теоретичних напрацювань, так і практики розвитку тогочасного мистецтва. По-четверте, розширення джерелознавчого підґрунтя естетичних досліджень, що обумовлює актуалізацію творчого діалогу між українською, російською та європейськими естетичними школами. Позитивним наслідком цього є динамізація тематики досліджень у межах української естетики. До цього часу ми могли спостерігати домінування західної естетики. Проблема *традицій і культурно-національної ідентичності естетичного досвіду* сьогодні одна з найбільш актуальних. У цьому напрямі плідно працюють Л. Т. Левчук, І. В. Вернудіна та І. А. Бондаревська. У 2011 році було видано фундаментальний підручник Л. Т. Левчук «Українська естетика: традиції і сучасність». По-п'яте, пошук *онтологічного обґрунтування, власних інтеграційних основ, фундаменту цілісності естетичного знання*.

Підсумовуючи, хочемо вслід за Л.Н. Столовичем, висловити надію на те, що у сутінках сьогоднішньої естетики не покине мудрість, адже «сова Мінерви», за Гегелем, починає свій політ саме в сутінках.

7.2. Соціологія мистецтва

Чому мистецтво, яке приваблює незначну кількість людей, вважається «високим», а те, що подобається більшості — «низьким»? Чому точка зору найвідоміших мистецтвознавців, критиків часто не підтверджується життям? Чому не можна передбачити, які твори мистецтва

будуть високо оцінені у майбутньому? Чому «Мона Ліза» є найвідомішою картиною у історії людства? Відповісти на ці, та багато інших питань не можна лише з позиції класичної естетики та мистецтвознавства. Для того, щоб зрозуміти причину успіху або провалу того чи іншого художнього твору, необхідно оцінити не тільки його естетично-художні характеристики, а й конкретний соціокультурний контекст, особливості сприйняття мистецького явища публікою, що залежить від її соціально-демографічного і етнічного складу, психологічного клімату та інших факторів.

Виявлення відповідей на ключові питання функціонування мистецтва у суспільстві передбачає *аналіз мистецтва як елемента, що включений до єдиної соціальної системи*. Сьогодні даний аналіз здійснюється передусім методами соціології мистецтва. На відміну від мистецтвознавства, що досліджує безпосередньо саме мистецтво, *соціологія мистецтва аналізує функціонування мистецтва у соціумі, художнє життя суспільства*, що включає розгляд не лише естетично-художніх аспектів, а й інші суспільні процеси — соціальні, політичні, економічні. Мистецтво розглядається не як основний, а як рівноправний елемент суспільства, що дозволяє відтворити цілісну картину функціонування сучасного мистецтва і роль художника в соціумі.

Тобто *мистецтво розглядається не як таке, що протиставляється суспільству, а як елемент соціального поля*. К. Кодуелл у роботі «Ілюзія і дійсність» звернувся до метафори: мистецтво розвинулося у суспільстві подібно до того, як перлина у мушлі. Соціолога мистецтва цікавить не стільки «перлина», скільки «мушля». Можна навести ще одну метафору: мистецтво нагадує прекрасну квітку, класична естетика та мистецтвознавство будуть насолоджуватися її красою та пахощами, а соціолог мистецтва буде досліджувати ґрунт, добрива і ті умови, що дозволили їй рости і розквітнути. Очевидно, що неможливо зрозуміти особливості творчої діяльності художника незалежно від соціальних умов, що зробили її можливою. Так само неможливо зрозуміти особливості сприйняття публікою того чи іншого твору мистецтва поза контекстом, наприклад, її соціально-демографічним та етнічним складом, рівнем освіченості. Так, наприклад, *демографія* відіграє ключову роль у зацікавленні, сприйнятті та споживанні мистецтва. Будь-які зміни у народонаселенні можуть спричинити зростання чи падіння попиту на конкретні види і твори мистецтва. На маркетинг у сфері мистецтва прямо впливають такі параметри соціокультурного середовища як розміщення населення у певному регіоні, те, які вікові групи у ньому домінують, які етнічні групи проживають, які міграційні процеси відбуваються. Від цього залежать гастролі театральних труп під час літа, вибір часу для прем'єри фільму, випуск компакт-дисків з поп-музикою (наприклад, там де є велика чисельність підлітків віком 15—17 років), випуск мистецької продукції для дітей (пов'язаний з народжуваністю) тощо.

Для того, щоб пояснити феномен існування мистецтва у суспільстві та характер його функціонування, необхідно виходити з того, що собою представляє суспільство, з яких елементів складається і яке місце серед них займає мистецтво, не лише як елемент культурного життя суспільства, а ширше — як елемент всієї соціальної дійсності, і дослідити їх взаємодію та взаємовплив.

Дослідження мистецтва, як суспільно значимої діяльності, має давні традиції. Її можна вести від *«соціальної критики мистецтва»*, що розпочав Платон, яка була продовжена Августином, Дж. Сованаролою, Ж.-Ж. Руссо, Л. М. Толстим. Незаперечний факт, що мистецтво — один з найефективніших засобів впливу на суспільну свідомість і поведінку людини. Альтернатива щодо соціальної функції мистецтва була поставлена ще у античності: або цінність мистецтва визначається цілями і намірами тих, хто його використовує, і тоді мистецтво є лише засобом досягнення позаестетичних цілей, і немає власної цінності, або мистецтво взагалі не пов'язано (або пов'язано суто зовні) з іншими сферами людської діяльності і свідомості і тоді знаходить собі виправдання у власній, специфічній природі (В. Толстих).

Підґрунтя для традиційної парадигми соціології мистецтва формується за часів епохи Відродження, коли бурхливий розвиток творчих ремесел (архітектури, живопису, скульптури), колекціонування, формування антикварного ринку, викликав необхідність у теоретичному осмисленні естетичних феноменів. Формується наукове мистецтвознавство, спираючись на ґрунтовний спадок античної та середньовічної філософії, історичних хронік. Саме в цей час у європейському культурному контексті активно розвивається *«поле культурного виробництва»* (П. Бурд'є). Виникають його *агенти* — *художники, критики, колекціонери, мистецтвознавці*, формуються *основні категорії та поняття* — *стиль, манера, епоха, жанр, майстер, творець*, - нові технічні прийоми (світлотінь, об'ємність тощо), - нові смислові акценти (переосмислення євангельських подій, їх індивідуалізація, можливість авторської інтерпретації). Поняття, що є звичними для сучасної естетики, мистецтвознавства, психології та соціології мистецтва є продуктом досить тривалої історичної роботи та відображають процес реального культурно-історичного, економічного та соціального конституювання художнього життя. За часів Відродження виникає поняття *«стилю»* — індивідуалізованої манери творчості та поняття *«майстер»*, на відміну від античного *«ремісник»* як такого, що досяг найвищого рівня професійності при втіленні власного покликання (долі, божественного чи природного одкровення). Європейський індивідуалізм суттєво змінив розуміння феномену мистецтва, твору мистецтва, процесу творчості, становища та ролі художника у суспільстві, аспекти взаємовідношення мистецтва та суспільства. На перших етапах свого розвитку історія та теорія мистецтва починає створювати *«художню мову»*, за допомогою якої можна говорити про мистецтво і

твір мистецтва, давати визначення його художньої і естетичної цінності, що не зводиться до економічної вартості. Її формування здійснюється не одиничним автором, а у контексті єдиного художнього простору, який починає складатися у Італії того часу.

Часто люди художньо необізнані схильні зводити значення праці у творчості художника до поверхового захоплення кількісним підрахунком зусиль, які були витрачені на створення того чи іншого мистецького твору. Але кількість часу, витраченого на створення певного шедевра, кількість та вартість матеріалів, витрачених на картину чи скульптуру, або підрахування кількості етюдів картин чи варіантів книги, що залишив у своїх архівах митець, не розкривають всієї складності і суперечностей процесу творчості. Ці підрахунки не є переконливим аргументом при з'ясуванні ролі та значення напруженої роботи у творчості митця. Не лише тривала та наполеглива праця є гарантією великого творіння: якщо «Фаусту» Гете було віддано 20 років життя, то «Гамлету» Шекспіра — місяць. З іншого боку, співвітчизники Моцарта стверджують: для того, щоб лише механічно переписати всі твори композитора, людині треба працювати 35 років по 8 годин щодня. А сам Моцарт, як відомо, не дожив навіть до 36 років. Отже, процес художньої творчості має індивідуальний характер. Він вимагає особливих методів дослідження і опису. Соціологія мистецтва пропонує один з таких методів. Тому, говорячи мовою соціології мистецтва, виробництво культурного продукту, особливо такого, що не призначений для тиражування, суттєво відрізняється від інших виробничих процесів та вимагає особливих маркетингових моделей: розуміння особливості культурного продукту, гетерогенності ринку культурної продукції. Художня мова дозволила висловлюватися щодо індивідуальної манери митця, ввела у мистецтвознавчий дискурс поняття *«авторство»*, *«біографія»*. Ці процеси викликали піднесення *соціального статусу художника*, підсилили у нього почуття власної гідності, вишості. Але на перших етапах свого становлення мистецтвознавству було властиво розглядати твір мистецтва сам по собі, поза культурним контекстом, поза аудиторією.

Залежність між мистецтвом і суспільством, суспільним благом, державою фіксувалася у різних напрямках соціально-філософської думки. Німецькі (І.-І. Вінкельман, Г. Е. Лессінг) та французькі (Ш. Монтеск'є, Д. Дідро) просвітники намагалися виявити взаємозв'язок між мистецтвом та політичною свободою. Ф. Шіллер, розвиваючи ідеї німецького Просвітництва, поставив розвиток мистецтва у залежність від всебічної самореалізації особистості. Г. Гегель здійснював соціологічну інтерпретацію функціонування мистецтва. Р. Вагнер порівнював перспективи мистецтва з перспективами революції. К. Маркс підкреслював залежність розвитку мистецтва від подолання «відчуження праці».

Формування соціології мистецтва як експліцитної наукової теорії можна віднести до другої половини XIX сторіччя, воно відбулося у

межах французького та англійського мистецтвознавства, літературознавства та соціології. Для цього етапу характерна постановка проблем: дослідження зв'язку між суспільними трансформаціями та еволюцією типових художніх образів у трагедії та комедії (Ж. де Сталь), дослідження зв'язку між змістом твору мистецтва та такими соціальними факторами, як домінуючі суспільні настрої та соціокультурне середовище (І. Тен), відображення у мистецтві соціальної інтеграції суспільства (Ж. М. Гюйо).

З XIX століття соціологія мистецтва розвивається у двох тенденціях — як *теоретична соціологія мистецтва* (І. Тен, Ж.-М. Гюйо, Г. Спенсер, Г. Зіммель, Е. Дюркгейм, М. Вебер, П. Сорокін) і як *прикладна соціологія мистецтва*. У колі завдань теоретичної соціології мистецтва знаходиться виявлення різноманітних форм взаємозв'язку мистецтва і суспільства, з'ясування впливу привілейованих соціальних груп на тенденції художньої творчості, визначення критеріїв художньої цінності творів мистецтва, дослідження механізмів взаємовідношення мистецтва і влади, художника і влади. У межах емпіричної соціології мистецтва відбувається дослідження аудиторії мистецтва, дослідження стимулів звернення публіки до тих чи інших видів мистецтва. Статистичний та кількісний аналіз процесів художньої творчості і художнього сприйняття.

Отже, у середині XIX ст. соціологія мистецтва виокремилась у самостійну галузь дослідження та виділяє соціальну проблематику мистецтва і його соціальне функціонування у окрему галузь наукового аналізу. Основною тріадою дослідження на той час були *«автор-твор-аудиторія»*, але дослідження цих феноменів поза контекстом художнього життя суспільства набули різного трактування. Минуло вже більше століття з часу виходу у Франції друком твору Ж. М. Гюйо «Мистецтво з соціологічної точки зору» (1900 р.), але до сьогодні соціологія мистецтва представляє собою досить строкате явище, пропонуючи часто різні погляди на цей предмет.

Великий вплив на соціологію мистецтва у кінці XIX ст. справило соціологічне тлумачення мистецтва з точки зору марксизму. К. Маркс та Ф. Енгельс проаналізували ряд соціологічних проблем художнього процесу: його залежність від держави та ринку, ворожість буржуазного виробництва мистецтву, важливість ідеологічного впливу мистецтва, яке може виступати зброєю у боротьбі в політичних змаганнях. У цьому контексті розвиваються ідеї В. І. Леніна щодо класовості та партійності мистецтва, про дві культури (аристократичне професійне мистецтво та народне мистецтво, фольклор) у межах кожної національної культури. Виходячи з традицій німецької класичної естетики, марксистки вбачають у мистецтві також продукт вільного духовного виробництва, який не вичерпується його ідеологічним аспектом, а є носієм загальнолюдських ідеалів, передусім ідеалу всебічно розвиненої особистості. На межі 1880—1910 рр. у сфері марксистської соціології мистецтва плідно пра-

цювали Г. В. Плеханов, Ф. Меринг і П. Лафарг. Їх ідеї, сформовані під впливом історичного матеріалізму, мали значний вплив на європейське мистецтвознавство кінця XIX — початку XX ст. (Е. Гроссе). Але у межах цього напрямку деяким дослідникам не вдалося уникнути вульгаризації соціологічних поглядів у розумінні мистецтва, коли підкреслювалася лише одна — класово-ідеологічна функція (В. М. Фріче, В. Ф. Перверзев, А. А. Богданов). Феномен мистецтва розглядався з точки зору соціальної функції як надбудова до базису. Художнє життя суспільства аналізувалося у межах існуючої суспільно-економічної формації. Таким чином створювалася його формалізована, статична модель. Цій тенденції протиставлялася позиція таких дослідників, як Л. В. Луначарський, який доводив єдність класової точки зору, та тлумачив мистецтво як орган осягнення істини, цілісності суспільного життя.

У 1927—29 роках починає активно розроблятися *концепція «соціального замовлення»*, передусім у зв'язку з дискусією, начало якої було покладене статтею В. Полонського «Художник і суспільні класи». У цій дискусії прийняли участь О. Брік, П. Коган, Г. Горбачов, З. Штейнман, І. Нусімов, Н. Замошкін. В. Полонський виступав проти теорії соціального замовлення. Художників він вважав «клітинами колективного мозку», які виконують функцію художнього мислення і відображення у образах колективної свідомості. Подібної позиції дотримуються і сьогодні деякі теоретики мистецтва. Але розуміння соціального замовлення лише у межах торговельних стосунків одностороннє і залишає осторонь ряд принципових понять і проблем. У представленому погляді виникає знак рівності між «замовленням» і «продажністю», а поняття «ремесло» і «художня продукція» несправедливо сприймаються у негативних смислах. Г. В. Плеханов на великому фактичному матеріалі дослідив соціальне замовлення у різних видах мистецтва, виводячи закономірність: кожен клас, виходячи на авансцену історії «замовляє» художникам свій «портрет», спрямовує митців до роботи у певному стилі та «виховує» своїх майстрів. Поняття соціального замовлення аналізував і В. Маяковський. Він розглядав соціальне замовлення у контексті творчого завдання. Соціальне замовлення можливе лише тоді, коли художник включений у суспільне життя і грає у ньому значиму роль, це «передбачення суспільного інтересу». «Соціальне замовлення» тут — це цільова установка, яка може бути методологічним підґрунтям творчості.

Для класичної естетики характерним було *протиставлення «соціального замовлення» концепціям свободи творчості*. Таке протиставлення не може вважатися продуктивним, адже кожний видатний митець, у різній формі, не мислимий без замовника. Ідеальною є ситуація, коли у творчому процесі «свобода» та «необхідність» співпадають. Соціальне замовлення завжди було присутнє у історії мистецтва — видатні майстри творили на замовлення церкви, князів, можновладців. Поняття *«придворного художника»* актуальне і сьогодні (І. Глазунов,

О. Шилов, З. Церетелі, Н. Сафронов). Бажання різних субкультур оформити свою ідеологію у художній формі є закономірним. Воно характерне не лише для домінуючих прошарків, а й для маргінальних, девіантних культур. Їх соціальне замовлення може існувати у опосередкованій формі. (Наприклад, картина Ж. Л. Давіда «Брут» була виставлена до Великої французької революції 1789 р.). Виконувати замовлення художник може свідомо або несвідомо. Є митці, які приймають і працюють тільки над тими замовленнями, які відповідають їх художнім смакам. Отримання соціального замовлення не означає, що митець перетворюється на ремісника. Так, Леонардо да Вінчі всі свої художні роботи створив на замовлення.

Традиції марксистської соціології мистецтва були продовжені у дослідженнях масової культури (А. Грамші), у соціології літератури (Р. Фоке, Д. Лукач, В. Гриб, Г. Колдуелл). **Радянська соціологія мистецтва** послідовно розмежовувала себе з естетикою, мистецтвознавством, психологією мистецтва, зосереджуючись на соціологічному аспекті дослідження мистецтва. Дослідження функціональності та ефективності у локальному історичному контексті виявили плідність емпіричних досліджень у галузі соціології мистецтва — аудиторії, публіки, смаку різних соціальних груп.

Сучасна західна соціологія мистецтва спирається на такі теоретичні та методологічні підходи як функціоналізм, теорія соціальної дії, теорія культурно-історичних типів, інтеракціонізм та ін. Основна складність з якою стикнулася соціологія мистецтва на початку ХХ ст. полягала у тому, що **соціологічний підхід був не в змозі пояснити всезагальну, універсальну значимість творів мистецтва минулого, їх актуальності сьогодні**. Зіткнувшись з абсолютизацією соціологічного підходу, соціологія мистецтва намагається його подолати та більш чітко виявити свій специфічний предмет дослідження.

Ще одна важлива тенденція у розвитку соціології мистецтва, що виявила себе з кінця ХІХ — поч. ХХ ст. і актуальна сьогодні — **диференціація соціології мистецтва на ряд дисциплін, які аналізують зв'язок різних видів мистецтва з соціальним життям**. **Формується соціологія літератури**, де вивчаються відношення між письменниками, твором та публікою, зміна інтерпретацій твору мистецтва у зв'язку із зміною смаку читачів та критиків (Р. Ескарпі, Л. Гольдман), відображення у літературі цінностей, стереотипів та забобон масового читача, феномен типового образу (Б. Берельсон, Л. Ловенталь). В середині ХХ ст. у якості самостійної дисципліни виникає **соціологія музики** (Т. Адорно); формується **соціологія театру** (Ж. Дювіньо), **соціологія кіно та телебачення** (З. Кракауер, Д. Прокоп, Ж. Дюран, Э. Морен, Н. А. Хренов).

Свідченням конкретизації досліджень соціології мистецтва є аналіз мистецтва під кутом зору відображення у ньому специфічних соціальних процесів (наприклад, культурної інтеграції, соціальної мобільнос-

ті), особливий інтерес до функцій митця у соціальних інститутах, взаємовідношенню державних організацій та творчих спілок, роль цензури у мистецтві, процесів відтворення та репродукції художньої творчості.

Серед *основних тем сучасної теоретичної та практичної соціології мистецтва* є:

- мистецтво і соціокультурна стратифікація суспільства, мистецтво і формування картини світу, субкультури і мистецтво;

- оцінка творів мистецтва і її відносність, оцінка художньої якості та художнього смаку, художня критика як інструмент оцінки мистецтва, високе та масове мистецтво, непрофесійне мистецтво та його роль у культурі, фольклор, реабілітація масового мистецтва;

- національна специфіка художньої культури, етнокультурні особливості художньої культури;

- мистецтво як соціальний інститут, функціонування художньої культури;

- аудиторія мистецтва, поняття публіки, естетичне виховання аудиторії;

- мистецтво та держава, художник і влада, культурна політика держави, цензура як засіб здійснення культурної політики;

- ринок художніх цінностей та послуг, маркетинг у мистецтві, меценатство у мистецтві;

- методи та інструменти соціологічного дослідження художньої культури.

Очевидно, що суспільне життя є дуже складною і динамічною системою взаємозв'язків. Але не можна не помітити, що сьогодні не лише зростає увага до культурного та естетичного оформлення суспільної взаємодії, а сама ця взаємодія щоразу все більше наповнюється естетичним і художнім змістом. У постіндустріальному суспільстві масові соціальні рухи розгортаються навколо питань, що стосуються способів і стилів життя. Цінності, які традиційно відносять до культурних, естетичних, зокрема освітній рівень, естетичний смак, прирівнюються за своїми функціями до функцій капіталу (*теорія «культурного капіталу»* П.Бурд'є). Мистецтво дедалі більше переймає на себе функції двигуна суспільних і політичних змін. Виступаючи засобами регулювання індивідуальної і групової поведінки, цінності художньої культури виконують нормативну функцію. У зв'язку з цим, саму художню культуру можна вважати як функціонуючу у даному суспільстві систему приписів і заборон або систему уявлень про те, що є правильним, нормальним у людській поведінці, а що — ненормальним, гідним осуду.

Отже *розгляд соціального функціонування мистецтва можливий лише у контексті комплексного дослідження соціокультурної стратифікації суспільства та специфіки картини світу* — світогляду, світосприйняття та світовідчуття. *На відміну від традиційної парадигми дослідження мистецтва: художник — мистецтво — ауди-*

торія, сучасна соціологія мистецтва пропонує іншу логіку руху дослідження: особливості соціокультурної стратифікації суспільства — етнокультурні та субкультурні картини світу — роль мистецтва у формуванні домінуючих картин світу.

Предметом соціології мистецтва є соціальні функції мистецтва. У широкому сенсі — предмет соціології мистецтва — дослідження певних взаємозалежностей між станом суспільства в цілому (або соціальних інститутів) та мистецтвом як специфічною сферою суспільно значимої діяльності. У вузькому сенсі — предмет соціології мистецтва — галузь соціології, яка за допомогою сукупності методів конкретно-соціологічних дослідження вивчає вплив мистецтва на аудиторію, соціальні механізми та засоби розповсюдження творів мистецтва (мистецької продукції), художній смак публіки, його диференціацію, його вплив на художню продукцію.

Ключові проблеми соціології мистецтва досліджуються за допомогою понять *«художнє життя суспільства»* (Ю. В. Петров) яке більш характерне для вітчизняної наукової традиції, або *«поле культурного виробництва»* (П. Бурд'є), або *«світ мистецтва»* (Г. Беккер).

«Поле культурного виробництва» — це універсум виробників творів мистецтва, філософів, художників, письменників. І не лише письменників, а, наприклад, літературних інституцій, журналів чи університетів, де формуються письменники, критики тощо. Говорити про поле — означає називати цей мікрокосм, який також виступає соціальним універсумом, але при цьому вільний від деяких примусів, які характеризують соціальний універсум у цілому; це дещо незвичний універсум, наділений власними законами функціонування, але у той самий час він не має абсолютної незалежності від зовнішніх законів (П. Бурд'є).

«Художнє життя суспільства» — галузь суспільного життя, основу якої складає діяльність по виробництву, розповсюдженню та засвоєнню художньої свідомості, естетичного досвіду разом з відповідними відношеннями та інститутами. У процесуальному відношенні діяльність у художньому житті суспільства розпадається на художнє виробництво та художнє споживання. Ці види опосередковуються діяльністю по розповсюдженню мистецтва, художніх ідей, цінностей та норм, можуть включати репродукування та тиражування мистецтва (Ю. В. Петров).

У художньому житті суспільства задіяні особистості, групи, класи, які долучені до створення і сприйняття художніх цінностей, їх збереження, розповсюдження і споживання (художня критика, маркетинг, естетичне виховання). *Продукти художньої культури* — це твори мистецтва, художні проекти. *Культурні інститути* — інститути, що забезпечують процеси створення, розповсюдження та засвоєння художніх цінностей, а також вивчають ці процеси і здійснюють цілеспрямований вплив на них (творчі союзи та спілки, установи культури та мистецтва,

художні студії та гуртки, наукові та освітні заклади, органи управління культурою).

Твір мистецтва, з точки зору соціолога, виступає як символічний продукт, художній артефакт. У зв'язку з подібним підходом розглядається активність, пов'язана з створенням та функціонуванням художніх артефактів на ринку символічної продукції: становлення твору мистецтва як товару, спеціально призначеного для ринку. На думку П.Бурд'є, ринок символічної продукції з'являється за умов наявності трьох його складових: продавця, посередника і покупця. Роль посередника бере на себе професіонал, діяльність якого сьогодні називають «менеджментом у сфері мистецтв», а його самого «менеджером культури» або «арт-менеджером».

Конкретизуючи предмет соціології мистецтва — розгляд мистецтва як одного з засобів впливу суспільства, стану, класу, соціальної групи на людину — зазначимо, що вихідним моментом є вплив мистецтва на суспільство, а основною сферою — сфера сприйняття мистецтва, у процесі якого виявляється відношення до мистецтва різних суспільних груп та класів. Тому **соціологія мистецтва свідомо відходить від аналізу поліфункціональності мистецтва** (естетичної, пізнавальної, творчої, евристичної функції та ін). Саме тут відбувається відмежування соціології мистецтва та естетики, мистецтвознавства, психології творчості. У цьому контексті показовим є твердження «**соціологія мистецтва без мистецтва**» (Н. Фархатдинов), адже увага дослідників зосереджена на феноменах соціологічності, виробництва та споживання. **Соціологи досліджують мистецтво як особливу індустрію культурного виробництва — економічного та духовного** (М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Р. Петерсон).

Соціологічний погляд на мистецтво (П. Бурд'є, Г. Беккер) як на індустрію, яка складається з двох процесів: культурного виробництва та споживання, **приводить до того, що мистецтво не розглядається з точки зору природи геніальності, трансцендентності мистецтва**. Митці, критики, публіка виступають як функція в рамках функціонування культуріндустрії. **Мистецтво позбавляється своєї сакральної природи, естетичного виміру, а його твори розглядаються як товар**. У межах парадигми соціології мистецтва мова іде про оречевлені форми мистецтва, відносно яких можна здійснювати якісну та кількісну оцінку, а також визначити їх певну економічну цінність. Соціологія мистецтва редукує його аналіз до дослідження того середовища, у якому воно функціонує.

Всі вище зазначені особливості такого дослідницького підходу як соціологія мистецтва були зумовлені тим, що він **формувався і існує зараз у контексті емпіричних досліджень, які є визначальними для теоретичних побудов**. У сучасному художньому житті відбулися кардинальні зміни: майже всю сферу мистецтва обіймає масова культура.

У ній на першому місці знаходиться комерційний інтерес, мотив отримання прибутку. Від митця вимагається не лише професіоналізм, а й продуктивність, вміння підпорядковувати авторські амбіції вимогам ринку, вміння задовольняти існуючі і збуджувати нові інтереси у споживачів. Творчість набуває переважно колективних форм. У мистецтво приходять індустріальні методи виробництва. Ці фактори актуалізують теоретичні та емпіричні дослідження соціології мистецтва.

Але проявляються й інші тенденції. Сучасний етап розвитку соціології мистецтва деякі дослідники називають *«критичним самообмеженням»* (А.П.Огурцов, Ю.Б.Смирнов), що знаходить своє вираження у розмежуванні естетичних та позаететичних факторів формування та розвитку мистецтва, фіксації соціального середовища, як предмета соціології мистецтва та врахування поруч з ним інших факторів — передусім естетичних та психологічних (Ш.Дало, А.Хаузер).

Очевидно, що *художній процес не зводиться до соціальних стимулів. Вплив суспільних і соціальних умов на зміст, спрямованість і розвиток духовної та культурної творчості не абсолютний. Існують механізми не лише впливу, а взаємовпливу культурного і соціального поля.* У історії можна зафіксувати неспівпадіння (асинхронність) соціально-економічних та духовно-культурних процесів. Феномен геніальності неможливо спрогнозувати та пояснити науковими методами. Отже *творчий процес не зводиться до характеристик певної соціальної формації.* Художнє життя суспільства збагачується та стимулюється не лише в межах соціальних інститутів, а й поза їх дією.

Тривалий історичний час існували єдині загальнозначимі культурні норми та стереотипи. Але художнє поле, простір мистецтва не є галузю лише колективного, безособового відтворення культурних стереотипів, а є перш за все результатом творчості, що має індивідуальне авторство і може створити такі культурні варіації, які можуть не відповідати функціонуючим суспільним формам культури. *Мистецтво* звертається не лише до базових для даної культури категорій та канонів, а *здатне продукувати власні духовні смисли, естетичні цінності, що можуть переорієнтувати суспільну свідомість і привести до зміни картини світу.* Художня реальність — це не лише дублювання та відтворення різних видів діяльності, а й породження нових інтуїтивних, інтелектуальних, емоційних смислів, нової духовності.

7.3. Естетика реклами

Класичній естетиці властива традиційна зверхність стосовно аналізу форм масового мистецтва, тривіальної культури, у тому числі і реклами. Естетика дійсності, естетика повсякденності, як одна з форм естетичної діяльності, довгий час була погано висвітленою темою. Але іс-

нує нагальна потреба філософсько-естетичного аналізу емоційно-виразного чуттєвого світу повсякденності, частиною якого є реклама. Реклама у сучасній культурі — це потужний інформаційний канал за допомогою якого регулюється політичне, економічне, соціальне, культурне життя суспільства. Реклама безумовно впливає на зміну суспільної поведінки. І ми не можемо ігнорувати чи заперечувати той факт, що реклама, поруч з іншими феноменами, формує естетичний образ доби, естетичні смаки і потреби. Сьогодні реклама — невід’ємна частина нашого візуального простору.

Естетика реклами досліджує основні принципи та закономірності естетичної складової реклами у контексті сучасної культури, здійснює філософсько-естетичний аналіз реклами як виду масового мистецтва. **Предметом дослідження естетики реклами є виразно-зображувальні засоби реклами як виду естетичної діяльності у контексті масової культури**, дослідження естетичних вимірів рекламної комунікації, використання елементів художніх стилів, аналіз товарних знаків, рекламних повідомлень, візуальної реклами, брендінгу, принципів корпоративних стратегій з точки зору естетичного досвіду та естетичної виразності.

У своїх естетичних проявах реклама — це складно організовані об’єктивовані естетично виразні повідомлення. Це модифікація естетичної комунікації, яка звертається до найбільш стабільних модусів чуттєвої культури людини, чуттєвого пізнання, до її естетичного досвіду, закріпленого пам’яттю. Реклама — це не лише інструмент маркетингу, соціальний інститут, а також складова культури, художнього життя суспільства. Вона не лише відображає, але й впливає на формування уявлення про естетичну цінність, естетичну виразність, містить у собі риси естетичного ідеалу, що формується у суб’єкта.

Розуміння основних механізмів естетичної комунікації, принципів естетико-комунікативних стратегій, визначення критеріїв ефективності рекламних повідомлень у кореляції з їх естетичним навантаженням є корисним для тих, хто спеціалізується у галузі реклами, маркетингу, менеджменту, психології, естетики.

Предметом наукового дослідження реклама стає у ХХ столітті. Можемо виділити ряд напрямів у теоретичній розробці даного феномену: економічний, соціологічний, психологічний, історичний, культурологічний, соціопедагогічний, лінгвістичний, філософський, етичний, естетичний, прикладний. У галузі філософії, естетики та мистецтвознавства реклама — явище маловивчене. Більшість навчально-методичної літератури, присвяченій феномену реклами, має **прикладний характер**. Як правило, у ній висвітлені питання технології та виробництва рекламної продукції. У цих працях розроблено методологію та методику рекламної справи, наведений матеріал ілюстровано конкретними прикладами рекламних компаній.

Серед практикуючих рекламістів побутує теза: «лише людина, яка робить гарну рекламу, може навчити робити гарну рекламу». Є знакові праці, які визнаються професійним середовищем рекламістів. До них належать роботи: Девід Олігві «Олігві про рекламу»/Ogilvy on Advertising/ та «Зізнання рекламного агента»/ Confessions of an Advertising Man/; Біл Бернбах «William Bernbach said...»; Клод Хопкінс «Мое життя у рекламі»/My Life in Advertising/ та «Наукова реклама» /Scientific Advertising/; Джек Траут, Ел Райс «Позиціонування. Битва за умі» та «Маркетингові війни» /Positioning: The Battle for Your Mind/, /Marketing Warfare/; Джозеф Шугерман «Мистецтво створення рекламних повідомлень. Довідник видатного американського копірайтера» /The Ultimate Guide to Writing Powerful Advertising and Marketing/; Джон Кейплз «Перевірені методи реклами»/ Tested Advertising Methods/; Пітер Кук «Креатив приносить гроші»/ Best Practice Creativity/; Генрі Чармессон «Торгова марка. Як створити ім'я, яке принесе мільйони» /Creating the perfect name for your company or product/; Марк Тангейт «Всесвітня історія реклами»/Adland a Global History of Advertising/ тощо.

Тому необхідно ще раз зазначити, що *мета, яка стоїть перед дослідниками естетики реклами*, естетичної структури рекламної комунікації, полягає не у висвітленні походження реклами, не розкриті механізмів рекламного бізнесу, не уточненні професійної термінології. Як було зазначено вище, існує достатня кількість професійного матеріалу. *Реклама у контексті естетичного дослідження* — це дослідження того, як передається естетично значима інформація, що здатна створити та змінити мотивацію поведінки великої кількості людей, які за своєю волею здійснюють вчинки, що ведуть до значних грошових витрат. Також предметом дослідження є зміст інформації, яка впливає на мотивацію людини. Зазначимо, що вирішальний вплив на вибір споживача тут має складний емоційно-чуттєво-інтелектуальний комплекс, який має регулярний і масовий характер. Цей чуттєво-інтелектуальний досвід не є просто реакцією на рекламне повідомлення, а є давнім, глибоким пластом культури — *естетичним досвідом*, сформованим чуттєвим пізнанням — який і дозволяє рекламі здійснювати потужний вплив на людину. Отже *дослідження у сфері естетики реклами ведеться стосовно цих форм чуттєвого та інтелектуального досвіду, який актуалізує значимість рекламного повідомлення для людини*.

Естетико-філософський аналіз реклами здійснювався у межах філософії постмодернізму (Ж. Бодрійяр). Значний внесок у дослідження естетичної структури рекламної комунікації було зроблено розглядом семіотичних моделей рекламної комунікації, зокрема Р. Бартом, К. Леві-Стросом, У. Еко. Так, За Р. Бартом, реклама — це продукт соціально-мовленевої практики, соціолект, що вироблений поколіннями, літераторами, засобами масової комунікації за весь час існування суспільства.

Знаковим є факт, що у останнє десятиріччя в українській та російській естетиці з'явилася велика кількість наукових досліджень та підручників присвячених естетиці реклами. Варто відзначити роботи: Є. В. Сальникова «Естетика реклами. Культурні корені та лейтмотиви» (2002 р.) — реклама досліджується у контексті соціокультурного простору, прослідковується вплив архаїчної свідомості, досліджується проблема стилю в рекламі, специфіка розвитку російської реклами. Л. Л. Геращенко у докторській монографії «Реклама як міф» (2001 р.) розглядає рекламу як міфологізовану комунікацію постмодернізму. Дослідженню естетики російської реклами присвячена докторська монографія Т. П. Прусакової «Реклама в сучасній Росії: естетичний аналіз» (2004 р.), де автор розкриває структурно-семіотичний аналіз рекламного тексту, наголошуючи на сильних фольклорних традиціях реклами, що екстраполюється і на українську рекламу. Помітним внеском у дослідження естетики реклами у контексті естетичної структури рекламної комунікації є робота С. А. Дзікевича «Естетика реклами» (2004 р.), у якій автор здійснює естетичну методологію аналізу рекламних повідомлень, естетичний аналіз рекламних знаків, мовних та звукових рекламних повідомлень, естетичний аналіз візуальної реклами. Ю. А. Пономаренко у роботі «Реклама як особливий вид масового мистецтва: досвід філософсько-естетичного аналізу» (2009 р.) звертається до проблем співвідношення реклами та мистецтва та особливостей репрезентації елементів художніх стилів у сучасній рекламі. Ґрунтовною є робота К. А. Чеховських «Естетика в рекламі» (2011 р.), де автор звертається до естетики кольору та форми у рекламі, естетичних особливостей відео —, теле реклами, друкованої реклами.

В українській естетиці у сфері естетики реклами працює О. Ю. Олена. Варто відзначити її дисертаційне дослідження «Реклама як явище художньої культури» (1999 р.), де авторка визначає рекламу як глобальний синтез, універсалізацію різних культурних явищ, та підсумовує, що, формуючись як своєрідна художня творчість, реклама стає нетрадиційним тривіально-синтетичним видом сучасного мистецтва.

Естетика реклами окреслює засоби естетичної виразності рекламної комунікації та визначає їх вплив на мотивацію дій суб'єктів сприйняття. На підставі аналізу функціонування й розвитку естетичних вимірів рекламної комунікації як самостійного явища у сучасній культурі, естетика реклами виявляє їх головні модифікації.

Принциповим є зауваження, що *у основі рекламного повідомлення не лежить вербальна інформація*, вона не є ані головним, ані самодостатнім каналом передачі інформації. *Рекламна комунікація не заснована на раціональній інформації*. Це викликано тим, що надзавданням реклами є просунення не конкретного продукту, а товарного знаку, образу виробника, бо продукти постійно змінюються, а виробник повинен лишатися. Отже, всіма комунікативними засобами необ-

хідно підтримувати лояльність до образу виробника. Ця *іміджева (образна) реклама* має викликати щирі, позитивні, довготривалі емоції і є ефективною, коли апелює до емоційного та чуттєвого досвіду суб'єкта. На відміну від художнього образу, який в художньо-загальненій формі відображає найсуттєвіші ознаки речі, предмету, феномену, що дозволяє проникнути у їх суть, імідж, в першу чергу, впливає на психоемоційний стан людини.

Функція реклами полягає у тому, щоб приваблювати, нівіювати, спокушати. Тому зовнішній вигляд товару, що рекламується, є важливішим від самого товару. Рекламу не цікавлять справжні якості товару, передусім її цікавить її імідж. Рекламисти говорять: «Ми продаємо не товар, ми продаємо мрію». Реклама апелює не до раціонального, як пропаганда, а до ірраціонального. Імідж, рекламний образ, втілює рекламну ідею у виразній, емоційній, символічній формі. Важливішим стає не предмет, а його назва на ринку. Вже ціле покоління людей мислить не назвами предметів (напій, одяг, машина), а іміджами (кока-кола, шанель, лексус).

Поняття «імідж» походить від лат. imago, що пов'язане з латинським словом imitari, тобто імітувати, або від слова image, що в буквальному перекладі з англійської або французької мови означає образ.

Цікавим є приклад з торговою маркою «ксерокс». Тоді, коли фірма «Rank Xerox» почала продаж своїх світлокопіювальних пристроїв, вона була монополістом у цій технології, і тому ці прилади, природно, стали називатися «ксерокс». В Україні, для того щоб було зрозуміло, потрібно сказати не «зробити світлокопію», а «відксерити». Після того, як у компанії з'явилося багато конкурентів, фірма додала до своєї торгової марки слова «Ми навчили світ копіювати».

Знак для товарів і послуг (англ. trademark) — позначення, знак за яким товари та послуги одних осіб відрізняються від товарів та послуг інших осіб. Такими позначеннями можуть бути слова, цифри, зображувальні елементи, комбінації кольорів. У Цивільному кодексі України відносно знаку для товарів і послуг вживається термін «торговельна марка».

На сьогодні доведено, що загальне сприйняття не є простою сумою окремих елементів. Досвід, контекст, мотивації є основою сприйняття. Такі об'єкти сприйняття, які мають властивості симетрії, гармонії, простоти, міри викликають більше уваги та краще запам'ятовуються. Але універсальних методів для перевірки стійкості торгових марок та іміджів не розроблено. Професіонали часто спираються на психоаналітич-

ну теорію та звертають увагу на той факт, причини переваг споживачів не контролюються свідомістю.

Рекламна комунікація безпосередньо звертається до чуттєвого досвіду суб'єкта. Вона використовує потужні засоби виразності, впливаючи таким чином на естетичну свідомість людей. Тому саме естетична складова є визначальною у рекламному повідомленні.

Естетика реклами, як наукова дисципліна, досліджує у рекламі естетичну складову, яка визначає естетичну виразність реклами. Естетична виразність та естетична комунікація є основним способом донесення до споживача образу (симулякру) предмету чи послуги та їх якості. Виходячи з цього, естетичний фактор у рекламі є домінуючим, оскільки реклами виконує у суспільстві роль каталізатора соціальних переваг не тільки у виборі продуктів споживання, а й практик мислення та поведінки, моральних та естетичних ідеалів.

Відповідь на питання — «*Є реклама мистецтвом, чи ні?*» — залежить від позиції, на якій стоїть дослідник. Для представника класичної естетики — реклама це не мистецтво, а ремесло. Це розрізнення найкраще висвітлив І. Кант. Мистецтво позбавлене доцільності, це сфера свободи. Реклама — це практична діяльність, основні її функції — утилітарна і комерційна, а естетично-художня функція — допоміжна. Процес художньої творчості для реклами не є основним. Реклама механічна і шаблонна. Отже, реклама — це вид ремесла. Але сучасні арт-практики не підтримують метафізичний розрив естетичної та практичної діяльності. Сучасна естетика — не лише сфера елітарного, унікального, індивідуального, а й масового, повсякденного, тривіального.

Естетика реклами розглядає феномен реклами не тільки як вид соціальної діяльності, тип комунікативного зв'язку, але й **як феномен сучасної художньої культури**, який має тенденцію поступового становлення і розвитку **як новий вид масового мистецтва**, що синтезує у собі засоби виразності інших видів мистецтва: кіномистецтва, театру, живопису, літератури, фотографії, музики тощо. Більшість фахівців визнає, що реклама може розглядатися у контексті сучасного масового мистецтва.

Багато талановитих та геніальних митців працювали для реклами. Згадаємо найвідоміших: Енді Уорхол, відомий класик поп-арту, починав свою кар'єру як художник реклами: оформлював вітрини, робив плакати, розробляв дизайн пляшок Кока-Коли, робив рекламу для журналів Vogue і Harper's. Відомий чеський модерніст Альфонс Муха заробляв на життя створенням рекламних афіш, дизайном меню та виготовленням візитних карток. Афіша спектаклю театру Ренесанс, у якому грала Сара Бернар, зробила художника відомим на весь Париж. Муха також розробив безліч етикеток — від шампанського до бісквітів, велосипедів та срічників. Також він був дизайнером ювелірних прикрас, інтер'єрів та предметів декоративного мистецтва. Геніальний іспансь-

кий художник-сюрреаліст Сальвадор Далі розробив дизайн логотипу компанії Chupa-Chups, засновану знайомими митця. Логотип у формі квітки використовується досі. Далі також знімався у рекламних роликах, зокрема для реклами шоколаду Lanving. Дуже відомим став ролик засобу проти похмілля Alka-Seltzer, у якому Далі в характерній манері показав як діє цей засіб. У 1969 році Сальвадор Дали розробив логотип для конкурсу Євробачення. Анрі Тулуз-Лотрек, яскравий представник французького постімпресіонізму, блискуче працював у жанрі рекламної афіші. Марк Шагал малював етикетки для елітних вин. Грузинський художник Ніко Піросмані все своє життя створював рекламні вивіски. Їх стилістика прослідковується і у живописній спадщині художника-примітивіста. Рене Магріт, видатний бельгійський художник-сюрреаліст, працював художником плакатів і реклами на фабриці паперової продукції. Видатний авангардний митець Олександр Родченко був піонером радянської реклами. У співавторстві із своїм другом Володимиром Маяковським він створив безліч рекламних плакатів. Класик сучасного японського мистецтва Такеші Мураками співпрацює з дизайнерами бренду Louis Vuitton, зокрема він перетворив токійський бутик Louis Vuitton у «Країну Мураками». Багато сучасних українських художників, наприклад, Ілля Чічкан, Максим Мамсіков, Анатолій Ганкевич, Олексій Сай працювали чи працюють у рекламі.

Отже, розглядаючи рекламу у контексті естетики повсякденності, аналізуючи її зв'язок з масовою культурою та мистецтвом, можна побачити, що історично вплив на художні прийоми та засоби естетичної виразності реклами здійснювали традиційна культура, народна творчість, фольклор, міфологізм, модернізм, пізній авангард і постмодернізм. Більшість теоретиків розглядають *сучасну рекламу як феномен, що знаходиться між масовою культурою та постмодернізмом*. Також реклама, у свою чергу, активно впливає на розвиток масової культури та є активним творцем соціальних міфів.

Сьогодні масове мистецтво здійснює експансію на всі сфери життя. Масове мистецтво комерційне, утилітарне, орієнтоване на масове тиражування, копіювання та розповсюдження засобами масової комунікації, що знімає проблему оригіналу та копії. Сучасне масове мистецтво передусім візуальне і представляє тип візуальної або екранної культури. Воно тяжіє до утворення інтегрального типу мистецтва, у якому відсутні чіткі межі між різними видами та жанрами. Масове мистецтво еkleктичне та широко використовує принцип цитатності, який полягає у механічному включенні елементів різних видів мистецтв чи фрагментів відомих творів у структуру масових видів і жанрів. Але у відповідності до критеріїв доступності та гедонізму, тиражуванню та широкому розповсюдженню належать тільки ті «цитати», які будуть розважати, будуть зрозумілі для масової аудиторії. Психологи підкреслюють небезпечність загостреного протиріччя між тим рівнем життя, який пропові-

дує масова культура і реклама, основний набір елементів якого це престижність, успіх, розваги та відпочинок і реальним станом суспільства, реальним життям.

Сучасна реклама є особливим видом сучасного масового мистецтва. Як вид масового мистецтва, реклама має ряд специфічних характеристик. Починаючи зі свого виникнення, реклама орієнтується на масову аудиторію, розумінню якої не доступні складні художньо-виразні образи. Тому реклама звертається до простих, елементарних, дохідливих експресивних видовищних форм. Її спрямовано не на складні екзистенціальні переживання людини, а на первинні життєві потреби та інтереси. У своїй більшості, реклама розрахована не на елітарну, а на масову, середню свідомість тому вона прагне бути доступною та зрозумілою. Орієнтуючись на низько освічену, мало інтелектуальну аудиторію, на вітчизняному ринку часто з'являється низькоякісна рекламна продукція яку можна розцінювати як брутальну, кітчеву.

Кіч або Кітч — термін для означення низькоякісної речі масової культури, сучасного псевдомистецтва, творів, яким бракує смаку.

Яскравим прикладом такої рекламної компанії є реклама торгової марки «Євросеть», яка розпочалася з 2009 року. У різних видах реклами був або нецензурний підтекст, або реклама прямо містила брутальний вираз чи нецензурну лексику. За це компанія отримала максимальний штраф, але не відмовилась від агресивної та епатажної реклами, яка виявилася дуже успішною і принесла компанії лідерство на ринку.

Певні мистецтвознавці, що спеціалізуються на класичному мистецтві переконані, що реклама не можлива поза кітчем. Реклама на їх думку це — «сон розуму», «вернісаж поганого смаку», «тріумф посередності», «конвеєр сурогатів». Що можна назвати кітчем у рекламі? Передусім це бажання товару, послуги, торгової марки виглядати не тим, чим вони є насправді. Кітч, наприклад, це коли відкривашка для пляшок виготовляється у вигляді жіночої ніжки у панчосі. О.Павловська систематизує кітчеві прийоми у рекламі наступним чином: — прагнення надати новим торговим маркам статус тих, що мають тривалу та видатну історію; — прагнення надати дешевим і неякісним товарам статусу дорогих та високоякісних; — прагнення надати масовим і конвеєрним товарам статусу рукотворних, унікальних; — прагнення надати невідомим товарам статус визнаних; прагнення надати тривіальним товарам статусу чарівних, чудодійних. Прикладів безліч: від сувенірної продукції з Андріївського узвозу до сільської перукарні «Клеопатра».

Сьогодні сучасний ринок насичується різноманітними товарами, споживач не активно реагує на типові засоби виразності, тому естетична складова під час купівлі або користування може бути вагомим моти-

вом процесу споживання. У випадку, коли якість рекламної продукції не відповідає естетичним запитам, така реклама не буде допомагати реалізації товару. Але основною метою реклами є утилітарне, комерційне, а не естетичне. Реклама, яка намагається піднести естетичну складову над утилітарною, часто виявляється не життєспроможною. У рекламистів навіть існує практика створювати «*естетичну рекламу*» призначену лише для рекламних фестивалів, наприклад, «*Канських левів*» (Cannes Lions International Advertising Festival).

Отже, основною функцією рекламної творчості є утилітарно-прагматична. Естетична функція має підпорядкований характер. Реклама використовує лише зовнішні естетико-художні форми, змінюючи або виключаючи їх зміст. Переосмисленню піддаються всі поняття та категорії: прекрасне, піднесене, комічне, героїчне, перетворюючись на формалізовані структури. Частіше реклама звертається до естетичних категорій, які створюють позитивний емоційний заряд та гарний психологічний фон, наприклад прекрасне чи комічне. Переважно реклама уникає трагічного, потворного, жакливого, але ці теми можуть використовуватися соціальною чи політичною рекламою. Основна мета рекламної творчості — навіювання, вплив, маніпуляція споживачем.

На сьогодні *реклама* — це основний інструмент соціальної міфології, а *реклама постає як міф*. Рекламний образ за багатьма своїми структурними і комунікативними засобами є сучасним інобуттям міфу. Міф дозволяє свідомості нейтралізувати всі фундаментальні культурні бінарні опозиції, передусім між життям та смертю, правдою та хибною, ілюзією та реальністю. Водночас це і не зовсім міф, бо вже не має віри в його непохитність. Це міф, бо він апелює до позасвідомих загальних структур і ніби відтворює дорефлексивну цілісність світосприйняття, і це не міф — бо така цілісність значною мірою є штучною імітацією. Сучасна рекламна міфологема добре обізнана щодо власної штучності. Це міф тою мірою, якою він призначений для колективного користування. Він справді стає об'єднуючим символом, але це і не міф, бо в ньому немає місця для колективної співтворчості. На відміну від класичних міфів, рекламний міфологізм втрачає справжню сакральність. Міфологічні рекламні образи не сприймаються як щось безсумнівне. Але вони представляють собою реалізацію потреби вийти за межі вузької, сірої повсякденності, буденності та увійти у принципово іншу містико-міфологічну сферу, відому ще з прадавніх часів класичної міфології. Таким чином споживач компенсує відсутність у реальному світі краси, гармонії, істини. Товар у рекламі стає міфом. Естетичне сприйняття міфологеми дає можливість звичайній, стандартній людині через рекламний образ (імідж, симулякр) відчутти чарівність і красу буденності, долучитися до гармонії.

Крім міфологізму, реклама звертається до *народної творчості та фольклору*. Це форми усної народної творчості такі, як прислів'я, прика-

зки, частівки, казки, приповідки. «Не так страшний клієнт, як його фокус-група» — жартують рекламщики. Реклама запозичує такі характерні ознаки як: принцип повторюваності, створення ідеальної реальності, надання речам людських рис — антропоморфізм, казкове перевтілення, спрямованість психологічних установок на створення певних стереотипів. Виготовлення реклами давно вже стало прерогативою професіоналів, творчих, талановитих людей. Тому часто відбувається і зворотний процес, коли реклама сама стає матеріалом для народної творчості: частівок, анекдотів, приказок. Слогани сьогодні фактично стають інформаційним кодом у спілкуванні, просочуються у повсякденну мову.

Рекламний слоган — лаконічна фраза, що впадає в очі, добре запам'ятовується та висловлює суть рекламного повідомлення.

Ще однією рисою рекламної творчості є її *підвищена семіотичність*, через жорстку часово-просторову обмеженість рекламного твору. Тому реклама семіотично концентрований вид масового мистецтва. Для реклами характерне запозичення і цитування, де критерієм для відбору є здатність привернути увагу масової аудиторії і рівень доступності даної цитати для середньої семіотичної норми споживача.

Як було зазначено, на сучасну рекламу сильно вплинули модернізм, авангард та постмодернізм. Рекламна творчість працює у контексті цих стилів, але основними критеріями є: експресивно-виразні можливості стилю, позитивна емоційно-психологічна спрямованість, доступність розумінню масової аудиторії. З цих напрямів рекламній творчості близькі тенденції глобалізації, прагнення до універсальності, відмова від яскраво вираженої національної специфіки.

Специфіка функціонування естетичного досвіду та *естетична маніпуляція в соціальній і політичній сфері* стає предметом багатьох сучасних філософських досліджень. Вивченню її структури присвячені роботи ряду відомих філософів останнього століття, зокрема Т. Адорно, Ж. Батая, Ж. Бодрійяра, П. Бурд'є, У.Еко, Ж. Лакана, та ін.

Пропаганду та рекламу традиційно ототожнюють. Їх вважають однорядковими феноменами, через схожість їх форм та функцій.

Пропаганда (лат. *propaganda* дослівно — «яка підлягає поширенню (віра)», від лат. *propago* — «поширюю») — форма комунікації, спрямована на поширення фактів, аргументів, чуток та інших відомостей для впливу на суспільну думку на користь певної спільної справи чи громадської позиції. Пропаганда зазвичай повторюється та розповсюджується через різні засоби масової інформації, щоб сформуувати обраний результат суспільної думки.

Відмінність пропаганди і реклами полягає у тому, що пропаганда має ідеологічну природу, обмежує сферу свого функціонування соціально-політичними процесами, головна мета пропаганди — викликати активність мас. Реклама торкається не лише сфери духовного споживання, але й матеріального, задовольняючи різноманітні потреби. Її головна мета — поширення товарів і послуг. Якщо пропаганда прагне викликати масові дії, то реклама впливає також на дії індивідуальні (О. Ю. Оленіна). Пропаганда звертається до розуму, вона раціональна, а рекламне звернення апелює до емоційно-чуттєвого, ірраціонального, позасвідомого. Політична реклама є переважно естетичною комунікацією: можемо фіксувати істотну перевагу цього типу комунікації, невербальної інформації через гештальти над раціональною аргументацією у електоральних комунікаційних процесах (С. А. Дзікевич).

Естетизація повсякденності, розширення поля дії естетичного, тотальна естетизація всіх вимірів суспільного життя, в тому числі і політики — риси нашого часу. Естетизація виявилася тією «чарівною паличкою», яка дозволяє особистості, попри її внутрішні та міжособистісні конфлікти, занурюватися у приваби модного шопінгу й манливого брендингу, покладатися на оздоровчі можливості ландшафтної терапії та стильного дизайну помешкання, сподіватися на блискучу презентацію власної зовнішності засобами естетичної хірургії, сповна самовиразитися за допомогою різноманітних ігрових прийомів та арт-терапевтичних технік тощо. Естетизація та ігровий характер способу життя стала своєрідним барометром, який забезпечує певний рівень задоволеності повсякденним життям, таким собі компонентом «щастя» соціальної екзистенції (С. Литвин-Кіндратюк).

Сьогодні втрачена дистанція політики, мистецтва від сфери повсякденності, яка була визначальною у класичній культурі. Це обумовлює деформацію співвідношення сфер естетики, ідеології, політики. Соціальні, політичні, ідеологічні події отримують естетичну виразність завдяки ЗМІ, рекламі, масовому мистецтву, отримують легітимізацію завдяки художньому образу та іміджу. ***Взаємодія пропаганди та реклами, політичного та естетичного перетворює громадянина на глядача і споживача, підриває авторитет раціональної та етичної аргументації.*** Естетична виразність соціальних та політичних міфологем виринає конкретні події з історичного та культурного контексту, примушує апелювати не до розуму і логіки, а до емоцій. Орієнтуючись на соціальну та політичну рекламу людина здійснює не раціональний, а емоційний вибір, який є непослідовним, невтриманим.

Естетичне навантаження у рекламі втрачає свою сутність, зміст, апелює до форми. Естетичне виконує, у першу чергу, функцію відволікання та компенсації. Відволікання від реальних політичних подій, соціальних та екологічних катастроф. Відбувається симуляція естетичного, знищення сутності феномену естетичного. Естетичне у рекламі перетворюється на виразне.



Питання для самоконтролю

1. Окресліть предметне поле сучасної естетики
2. Назвіть основні форми сучасних художньо-естетичних практик
3. Висвітліть історію формування соціології мистецтва
4. Представте основні поняття та теми дослідження соціології мистецтва
5. Що є предметом соціології мистецтва
6. Який предмет дослідження естетики реклами
7. У чому виявляється естетична виразність рекламної комунікації
8. Чи має реклама художню цінність
9. Назвіть основні характеристики реклами як соціальної міфології
10. Окресліть відмінність реклами та пропаганди



Література

1. Столович Л. Н. Покинула ли «Сова Минервы» эстетику? / Л. Н. Столович // Вопросы философии : Научно-теоретический журнал. — 2012. — № 7. — С. 75—86.
2. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. — М. — СПб: Университетская книга, 1999.
3. Акиндинова Т. А. На рубеже тысячелетий: эстетика перед выбором пути // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20—21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. — С. 8—9.
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996.
5. Бондаревська І. А. Значення дефініції естетики для розвідок у галузі історії естетики // Наукові записки. Національний університет «Києво-Могилянська Академія». — Т. 25: Філософія та релігієзнавство / НАУКМА; Редкол.: В. Брюховецький та ін. — К., 2004. — С. 30—34.
6. Бычков В. В. Проблемы и «болевы точки» современной эстетики // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. М.: ИФ РАН, 2005. — С. 4—37.
7. Бычков В. В. Эстетика: учебник / В. В. Бычков. — М.: КНОРУС, 2012. — 528 с.
8. Валицкая А. П. О статусе эстетики // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20—21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. — С. 21—246.
9. Введение в социологию искусства: Учеб. пособие для гуманитар. вузов / Е. В. Дуков, В. С. Жидков, Ю. В. Осокин и др.; М-во культуры Рос. Федерации. Рос. акад. наук. Гос. ин-т искусствознания. СПб.: Алетейя, 2001. — 255 с.

10. Давыдов Ю. Н. Искусство как социологический феномен. М., 1968.
11. Дегтярев, А. Р. Изобразительные средства рекламы: Слово, композиция, стиль, цвет. А. Р. Дегтярев. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. — 256 с.
12. Дзикович С. А. Эстетика рекламы: Учебное пособие. — М.: Гардарики, 2004. — 232 с.
13. Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє // Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка» (25 вересня 2009 року) [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://www.philosophy.ua/lib/6bondarevaska-fd-6-2009.pdf> — Назва з екрану.
14. Жидков К. С., Соколов К. Б. Искусство и картина мира. — М.: Алетейя, 2003. — 464 с.
15. История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В. В. Прозерский, Н. В. Голик. — СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011. — 815 с.
16. Каган М. С. Эстетика как философская наука. — СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. — 544 с.
17. Каган М. С. Эстетика и синергетика // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. — С. 40—42
18. Кольбер Франсуа, Нантель Жак, Білодо Сюзан, Річ Дж. Деніс Маркетинг у сфері культури та мистецтв/Переклад з англійської Святослава Яринича — Львів: Кальварія, 2004. — 240 с.
19. Костина А. В. Эстетика рекламы — М.: ООО «Вершина», 2003. — 304 с.
20. Крутоус В. П. Эстетика и время. Книга взаимоотражений. — СПб.: АЛЕТЕЙЯ, 2012. — 672 С.
21. Левчук Л. Т. «Нормативна естетика» Валентина Асмуса: «за» і «проти» // Гуманітарний часопис: Збірник наукових праць. — Харків: ХАІ. 2012. — № 3 — С. 5—15.
22. Левчук Л. Т. Періодизація історії естетики як теоретична проблема // Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення: Збірник наукових статей / Чернігівський держ. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка, Міжнародний фонд «Відродження». — Чернігів, 2006. — С. 3—5.
23. Оленіна О. Ю. Реклама як явище художньої культури: Автореф. дис... канд. мистецтвознав. / О. Ю. Оленіна, Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 1999. — 20 с
24. Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду / О. Ю. Павлова. — К.: Парапан, 2008. — 262 с.
25. Павловская Е. Дизайн рекламы: поколение NEXT. — СПб.: «Питер», 2003. — 307 с.
26. Петров В. М. Количественные методы в искусствознании: Учебное пособие — М.:, 2004. — 432 с.
27. Сальникова Е. В. Эстетика рекламы: Культурные корни и лейтмотивы. — СПб.: Алетейя; — М.: Эпифания, 2001. — 288 с.
28. Сапенко Роман Искусство рекламы в современной культуре. — К., — 2005. — 295 с.
29. Соколов Е. Г. Монтировка эстетики и эстетический монтаж // Эстетика сегодня: состояние, перспективы. Материалы научной конференции. 20—21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 1999. — С. 77—80.

30. Социология искусства: Учебник — СПб.: Из-во «Искусство-СПб», 2005. — 479 с.
31. Соціологія культури: Навч. Посібник. // О. М. Семашко, В. М. Піча, О. І. Погорілий та ін.; за ред. О. М. Семашка, В. М. Пічі. — К.: «Каравела», Львів: «Новий світ-2000», 2002. — 334 с.
32. Фриче В. М. Социология искусства. Издательство: Едиториал УРСС, 2003. — 208 с.
33. Чеховских К. А. Эстетика в рекламе: учебное пособие / К. А. Чеховских; Юргинский технологический институт. — Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2011. — 122 с.
34. Шульга, Раїса. Сучасний простір відносин мистецтва та споживача // Соціологія: теорія, методи, маркетинг : Науково-теоретичний часопис. — 2005. — № 4. — С. 73—91.
35. Эпштейн М. От Пост- к Прото-: манифест протеизма // Знамя, 5, 2001, С. 180-198. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://www.intelros.ru/subject/figures/mixail-yepshtejn/11285-ot-post-k-pto-manifest-proteizma.html> — Назва з екрану.
36. Эстетика // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В.С. Степин. — М.: Мысль, 2010. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://iph.ras.ru/elib/3572.html> — Назва з екрану.
37. Ядов В. А. Социологическое исследование. Методология. Программа. Методы. М., 1972

РОЗДІЛ 8

ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

8.1. Моральні дилеми сучасного мистецтва

Чи можна пробачити геніальному художнику все, тому що його творчість дає унікальний результат — твір мистецтва? Чи впливає моральність митця на рівень його майстерності, таланту і геніальності? Чи руйнує аморальна поведінка талант? Чи можлива внутрішня свобода і повноцінна творчість художника без свободи зовнішньої? Чи існує окрема мораль для звичайних, простих людей і аристократична мораль, мораль митців, геніїв? Чи може мистецтво бути незалежним від політики і ідеології? Чи необхідна сьогодні цензура у сфері мистецтва з боку суспільної моралі? Що є пріоритетом для митця — вірність покликанню, самовираження таланту чи відповідальність перед суспільством і свідоме самообмеження? Ці питання, як і багато інших, показують, що дослідження взаємодії моралі і мистецтва ніколи не втратить своєї актуальності. У зв'язку з цим, одним з пріоритетних напрямків естетики і етики сьогодні стає виявлення етичної проблематики у сучасному мистецтві, формування професійної етики художника, усвідомлення етики відповідальності у мистецтві.

Історія проблеми

Незаперечний факт, що мистецтво — один з найефективніших засобів впливу на моральну свідомість і поведінку людини. Серед історичних підходів до співвідношення мистецтва і моралі можна виокремити два основних: *моралістичну концепцію мистецтва* (Платон, Дідро, Руссо, Толстой) та *імморальну концепцію* (Суїнберн, Уайльд, Патер, По, Бодлер).

Моралістична концепція мистецтва виходить з того, що мистецтво і художня творчість повинні підпорядковуватися моральним цілям.

Естетична цінність мистецтва, згідно з Платоном, тотожна його моральній цінності. Єдина можлива функція мистецтва — етична. Філософ виходив з принципової внутрішньої єдності добра і краси, етичного і естетичного. (Необхідно зазначити, що естетичні погляди Платона є досить суперечливими, його розуміння природи мистецтва є набагато глибшим,

ніж ті практичні рекомендації, які він, як філософ-мораліст, дає політикам у другій і десятій книжці «Держави» (360 р. до н.е.), де мистецтво розглядається з функціональної точки зору: філософ звинуватив мистецтво і пропонував вигнати з «ідеальної держави» трагедію, комедію, всіх поетів, включно з Гомером). Б.Кроче оцінив платонівську позицію як перше «велике заперечення» мистецтва, що впливає з надмірного перебільшення ролі і значення морального фактору у суспільному розвитку. Платон висував перед мистецтвом вимогу слугувати мостом між моральним (духовним) і природним (чуттєвим). Ідеї Платона здійснили відчутний вплив на розвиток етичної і естетичної думки, мали багато прихильників-ригористів: від вирішення проблеми мистецтва і моралі у середньовічній естетиці до теорій Ж.-Ж. Руссо та Л. М. Толстого.

Ригоризм — (лат. *rigor* — *твердість, строгість/суворість*) — *суворе проведення якогось принципу у дію, поведінка і думки, що виключають компроміси, відкидають інші принципи, що відрізняються від вихідного. Неухильне і безкомпромільне дотримання моральних принципів.*

Розглядаючи середньовічну релігійну доктрину мистецтва, починаючи від раннього християнства, важко виокремити чітку загальну лінію поглядів, адже існував ряд протиріч і компромісів у ортодоксії церкви. Можемо прослідкувати еволюцію даної доктрини від повного заперечення і засудження мистецтва як джерела богохульства і скверни до утилітарно-службової інтерпретації функцій мистецтва, як виразника етичного і естетичного ідеалу християнства та засобу пропаганди і виховання пастви.

З різкою критикою мистецтва виступав **Ж.-Ж. Руссо** («Чи сприяло відродження наук і мистецтв покращанню звичаїв?», «Лист до Д 'Аламбера про видовища» (1761 р.). У основі поглядів Руссо була думка про розрив етики і естетики у дійсності і мистецтві. Розвиток цивілізації, особливо наук та мистецтва, викривив природну мораль і красу людини. Мистецтво розщеплює свідомість і створює ілюзію самообману. Мистецтво не може впливати на мораль — нехай не приписують театру здатність змінювати почуття та звичаї: він в змозі лише слідувати їм і прикрашати їх. За Руссо, мистецтво і наука глибоко розійшлися з життям, і саме вони стали причиною морального падіння суспільства. Художників цікавить не зміст, а форма, вони приносять моральне у жертву прекрасному. Мистецтво ж, за своєю суттю, має суспільне призначення і відповідальне за формування суспільної моралі. Руссо вимагав від художника чіткого морального відношення до зображуваного предмету і відповідальності за моральні наслідки своєї творчості.

Тенденція ригоризму знайшла своє відображення у поглядах на мистецтво **Л. М. Толстого**, зокрема у його трактаті «Що таке мистецтво»

(1897—1898 рр.). Толстой ставив під сумнів тезу про єдність добра і краси. Сфери моралі і мистецтва були для нього сферами протилежними і антагоністичними: поняття краси не лише не співпадає з добром, але скоріше протилежне йому, так як добро більшою частиною співпадає з перемогою над пристрастями, краса ж є підставою всіх наших пристрастей. Чим більше ми віддаємося красі, тим більше ми віддаляємося від добра. У своїх міркуваннях Толстой дійшов висновку, що естетична насолода, на відміну від морального блага, не може дати людині повного задоволення, тому він відносив її до насолод «нижчого порядку». Метою майбутнього мистецтва має стати ідея морального оновлення. Толстой вірив у те, що сенс мистецтва — його гуманістичне призначення. Мистецтво орієнтоване на суспільне благо, сприяє гармонізації людини, тому необхідною є рефлексія над моральними нормами і їх обґрунтуванням у мистецтві і творчій діяльності.

Отже, засадничий принцип моралістичного підходу у мистецтві — підпорядкування художньої творчості моральним цілям. Кожного разу, коли виникав і загострювався конфлікт між етичним і естетичним, більшість мислителів і художників вирішували його на користь моралі, як носія гуманістичного смислу мистецтва.

Але існують протилежні погляди на моральні дилеми мистецтва. Зокрема, *імморальна концепція мистецтва*, яка виходить з того, що мистецтво, творча діяльність людини не входить у поле морально мотивованої діяльності.

|| *Імморальна концепція мистецтва — ідея моральної індиферентності мистецтва (поза моральної природи мистецтва).*

Імморальна концепція мистецтва набула розповсюдження з середини XIX століття і виявила себе у двох тенденціях — утилітарно-позитивістській та естетично-формалістичній (естетизм). Естетичний імморалізм обґрунтовується з позитивістської (психологічне, біологічне, соціологічне обґрунтування) аксіологічної і гедоністичної точок зору. Деякі теоретики, зокрема неокантіанці, вважали, що імморальна концепція мистецтва бере свої витоки з теорії Канта, а саме з його положень про незацікавленість суджень смаку і безцільну цілевідповідність мистецтва. Ніби саме ці положення Канта обґрунтовували формалізм та суб'єктивізм художньої творчості. Але не можна сказати, що саме погляди Канта відіграли вирішальну роль у формуванні даної концепції. Протестували проти підпорядкування мистецтва моралі переважно не теоретики, а самі митці — видатні художники, письменники, які виступали з художньо-практичної точки зору: А. Суїнберн, О. Уайльд, У. Патер, Е. По, Ш. Бодлер та інші. Митці починають свідомо відмежовувати сферу мистецтва від реальності — сфер економіки, політики, моралі, релігії. Вони відмовляються від активної позиції у суспільстві, наполягають на розгля-

ді мистецтва як елітарної сфери. З'являється поняття «*чисте мистецтво*», мистецтво, що перебуває у «башті з слонової кістки».

Чисте мистецтво — мистецтво, яке не має соціального контексту. Мистецтво, яке є метою самого себе. Не функціональне, незацікавлене.

Прихильники теорії «чистого мистецтва» відносять до цієї сфери твори, створені заради самих себе, як гру форм, кольорів, а не як дискурс. На думку Е.Золя, «чисте мистецтво» не передбачає посилянь до зовнішніх, трансцендентних значень. Художники, які намагалися втілити цей погляд, наприклад, Г.Флобер у літературі, Е.Мане у живописі, намагались довести, що відкидаючи всі зовнішні примуси, замовлення, митець є єдиним господарем форми, техніки, а отже — мистецтва. Виходячи з цього, творець має божественну владу перетворення. Цей підхід встановлює визначальну роль форми відносно сюжету і змісту і визначає себе як фундаментальну норму культурного сприйняття. «Чисте мистецтво» позиціонувало себе як таке, що визнає лише форму, протиставляючи себе соціальному контексту. Але для того, щоб подолати подібне твердження, варто лише зазначити, що відносна автономність художнього життя суспільства і естетики стала можливою виключно внаслідок конкретної історичної і соціальної ситуації, що аргументовано показав П.Бурд'є у роботі «Історичний генезис чистої естетики»(1980-ті рр.).

«Башта з слонової кістки» — вислів, запропонований Г. Флобером як символ відстороненості високого (елітарного) мистецтва від життя. Пізніше цей вислів, як алюзію, використав письменник Д. Фаулз у оповіданні «Башта чорного дерева» — у якому він критикував принципи «чистого мистецтва» — ці ідеї, на думку Фаулза, за самою своєю суттю небезпечні, тому що вони заперечують реальність людського існування.

Про неможливість втручання моралі у сферу мистецтва писав *Е. По* у «Поетичному принципі» (1850 р.): «Виникла ересь.. було припущено, що кінцевою метою кожної Поезії є Істина. Кожна поема, було сказано, повинна проводити яку-небудь мораль, і за цією мораллю має судитися поетична цінність твору». *Оскар Уайльд* також відмовився від морального критерію у оцінці творів мистецтва. Відомий його афоризм: «Немає книжок моральних або аморальних. Є книжки добре написані, або написані погано. Ось і все». Письменник вважав, що мета і користь мистецтва полягає у естетичній насолоді. Ідея несумісності краси і моралі була покладена О.Уайльдом у основу роману «Портрет Доріана Грейя» (1890 р.). Але цей роман містить і самокритику ідеї краси, яка втрачає моральну опору.

Естетизм (лат. aestheticism) — Філософсько-художній напрям, ознаками якого є гіпертрофована оцінка мистецтва на шкоду іншим формам діяльності мистецтва, піднесення художньої уяви на рівень універсального принципу відношення суб'єкта до світу, абсолютизація ролі естетичних здібностей у духовній структурі особистості. Погляд на мистецтво, що стверджує єдиною цінністю красу, вільну від будь-якого соціального і морального змісту.

Розглядаючи феномен естетизму П.П. Гайденко у «Трагедії естетизму» (1970 р.) зазначає, що основні моменти, які визначають феномен естетизму зводяться до визнання краси вищим благом і вищою істиною, а насолоду красою — вищим життєвим принципом.

Шарль Бодлер, був одним з перших, хто не лише висунув вимогу розрізнення сфер добра і краси, а поєднав красу і зло. Чи не вперше у історії мистецтва була проголошена «естетизація зла», зумовлена свідомою руйнацією поетом протагорівської ідеї «людина - міра всіх речей», адже і у «Квітах зла» (1860 р.), і у «Штучному раю» (1860 р.) письменник уславлює аморалізм та естетизує потворне. У його відомій збірці «Квіти зла» поет здобуває «Прекрасне із Зла»: «Поет, переслідуючи моральну мету, зменшує поетичну силу, і без ризику можна стверджувати, що твір його буде поганим (дурним). Поезія не може під страхом смерті чи падіння асимілюватися з наукою чи мораллю. Предметом її повинна бути вона сама, а не істина». Бодлер не лише виступав проти моралізуючої функції мистецтва, яка знищує його власну природу, але наполягав на принциповій несумісності моралі і мистецтва.

Дослідження основних концепцій етико-нормативного впливу на художню творчість, моральних проблем функціонування мистецтва у сучасній критичній літературі було представлено у роботах В. Гол-стих, О. Фортової. До цієї проблематики також зверталися Л. Рубан, О. Оніщенко, В. Назаров та інші дослідники. Сьогодні ми є свідками, як у історії культури відбулася трансформація від «мистецтва заради мистецтва» до життя, яке є основою мистецтва. Тому, не погоджуючись з крайніми моралістичними та імморальними поглядами необхідно визнати, що для художника є важливими професійно-етичні норми, хоча не обов'язково потрібний спеціальний моральний кодекс чи постановка спеціальних моральних задач. І. В. Гете висловив слушну думку, що твір мистецтва має моральні наслідки, але від митця не можна вимагати постановки моральних цілей у його роботі.

Моральні дилеми сучасного мистецтва у контексті професійної етики

Сьогодні етичні проблеми сучасного мистецтва коректно розглядати у вимірах професійної і прикладної етики. (Зазначимо, що поділ на професійну і прикладну етику є не однозначним і знаходиться у ситуації осмислення). **Професійна етика** конкретизує загальні моральні вимоги стосовно специфіки відповідної професії і займається головним чином нормами, правилами поведінки, а **прикладна етика** має своїм предметом конкретні моральні ситуації. Перша — розглядає професійну поведінку, друга — поведінку у морально загальнозначущому змісті. **Професійна етика митця** у першу чергу пов'язана з **групою і кодексом** (вона пропонує конкретній людині рекомендації експерта-професіонала у вигляді корпоративних норм і кодексів). **Прикладна етика** пов'язана з **одиничним, особистістю, вчинком**. Це етика конкретного вчинку, який відштовхується від унікальності особистості, від неповторної ситуації, звертається до унікальної особистості, до конкретної людини.

Професійна мораль у мистецтві почала зароджуватися ще за часів античності, разом з появою професійного мистецтва, долаючи шлях від цехових норм до сучасних кодексів. Аналізуючи професійну етику митця, необхідно враховувати **психологічні аспекти специфіки свідомості митця** — вразливість психіки творчих людей, специфіку сприйняття, творчої яви художника, емпатії, характерний для них стан фрустрації, неадекватну оцінку власного емоційного стану. Особливості моральної регуляції та саморегуляції поведінки художника безумовно залежать від **видової специфіки мистецтва**, так як професійна етика і норми професійних ділових взаємовідносин режисера, актора та, наприклад, письменника, мають свої особливості. У письменників, наприклад, творчий процес, не має такого опосередкованого характеру, як у диригента чи режисера. Професійно-нормативна конкретизація етики прямо залежить від **виду творчого процесу**: колективні види творчості, на відміну від індивідуальних, передбачають більш складні творчі умови, ставлять художника у залежність від потреб виробництва. Опосередковані види творчості здійснюються як правило, колективно, а для творчих колективів характерні складні стосунки між режисерами, акторами, операторами, композиторами. Це вимагає дієвого кодексу професійної етики. Як писав К.С. Станіславський у роботі «Етика» (1947 р.), театру необхідна етика, норми поведінки, які будуть регулювати взаємовідношення у колективі. Без етики неможливе формування актора і неможлива колективна творчість.

На думку багатьох науковців, деформації у системі цінностей відбулись саме через те, що були підірвані, майже зруйновані суспільні культурні інститути — система освіти, правова система. Головна **ознака моральної кризи** — **втрата професійної і соціальної ідентичності**. Зокрема, кризові явища у сучасному українському мистецтві багато у чому мають своє коріння у **руйнуванні системи професійної підготов-**

ки митців, у зневажливому ставленні до професіоналізму. Також майже зруйновано *інститут мистецької критики*. У силу сумного становища естетики, естетичного виховання і мистецтвознавства кадри вчених-естетиків і мистецтвознавців помітно скоротилися. У 2009 році у м. Санкт-Петербург була проведена конференція «Мистецтво без естетики», де було показано, наскільки небезпечно ігнорування естетики, оскільки зникають не лише наукові, а й моральні критерії оцінки творів мистецтва, що веде до помітного зниження їх рівня і якості, не кажучи вже про рівні художньо-естетичного смаку публіки. Якщо найближчим часом не буде відновлено науковий, соціальний статус мистецьких професій, важливість естетики, мистецтвознавства, естетичного та художнього виховання, суспільству загрожує деградація, вульгарність, брутальність, аморальність, несмак духовної культури і подальший занепад професійного і художнього рівня сучасного мистецтва.

Сьогодні мораль художника у першу чергу спирається на індивідуальну етику, етику чеснот і не апелює до експертів, інституційної етики і суспільної моралі. У суспільстві виникло протиріччя між індивідуальною моральністю людини і моральним занепадом суспільних інститутів і професійної етики.

Причини етичних дилем сучасного мистецтва, у великій мірі, полягають у втраті професійної ідентичності, руйнуванні системи професійної підготовки художників. Як наслідок, руйнується система професійної етики митця, яка традиційно формувалася у конкретних творчих майстернях і лабораторіях. Саме там створювався і передавався від учителя до учня «кодекс честі» — особливо високі моральні вимоги до художника.

Кодифікація етичних норм у більшості сфер суспільного життя відбувалася і відбувається у межах професійних колективів у процесі самоорганізації самого професійного середовища. З другої половини ХХ століття у країнах Європи та США поновлюється процес формування і інституціоналізації професійної етики, створюються моральні кодекси інститутів, що організують культурне і художнє життя суспільства. Передусім це моральні кодекси музеїв, бібліотек, мистецьких фондів, театрів, професійних організацій митців, закладів професійної підготовки художників, спілок реставраторів, антикварів, арт-менеджерів, кураторів, галерей тощо. У останнє десятиріччя процес створення моральних кодексів культурних інституцій розпочався у художньому житті України і Росії. Наведемо *прикладі діючих на сьогодні моральних кодексів*: Моральний кодекс Американської науководслідницької асоціації мистецтва (ARARA) (1987 р.); Міжнародний моральний кодекс ICOM для музеїв /Кодекс професійної етики ICOM/

(з 1986 р.); Комітет етики музеїв (ICOM); Моральний кодекс Національної Асоціації Справедливості Художників США (АЕА); Моральний кодекс художника Асоціації коледжів мистецтв США (САА); Венеціанська хартія професійної етики реставратора (1992 р.); Міжнародний кодекс професійної етики торгівців культурними цінностями; Кодекс професійної етики антикварної спільноти Росії; Кодекс професійної етики російського бібліотекаря; Кодекс етики бібліотекаря української бібліотечної асоціації (1996 р.).

Актуальність прикладної етики у сучасному мистецтві — це закономірна **реакція на абстрактність класичних теорій моралі**, що ігнорували особливості спеціалізованої сфери мистецтва і її функціонування у суспільстві. Моральні дилеми сучасного мистецтва є наслідком великого **розриву етичної рефлексії і практики**. Мова іде про ізольованість етичних теорій і кодексів від нагальних, практичних проблем соціального функціонування мистецтва. За умов необхідності реального вирішення моральних конфліктів етика часто виступає лише як схоластика. І тут виникає питання про роль самого художника, мистецтвознавця, естетика, культуртрегера, ширше кажучи, інтелектуала. Митці і експерти повинні усвідомити свою велику відповідальність, власну соціальну роль і завдання. Задачею професіонала, експерта у галузі мистецтва є пояснення всіх особливостей конкретної етичної проблеми і винесення висновків на підставі фактів. А митець повинен розуміти і аргументувати свою діяльність, спираючись на розуміння логіки моральних міркувань, розуміючи принципову цілісність всіх сфер життя, того, що мистецтво є складовою частиною соціального поля.

Основна проблематика прикладної етики у сучасному мистецтві

Предмет прикладної етики у мистецтві: **етика мистецтва визначає межі і способи його впливу на моральну свідомість і поведінку людини** (В.М.Назаров). Можна виділити наступні рівні взаємодії моралі і мистецтва і основні сфери етичних конфліктів у мистецтві:

Сфери етичної проблематики у сучасному мистецтві:

- Конфлікт між мистецтвом і нормами суспільної моралі — **«моральне провокування»** у мистецтві: естетизація потворного, насилля, смерті, наднатуралізм, порнографія;
- **Моральний компроміс** художника і влади, обслуговування реакційних ідеологій митцями і мистецькими напрямками;
- Регламентация і **цензура** у мистецтві;
- Принципи **культурної політики**;
- **Мистецтво як стиль життя**, життєва модель, як взірець для наслідування;

• Проблема «*демонстративного споживання*» — долучення до мистецтва як до фактору соціальної стратифікації, визначення соціального статусу;

• Феномен «*втоми співстраждати*» - емоційна байдужість аудиторії стосовно моральних проблем внаслідок їх інтенсивного висвітлення у ЗМІ і сучасному мистецтві;

• Етичні проблеми художнього *оформлення публічного простору*;

• Проблеми *екологічної естетики*;

• Руйнування творів мистецтва, *вандалізм*, збереження і використання пам'ятників історії і культури;

• Роль ринку у визначенні стратегій розвитку мистецтва, етичні проблеми *менеджменту і маркетингу мистецтва*;

• *Соціальне замовлення* у мистецтві, меценатство;

• *Авторське право, плагіат*, механізми проведення художньої експертизи;

• Вивіз, ввіз культурних цінностей, *реституція культурних цінностей*.

Область етичних проблем у мистецтві не обмежується механізмами впливу творів мистецтва на моральну свідомість і на суспільну мораль. Мистецтво і мораль розглядаються як елементи єдиного соціального поля, що мають амбівалентний характер.

Етичні проблеми мистецтва — тенденції взаємодії і взаємовпливу індивідуальної і суспільної моралі та мистецтва, обумовлені складними механізмами взаємозв'язку утилітарно-практичного, ідеологічного, соціокультурного, нормативно-етичного і естетико-художнього факторів.

Моральні дилеми мистецтва розкривають себе у контексті взаємодій між митцем і владою, поняттям морального компромісу. Це політика держави стосовно мистецтва і його творців, проблема соціального замовлення у мистецтві і його вплив на свободу творчості митця. Обмеження свободи творчості, введення цензури, вибіркове фінансування з державного бюджету на розвиток художніх інститутів і проєктів. Це проведення ідеологічних установок через мистецтво, здійснення естетичного маніпулювання. Ще одне проблемне коло — відношення митців до політичних подій у країні, вибір між творчою і громадянською позицією митця. Участь митців у виборчих компаніях, з'їздах, конференціях, поява політизованих видів мистецтва. Особливої актуальності дослідження етичних проблем мистецтва набуває сьогодні, в умовах сучасного інформаційного суспільства, коли ефект впливу мистецтва підсилюється завдяки різним технічним новаціям. Отже зросли можливості мистецтва впливати на моральну свідомість і поведінку людини.

Діалог моралі і сучасного мистецтва здійснюється на тлі кризових явищ у етичній і естетичній сферах. Сучасна моральна криза на пострадянському просторі пов'язана не з тим, що відбулася переоцінка цінностей, а з тим, що вона відбувалася як відмова від моралі і моральної солідарності взагалі (А.А. Гусейнов). Особливості цієї кризи виявили себе надзвичайно показово у сфері мистецтва. Частково відбулася і відбувається подальша масова люмпенізація населення, дегуманізація особистісних цінностей, що виявляється у зростанні наркоманії, проституції, порнографії, насиллі, суїциду. Сучасному суспільству характерна перевернута система цінностей, коли чесна професійна праця знецінена, для молоді більш звабливим є спосіб життя крадіїв, кілерів, бандитів, повій, що знаходить своє відображення, у тенденціях сучасного масового мистецтва, яке може прямо втілювати їх (фільми «Бандитський Петербург», «Бригада», «Бумер»), або висміювати у карикатурних формах (проект «Жлоб — арт», експозиції Центру сучасного Антимистецтва (Київ)).

«Мораль генія» та відповідальність у мистецтві

Д.Мережковський у своєму романі-біографії «Наполеон» (1927 р.), перефразовує Пушкіна: «натовп у підлості своїй радіє приниженню високого, слабкості могутнього. Він нищий, як ми, він потворний, як ми. Брешете, підлі, він нищий і потворний, але не як ви». Це відоме словолювання окреслює надзвичайно цікаву і важливу для етики мистецтва проблему: ***яку роль у моралі грає унікальність, або, навпаки, однаковість суб'єктів моралі? Чи існує окрема мораль для звичайних, простих людей і аристократична мораль, мораль митців, геніальних людей?***

Питання мобільності меж ціннісного світу моралі завжди було проблематичним для етики. Для більшості етичних вчень вихідним є поняття моральної рівності людини. Для обґрунтування єдиної моральної норми, загального принципу, морального закону встановлюється спільність, рівність моральних суб'єктів, яка передбачає рівність людей відносно моралі. Ця рівність, розуміння іншої людини як морально тожданої собі, стверджується у «золотому правилі» моралі, категоричному імперативі Канта, у теорії Ролса. Ще до Канта було відомим, що моральна людина підкоряється обов'язку, моральному закону. Його відкриття, як казав сам філософ, полягало у тому, що людина підкоряється своєму власному і одночасно з цим всезагальному закону. У своїй теорії Кант поєднав довільність і всезагальність дії, тобто поєднав унікальність і рівність, що уможливило автономія волі. Мораль, передусім, це рівність. Якщо спробувати навести приклад людини, яку без сумніву можна назвати моральною, то це буде приклад людини, яка «вирівняла» себе під інших, втілила у собі всезагальний взірєць моральної поведінки. Це приклад Альберта Швейцера, блискучого музиканта, теолога,

представника інтелектуальної еліти Європи, який поїхав до Африки, щоб стати поруч з африканськими неграми, показати, що він нічим не кращий за них; Магатма Ганді, ідеолога філософії ненасилля, Антона Макаренка, педагога та письменника.

У контексті мистецтва надзвичайно важливим є питання: якою мірою зрівняння людей є необхідною передумовою етичного міркування і чи справді моральна рівність є невід'ємним змістом самої моралі. Звертаючись до історії етики, можна побачити, що протистояння двох типів моралі, аристократичної і буденної, виходить за межі конкретний історичних епох або окремих культур.

Кожен *митець одночасно виступає суб'єктом артистичної моралі і суб'єктом моралі суспільної*, він змушений вирішувати задачі творчі а також задачі повсякденного виживання. Художник одночасно діє у сфері унікального і профанного. Саме у цьому, мабуть, міститься *трагічність моральної свідомості митця* — необхідність балансувати між власним покликанням і повсякденною практикою життя. Людина виключна, унікальна, творча не може замкнутися лише на собі. Геніальний митець шукає розуміння і натхнення у своєї аудиторії, хоче бути поміченим і зрозумілим. Митець постійно перебуває під напругою двох цінностей — рівності і унікальності. Проблематичним тут є той момент, що усвідомлення митцем власної досконалості і унікальності, яке є однією з характеристик генія, частіше за все свідчить не на користь його моральної досконалості. Раніше для європейської культури був характерним високий ранг художника, традиційними атрибутами якого були честь, гідність, справедливість, мудрість. Митець втілював не лише естетичні цінності, а й моральні. Але сьогодні представники творчих професій втрачають свій високий духовний статус.

У нашій суспільній практиці поширеною є ситуація, коли *моральними авторитетами і вчителями для суспільства виступають люди відомі, популярні*. Як правило, це відомі актори, письменники, співаки, яким завжди дається можливість для виступів у засобах масової комунікації, у виголошенні моральних оцінок суспільним і політичним процесам. Багато митців, у свою чергу, вважають подібні оцінки за свій прямий обов'язок. Інколи така публічна діяльність є проявом морального компромісу: з одного боку — це бажання бути улюбленцем народу, борцем за справедливість, з іншого боку — бажання прислужитися владі і отримати для себе конкретні вигоди. Часто широке визнання, популярність, яких прагнуть більшість митців, розбещує творчу людину. У суспільній свідомості навіть склалося уявлення: чим більша міра таланту, тим більша аморальність художника. На думку багатьох, на сьогодні творча інтелігенція більше не виступає носієм моралі у сучасному суспільстві, а може бути лише її популяризатором.

Отже, сам феномен моралі є внутрішньо складним явищем, яке проявляється у різноманітних формах і видах, і включає у себе характерис-

тики як унікальності, так і рівності. І *митець у своїй діяльності постійно стоїть перед дилемою власної виключності*. Однією з спроб розв'язання моральних дилем мистецтва є концепція *«етики вчинку»* М. Бахтіна. Вперше вона була представлена у статті «Мистецтво і відповідальність» (1919 р.). Це оригінальна спроба подолання розриву між мораллю і мистецтвом. Об'єднуючим елементом моралі, мистецтва і науки, за Бахтіним, має стати естетика, яка долучає людину до відповідального моралісного акту особистості. Саме естетика «своєю конкретністю і просякнутістю емоційно-вольовим тоном з усіх культурно-відсторонених світів ближче до єдиного і одиничного світу вчинку». Найбільше свою сутність естетика виявляє у мистецтві. Під естетикою Бахтін розуміє ціннісне і емоційне-вольове відношення до світу, взятому у всій своїй цілісності. Естетика зв'язує людину з теорією і практикою. Бахтін показує, що естетика і мистецтво встановлюють зв'язок між історичним, конкретним вчинком і теоретичним світом. Митець є художником, професіоналом, майстром, який несе відповідальність за свою творчість, за своє покликання, у цьому полягає його спеціальна відповідальність, писав Бахтін. Але він цим не обмежений, він ще і конкретна людина, відповідальна і за своє буденне життя, за кожний свій вчинок, лише творча самореалізація не складає цілісності його життя. Що ж гарантує внутрішній зв'язок цих елементів особистості? Тільки єдність відповідальності. Життя і мистецтво мають нести взаємну відповідальність один за одного. Поет повинен пам'ятати, що у вульгарній прозі життя винна його поезія, а нетворча людина нехай знає, що у безплідності мистецтва винна невибагливість і несерйозність її життєвих запитів.

Етика вчинку Бахтіна представлена як *етика самообмеження*. Глибоко особистісний індивідуальний вчинок втрачає свій суб'єктивізм шляхом свідомого і відповідального жертвування своїми власними інтересами. *«Мистецтво і життя не одне, але повинні стати у мені єдністю, у єдності моєї відповідальності»* — підсумував філософ.

Отже, етика художника — це етика відповідальності. З одного боку, простір мистецтва і творчості — це є свобода, самореалізація, вираження самості. З іншого боку, етика митця виникає тоді, коли сам митець, усвідомлюючи свою автономність і унікальність, усвідомлює і свою відповідальність. Художня творчість і її результат — художній твір — це сфера постійних пошуків, сфера самореалізації людини, розкриття внутрішніх протиріч, фіксація індивідуального досвіду. Митець постійно існує у сфері свободи і моральної відповідальності, несе відповідальність перед собою, перед своїм покликанням, власним твором і перед суспільством. *Сутність етики відповідальності полягає у такій позиції як здатність художника творити і відповідати за результати своєї дії у морально недосконалому світі.*

Основні сфери відповідальності в мистецтві:

• *Відповідальність митця по відношенню до суспільства. Цей рівень відповідальності реалізує себе як самообмеження свободи художником, що є результатом його вільного вибору — самоцензура відповідно до власних моральних вимог. Проблема реалізації: відсутність моральних кодексів і професійної етики всередині художньої спільноти, необхідність їх формування, з'ясування, якою має бути міра їх відповідності функціонуючим нормам суспільної моралі. Невизначеність самого феномену суспільної моралі.*

• *Соціальна відповідальність (влади і кожного громадянина) за збереження художнього твору, охорону втілених естетичних цінностей. Реалізація цього рівня відповідальності виявляє себе як необхідність трансформації норм суспільної моралі відносно мистецтва у бік більшої толерантності. Проблема реалізації: соціальна етика позбавляє пріоритету індивідуальну автономію, що суперечить самому процесу творчості. Складність і суперечливість понять колективного морального суб'єкту, колективної моральної провини, колективного морального обов'язку.*

• *Встановлення балансу між колективною і індивідуальною відповідальністю у сфері мистецтва, діалог стосовно цензури у мистецтві.*

8.2. Моральне провокації у мистецтві

Естетизація насилля, смерті, натуралізм, брутальність, порнографія часто стають причиною суспільного обурення і конфліктів між мистецтвом і суспільною мораллю. Мистецтво кидає виклик релігійним догмам, політичним режимам, загальноприйнятій моралі. Розгляд сучасних арт-практик з точки зору «моральних провокацій» дозволяє актуалізувати широкий спектр етичної проблематики. Сучасне мистецтво політично ангажоване, провокаційне, брутальне. Але ця провокаційність та екстремізм сьогодні часто здаються безпричинними та безпідставними, і так само банальними як надмірне моралізаторство. Сучасний стан художніх практик можна характеризувати такими рисами як розгубленість, втому від свободи, емоційну байдужість, які штовхають до нових експериментів у пошуках актуальності і експресії. Тенденції епатажу, шоку, потворного, провокування є невід'ємною рисою не лише сучасного мистецтва. Інтерес митців до «моральних провокацій» є наскрізним у історії культури.

Якщо звертатися до історії феномену «моральних провокацій» у мистецтві, то можна виділити найпоказовіші періоди — античність, серед-

ньовіччя, добу Відродження, межу ХІХ-ХХ століть та сучасність. Неокласицизм створив для нас образ ідеалізованої античності у світлі калокатії, канону, аполонівської краси у вигляді білосніжних мармурових статуй Афродіт. Але діонісійські образи Сирен, Сцилли та Харібди, Поліфема, Химери, Цербера, Гарпій, Горгон, Сфінкса, Еріній, Кентавра, Мінотавра, Медуз свідчать про дихотомію прекрасного та потворного у античності. У історії розвитку філософської думки, осмислення потворного вперше зустрічається у кніжків, як хибно розв'язана суперечність між красою та свободою, та завершується висновком про право людини на самогубство. Художнє втілення моральних провокацій античності має чітко виражений характер у міфах про Едіпа, Медею, Прометея, Марсія. Класична міфологія насичена жорстокістю і насиллям, які знайшли своє художнє втілення та подальші контамінації у мистецтві: Сатурн жере власних дітей (Ф.Гойя «Сатурн»); Аполлон знімає шкіру з Марсія (В.Тиціан «Покарання Марсія»); Медея вбиває власних дітей через помсту чоловіку (П.Пазоліні «Медея»); Тантал варить тіло свого сина Пелопа та годує м'ясом богів (Сенека «Фіест»); Агамемнон не замислюючись приносить у жертву доньку Іфігенію, щоб умилостивити богів (Есхіл «Агамемнон»); Едіп скоює батьковбивство та інцест (Софокл «Едіп — цар», «Едіп у Колоні», І. Стравінський «Едіп», П. Пазоліні «Цар Едіп»). Грецьке мистецтво не знало однозначності. Горгій, Сократ і Арістотель наголошували на здатності художнього твору давати почуття естетичної насолоди навіть наслідуючи потворне.

З богословсько-метафізичної точки зору весь світ прекрасний, тому що є творінням Божим. У його абсолютній красі має право на існування потворне та зло, які за Августином є частиною загального прядку і необхідні для контрасту та повчання. «Моралізований бестіарій», зображення Аду, апокаліпсису, спокус, самокатування, мучеництва, гротескних тіл дозволяють зрозуміти уявлення про огидне та потворне у Середньовіччі. Вони зображені на картинах Пітера Брейгеля старшого і Ієронімуса Босха, який був членом Братства Богоматері і вважав свої картини серією моралізаторських алегорій, що будуть сприяти поліпшенню звичаїв. Ще одна з провідних тем середньовічного мистецтва — образ Христа, який зображується у найстрашніший момент — катування та смерті. Гегель писав у «Естетиці», що Христос, який зазнав катувань, з терновим вінцем, прибитий до хреста, вмираючий страдницькою, повільною смертю не міг бути зображений у формах грецької краси. Цей образ був нетиповим і для раннього християнського мистецтва і лише у епоху пізнього Середньовіччя епізоди Страстей та Розп'яття стали прославляти людську природу Христа. Образ страждаючого Христа ввійшов у культуру Відродження, потім бароко і далі. Як зазначає У.Еко у «Історії потворного», у зверненні до цього образу постійно наростає еротика болю, аж до такої міри, що у деякий момент підкреслення покатованого божественного обличчя та тіла переходить межу,

доходить до двозначності, як це відбулося, наприклад, у кіноверсії «Страстей Христових» Мела Гібсона. Описуючі середньовічні типи маскулінності, на прикладі образу Св. Себастьяна, І.Кон зазначає спокусливість зображень святого не лише для митців Середньовіччя та Відродження, а і для сучасного мистецтва.

Специфіку етичної моделі епохи Відродження передусім пов'язують з двома знаковими постатями — Леонардо да Вінчі і Мікеланджело Буонаротті. Дослідники виділяють спільний момент у їх творчості — тяжіння до моральних провокацій як у особистому житті, так і у творчій площині. Це і гіпертрофоване захоплення «анатомічним театром», що не може бути пояснене лише професійними потребами, зображення сцен страшного суду, катування, понівеченого тіла. Мікеланджело звертається до сюжету із Св. Варфоломієм: у фресці «Страшний суд» святий тримає у одній руці скорняцький ніж, а у другій — власну зідрану шкіру. Лише у 1925 році мистецтвознавці побачили, що ця шкіра представляє собою портрет самого Мікеланджело. Сюжет із св. Варфоломеєм був розповсюдженим у мистецтві. Відомою роботою сучасного автора Д.Хьорста є скульптура з срібла «Святий Варфоломій, витончений біль» (2006 р.) яка зображає святого із своєю знятою шкірою у руці.

Культура Відродження починає досліджувати як виглядає людське тіло з середини. Перші анатомічні експерименти почали проводити Леонардо да Вінчі та Мондіно де Льюцці, а підсилений інтерес виник після появи праці Везалія «Про будову людського тіла», що містила зображення препарованих тіл та гіпперреалістичну експозицію внутрішніх органів. Теми агонії, риси смертельно хворих, препарування стають надзвичайно привабливими для митців. Варто згадати картину Давіда Герарда «Суд Камбіса», сюжет якої відтворював історію Геродота: за те, що суддя Сісамн, підкуплений грошима, виніс несправедливий вирок, цар Камбіс звелів зідрати з нього шкіру, її вудубити, нарізати з неї реміні і ними обтягнути крісло судді. Новим суддею Камбіс призначив сина Сісамна, щоб той пам'ятав, як належить судити.

Теза щодо опозиції етичного та естетичного, диспозиція митця відносно загальноприйнятих моральних норм остаточно була сформована романтиками. До XVIII століття естетична сфера взагалі була невіддільна від сфери теологічної та етичної — вважав Е. Панофскі. Диференціація класичної єдності трьох благ (істини, добра, краси) зафіксувала у теоретичній формі розділення соціальних інститутів науки, моралі та мистецтва. Після переосмислення романтиками категорії прекрасного загальноприйнятим стає позиція творця як опозиціонера до дійсності і суспільства. Епатаж, висміювання буржуазної моралі, міщанства стали особливим кодом для маркування кола митців-одномудців. Процес автономізації інтелектуального та художнього виробництва привів до появи нової категорії митців, які були не схильні визнавати жодних правил, жодного примусу ззовні — чи то моральної цензури, чи колишніх естетичних програм.

Важливий етап «моральних провокацій» у мистецтві розпочався у кінці XIX ст. Як зазначає О. Оніщенко, «моральні провокації» маємо як з боку конкретних митців (Г. де Мопассан, Е.Золя, брати Гонкур, В. Винниченко, С. Цвейг), так і цілих художніх напрямків (натуралізм, експресіонізм, сюрреалізм, футуризм). У XX ст. особливого значення набуває категорія смерті, яка має підкреслено естетизований сенс. Сюжети смерті, краса розкладення наповнили мистецтво. З'являється цілий ряд робіт, присвячених «естетиці смерті» і «естетиці самогубства». Добровільне закінчення життя з відповідним естетичним оформленням не лише виправдовуються, а й вважається бажаним.

Сучасне мистецтво порушує релігійні та світоглядні догми, кидає виклик суспільній моралі, але не дивлячись на яскраво виражену індивідуальну форму легітимації маргінальної і дивіантної поведінки у художньому полі, подібна опозиція та радикалізм стосовно етичної сфери мала історичний та соціальний характер. Видимість універсальності чистого естетичного досвіду зумовили конкретні соціальні умови його можливості. Конституювання цінності твору мистецтва як символічного об'єкту, відбувалося як формування культурного габітусу і художнього поля та їх узгодження. У художній практиці автономія форми відносно сюжету привела до відомої формули Г. Флобера «змальовування банального». За Т. Адорно, у цьому полягає трагедія творчості — «чим чистіша, прозоріша форма, чим вища міра автономності творів мистецтва, тим вони жахливіші. Заклики до більш гуманної позиції творів мистецтва, до того, щоб вони прислухалися до людини, людей, своєї публіки, регулярно розмивають якість творів, послаблюють закони форми». Т. Манн, який присвятив своє життя ідеям гуманізму, на схилі років зробив зізнання: «Я завжди відчував, що у часи моєї реакційної впертості у «Роздумах аполітичного» (1918 р.) я був набагато цікавішим». Митцям характерне підкреслене почуття духовної та моральної вищості над суспільством. Відмовляючись від соціального замовлення церкви, держави, моралі мистецтво часто постає як репрезентація соціальної аномії. Естетичне дистанціювання, сакральна велич мистецтва ніби легітимує право агентів художнього поля на богемну іронію відносно моральних основ суспільства. «Артистична мораль», підкреслений індивідуалізм може бути оригінальною естетичною позицією у творчості, але таке дистанціювання часто приводить до деградації — пошуків опозицій та епатажу будь-якою ціною. Подібні погляди часто приводили до реакційної позиції (А. Рембо, К. Гамсун, Э. Паунд, Т. Марінетті).

Естетизація насилля, смерті, натуралізм, порнографія часто стають причиною суспільного обурення і конфліктів. Можемо згадати, наприклад, численні судові процеси над авторами та видавцями романів «Мемуарів Фанні Хілл, жінки для задоволення» (1747 р.), «Коханець леді Чаттерлей» (1928 р.), «Улісс» (1918 р.), «Сніданок голим» (1959 р.),

«Тропік Рака» (1934 р.), «Лоліта» (1955 р.). Особливо це стосується сучасної ситуації, коли корінним чином змінюються засоби трансляції мистецтва та з'являються сучасні візуальні медійні засоби. Справжній конфлікт естетизації аморального розгортається не у прохідних кітчевих низькопробних роботах індустрії жахів чи порнопродукції, навіть таких що отримали масову популярність на зразок фільму «Франкенштейн» Д. Уейла чи роману «Дракула» Б. Стокера та його екранізації, а у творах мистецтва, які претендують на високу художню оцінку, і тих митців, що виявили непересічний талант чи геніальність: «Вампір» Е. Мунка, «Пададь» Ш. Бодлера, «Некрасивість еротизму» Ж. Батая, «Хвала повій» Р. М. Рільке, «Шукачки вошей» А. Рембо і продовжувати можна довго. Якщо мова іде про кіномистецтво, то це, наприклад, фільми «Сало, або 120 днів Содома» П.Пазоліні (1975 р.), «Природжені вбивці» О. Стоуна (1994 р.), «Дикий у серці» Д.Лінча (1985 р.) у яких режисери свідомо йшли на етичний ризик естетизуючи та розбурхуючи у реципієнта інстинкти насилля, сексу, смерті.

Сучасні технічні засоби дозволяють створити максимальний ефект естетичного вуаєризму та естетичного ексгібіціонізму, особливо завдяки медіа-технологіям, де людина може бути одночасно автором, актором і глядачем. Так, у 1970-ті рр. у одній з нью-йоркських галерей було показано перформанс «Публічна демонстрація шийки матки», під час якого його автор і виконавець Енні Спрінкл запрошувала усіх бажаючих ознайомитися з тим, як влаштовані її статеві органи. Ще одним деморалізуючим впливом сучасних технологій є використання засобів, що не дозволяють дистанційованого сприйняття. Класичним прикладом тут є фільми американського режисера С.Пекінпа, де у швидкісній кінозйомці показано як кулі розривають людське тіло.

Одна з найопрацьованіших і найконфліктніших тем у контексті опозиції етичного та естетичного у сучасному мистецтві — тема порнографії і її цензура. У Україні це загострюється тим, що подібні теми майже не обговорюються у публічній сфері і сильно табуовані. Питання припустимості цензури у мистецтві надзвичайно проблематичне і з приводу цього тривали і тривають численні дискусії. Прикладом може бути обговорення, що розгорнулося навколо сюжетів насильницької порнографії у фільмі «Вбивання» (Snuff), знятому у 1960-х рр. у Південній Америці. Один з аргументів проти впровадження цензури звучить наступним чином: естетизація насилля, смерті і порнографії у мистецтві — це позитивне явище, адже це вивільнення сексуального і агресивного інстинктів (сублімація) і це знімає напругу у реальному житті. Крім того, глядач має вибір — отримувати цей художній досвід, чи ні. Цензура, у свою чергу, це придушення свободи творчої сфери. Так, у своїй праці «Ми і смерть» З.Фрейд висловлює припущення: принцип насолоди слугує, мабуть, як раз первородним покликом смерті. Відповідно до поглядів Фрейда, що були висунуті ним у 1930 році, самогубство і війна є різними аспектами

однієї проблеми. Вони являють собою вираження інстинктивної агресії і деструкції, що у свою чергу є взаємозамінючими елементами інстинкту смерті. Багато авторів, виходячи з теорії З.Фрейда, вказують на те, що подібні теми і сюжети у мистецтві забезпечують необхідний вихід агресивним імпульсам, які властиві людській природі. За цією логікою, перегляд картин насилля і порнографії ніби приводить до ефекту катарсису, який дозволяє людині звільнитися від негативних імпульсів і не нашкодити іншим. І, навпаки, суспільство у якому немає насилля і порнографії у мистецтві і ЗМІ, примушує людину замикатися на цих темах, і тому агресивні і сексуальні імпульси проявляють себе у суспільній поведінці. Звідси випливає, що антисуспільна сексуальна, агресивна, аморальна поведінка повинна зменшуватися у суспільстві, яке дозволяє зображувати непристойне, брутальне, порнографію, насилля. Схожої точки зору притримується, наприклад, В.Рабінович, який вважає, що художнє провокування існує для того, щоб дати людині можливість пережити, відчути те, що забороняє мораль: «Тобто, якщо сказано «не вбий», то я повинен не те, що б вбити, як Раскольніков, стареньку, я повинен відчути ситуацію «вбий», і відчути ситуацію «вкради», щоб зрозуміти «не вбий» і «не вкради». Виходячи з цього розуміння функцій мистецтва, воно дає людині відчути себе грішником, злочинцем, щоб у житті стати безгрішним. Моральна поведінка має бути не формальним дотриманням норм, а фактом вистраждання, пережитим, частиною душевного життя людини, що і дозволяє зробити мистецтво.

Але емпіричні дослідження психологів і соціологів, на жаль, свідчать про зворотні тенденції. Психологи застерігають, що широка присутність і естетизація насилля, смерті і порнографії є небезпечною для людей неврівноважених, яких ці явища можуть підштовхнути до конкретних дій. Припущення, що вільний продаж і рекламування порнографічної продукції, яка зображує і всіляко смакує насилля, веде до більш здорового відношення до сексуального життя не переконливо, особливо тому, що таким чином виникає небезпека культивування у деяких людей смаку до такого роду дій. Особливо це небезпечно для підлітків і неврівноважених людей. До цього слід додати, що велика кількість прикладів з життя свідчить про те, що сцени жорстокості у художніх практиках швидше штовхають людину до тих дій, які вона бачить, ніж утримують від них. Зв'язок естетизації насилля з асоціальними поглядами і поведінкою реципієнта підтверджується дослідженнями, які прямо доводять, що розгляд насилля, жорстокості, порнографії провокує до прийняття насилля і до реальних насильницьких дій відносно людини. Перегляд сцен насилля, агресії, жорстокості веде до зростаючого бажання здійснювати самому насилля над іншими. Передусім мова іде про людей з порушеним психічним здоров'ям.

Мистецтво завжди було тією силою, що робило можливим радикальні зрушення у світогляді та поведінці людини. Історія мистецтва дає

нам численні приклади зміни поведінки на підставі естетичного досвіду. Мистецтво є надзвичайно потужною силою, яка може привести до радикальних змін у світогляді і поведінці не лише окремої людини, а і цілої соціальної групи. Історія сприйняття творів мистецтва дає велику кількість прикладів зміни поведінки на підставі естетичного досвіду. Можемо згадати книжку «Страждання молодого Вертера» І. В. Гете (1774 р.) яка стала життєвою моделлю для багатьох молодих романтично налаштованих людей, що покінчили життя самогубством. Взаємовідношення суспільного та художнього має амбівалентний характер: з одного боку художник часто виконує пряме соціальне замовлення, з іншого боку, він випереджає, передчуває тенденції суспільного розвитку. Твори мистецтва були і є життєвими моделями для глядачів. Люди хочуть кохання як у Ромео та Джульєтти, бути хоробрими як мушкетери. Але художні образи сучасного масового мистецтва далекі від моральних ідеалів. Вони експлуатують прості потреби розваг, компенсації та вуаеризму. Вони мають набагато сильніший вплив, так як не вимагають від реципієнта значних інтелектуальних та культурних зусиль і працюють передусім з психологічними стереотипами та інстинктивними потягами, які легко збуджуються за допомогою сучасних аудіовізуальних засобів. Як приклад, можна навести фільм О. Стоуна «Природжені вбивці», де у центрі подій знаходиться молода пара, яка для емоційного та еротичного збудження скоює невмотивовані вбивства. Після появи цього фільму на екранах, у Європі з'явилася молодь, яка почала наслідувати головних героїв. У ряді вбивств, саме перегляд фільму було названо як основну мотивацію.

Ряд дослідників (К. Кинник, Д. Кругман, Г. Камерон) розробляють поняття *«втома від співстраждання»* — це *емоційна байдужість аудиторії* стосовно жертв соціальних проблем внаслідок інтенсивного висвітлення цих проблем у ЗМІ та сучасному мистецтві. Було встановлено, що часте повідомлення поганих новин, їх репрезентація мистецькими засобами, відчужує аудиторію і змушує її відмежовуватися від реальності. Уявлення про те, що чим більше повідомлень, мистецьких акцій, присвячених тій чи іншій соціальній проблемі, тим краще це для суспільної моралі є невірним. Основними характеристиками сучасної спільноти є інформаційне медіапєрєнавантаження і емоційна пригніченість. У межах цієї концепції проводилися емпіричні дослідження, а саме, вимірювалася «втома співстраждати» жертвам таких чотирьох соціальних проблем: СНІДу, безпритульності, насильницької злочинності і жорстокої поведінки з дітьми. Були встановлені різні рівні емоційної втоми, емоційного «вигорання». Данні, отримані К.Кинник, Д. Кругманом і Г. Камероном, свідчать про те, що характер деяких творів сучасного мистецтва дійсно сприяє виникненню емоційного спустошення і байдужості відносно соціальних проблем і їх жертв. Основними рисами таких тенденцій у сучасних арт-практиках, які сприяють даній ситу-

ації є акцент на сенсаційному, епатажному, шокуючому, трагічному, потворному. Велика питома вага «поганих новин» та «негативних повідомлень», відсутність соціокультурного і морального контексту, представлення проблем, але не їх вирішення, відсутність мобілізуючої інформації. Як приклад цього емоційного вигорання, можна навести сюжет короткометражного фільму «Одна сота секунди» Сьюзен Джейкобсон (2006 р.). Він триває 6 хвилин і розповідає про військового фотографа Кейт, яка працює у гарячих точках. Перебуваючи під обстрілом, вона знімає на плівку всі жахи війни: скривавлені тіла, паніку цивільних людей. Раптово Кейт помічає маленьку дівчинку, що намагається сховатися від снарядів і свистячих куль. Дитина притискує до себе улюблену іграшку і попадається на шляху збройного ворожого солдата. І ось настає момент, коли Кейт повинна прийняти рішення — відобразити трагізм війни у вбивстві беззахисної дитини, або спробувати врятувати життя. Дівчинка бачить її і благає про допомогу. Наступний кадр показує пишну церемонію нагороди і фотограф Кейт отримує головну премію за фото мертвої дитини.

Повертаючись до проблем цензури у сучасному мистецтві зазначимо, що європейська філософська і правова традиції переважно виходять з свободи висловлювань. Класичний приклад захисту свободи висловлювань був даний Дж. С. Міллем у роботі «Про свободу». Мілль обґрунтував фундаментальну цінність свободи, яка представляє собою всезагальне благо: «єдиною метою справедливого застосування влади відносно будь-якого члена цивілізованої спільноти, і проти волі, є запобігання нанесення їм шкоди іншим». Виходячи з цього, свобода самовираження є фундаментальним правом людини, художника, коли вираження думок, саме по собі не наносить шкоди іншим. **Свобода є центральною категорією творчості і мистецтва.** Що мається на увазі під свободою у мистецтві? Чи припускає ця свобода цензуру, якщо свобода художнього вираження, висловлювання заподіює шкоду іншим? Тобто і суспільство і держава розцінюють конкретні вчинки як зло, навіть у тому випадку, коли самі митці не чинять іншим зла.

Ще одна важлива проблема у контексті моральних дилем сучасного мистецтва — критерій шкоди (моральної шкоди). Велика кількість дослідників у сфері прикладної етики пропонує оцінювати моральні проблеми по їх конкретному результату, а не по їх теоретичному обґрунтуванню. У мистецтві ця проблема виникає перш за все через **невизначеність стандартів потворного, брутального і поняття непристойності**, передусім як правового терміну у правових системах європейських країн, США та Канади. Поняття непристойності, потворного розмиті і невизначені, відкриті різним індивідуальним тлумаченням, особливо коли це стосується сфери мистецтва. Встановлення «суспільних стандартів» експертами, які потрапляють на судові засідання справ про непристойність, виявляється багато у чому залежним від їх

припущень, вражень і суб'єктивних суджень. Наприклад, одним з відомих скульптурних парків Норвегії є парк Вігеланда, заснований у 1907—1942 рр. Темою парку є «стани людини». Більшість скульптур зображає людей, що зайняті різними справами: біг, боротьба, танці, обійми; передаються різні емоції і людські відношення. Парк Вігеланда є визнаним твором мистецтва і улюбленим місцем відпочинку мешканців Осло і ніколи не викликав морального осуду. Несподівано у 2007 р. парк піддався діям вандалів — невідомі розклеїли чорні обрізки паперу на статевих органах всіх скульптур парку. Один суддя з Огайо виразив загальну думку, коли ще у 1948 році критично зауважив, що непристойність не є правовим терміном. Її не можна визначити так, щоб вона мала однакове значення для всіх людей, завжди і в усі часи. У деяких законодавствах непристойність визначали через терміни приниження, дегуманізоване відношення, деградацію (Канадський кримінальний кодекс). Але трактування приниження, експлуатації, дегуманізації багато в чому залежить від індивідуального відношення і смаку конкретної людини. Для деяких людей зображення жінки у купальному костюмі вже здається непристойним, а для деяких є прийнятними найжорстокіші сцени насилля.

Покажемо, у цьому зв'язку є кримінальне переслідування учасниць групи Pussy Riot та їх засудження (2012 р.). Надія Толоконнікова, Марія Альохіна і Катерина Самуцевіч були арештовані за звинуваченням у хуліганстві у зв'язку з несанкціонованим виступом (який гурт назвав «панк-молібном») в храмі Христа Спасителя під час якого вони висловлювали антипутінські настрої. Всіх їх звинуватили в хуліганстві за мотивами релігійної ненависті, здійсненому групою осіб за попередньою змовою (ч. 2 ст. 213 КК РФ). Свою підтримку учасницям Pussy Riot висловилися багато світових знаменитостей. Серед них - музиканти Стінг, Мадонна, Патті Сміт, Пітер Гейбріел, групи Red Hot Chili Peppers, Franz Ferdinand, Faith No More, режисер Террі Гіліама, актор і письменник Стівен Фрай, актор Денні Де Віто та інші. Пол Маккартні зазначив, що підтримуючи цих дівчат він захищає принцип свободи творчості. У Росії більше ста діячів культури підписали лист на підтримку Pussy Riot. Зібрані підписи найбільш авторитетних і популярних діячів культури, які є відомими медійними персонами і часто виступають на федеральних каналах телебачення і відомих радіостанціях. Борис Акунін зазначив, що його ставлення до цієї акції не було однозначним: «Я не шанувальник панк-стилістики. Вона, власне, для того і існує, щоб епатувати відсталий істеблішмент. Контркультура я не люблю, я типовий представник благочинних буржуазних цінностей, але саме ці нудні, тривіальні цінності не дозволяють мені спокійно спостерігати, як держмашина мстиво рве і гризе трьох юних хуліганок».

Подібним за змістом, і наслідками у Україні, був перформанс Олександра Володарського, який отримав назву «Акція під Верховною Ра-

дою» (2009 р.). Сам перформанс був спрямований проти «Національної експертної комісії із захисту моралі», яку акціоніст звинувачував у цензурі і спробах обмеження свободи слова. У ході перформансу Олександр Володарський та його партнерка, що лишилася анонімною, імітували статевий акт перед стінами Верховної Ради України, а третій учасник, звертаючись до журналістів, зачитував промову про відносність моральних норм і неможливості однозначного трактування поняття мораль. Після закінчення акції Володарський був заарештований, йому було пред'явлено звинувачення за ст. 296 ч. 2. кримінального кодексу України: «хуліганство, вчинене групою осіб». Художник провів півтора місяці у Лук'янівському СІЗО. Поки він перебував під вартою, проводилися численні акції на його підтримку. У вересні 2010 Володарському винесли звинувачувальний вирок: рік обмеження волі умовно. З 2 березня по 22 липня 2011 він перебував на спецпоселенні у колонії.

Сьогодні спостерігається тотальна естетизація всіх вимірів суспільного життя, у тому числі і політичних практик. У сучасній ситуації зміни способів та практик трансляції мистецтва гострота конфліктів та дилем сучасного мистецтва, зокрема медіамистецтва та медіаетики, суттєво посилюється. Медіамистецтво, наприклад, представляється критиками сферою вільного вибору візуальних практик, інтеракцій та апологетом анонімної аморальності. Але питання етичної регуляції у мистецтві полягає не у тому, щоб давити сучасному мистецтву моральні орієнтири, а у тому, що дія технічних засобів по-новому ставить проблему відповідальності митця за результат дії сучасних арт-практик, які масово тиражуються і створюють надпотужні впливи на психіку людей, викликають сильну емоційну реакцію, експресію — емоційний шок, відразу, переляк, та здебільшого не мають нічого спільного з естетичним задоволенням. У цьому сенсі актуально звучать роздуми К.Розенкранца у «Естетичі потворного»: «Епоха, що деградує фізично й морально, патологічно позбавлена здатності розуміти істинну красу. Така епоха віддає перевагу хворобливому збудженню притуплених нервів, використовуючи гіпертрафованість чуттєвого... Занепокоєні та непевні душі орієнтуються на потворне тому, що воно є ідеалом їх перетвореного стану».

8.3. Екологічна естетика та естетичне виховання

Екологічна естетика (від грец. oikos — будинок, житло, місцеперебування) — відносно молоде явище у вітчизняному науковому житті. Втім, у західній естетиці і філософії цей напрям сьогодні займає провідні позиції. Серед його основних питань — поняття естетичної цінності природи, дослідження навколишнього середовища як естетичного об'єкта. На останніх міжнародних естетичних конгресах теми екологічної естетики були центральними для обговорення.

Екологічна естетика — це галузь міжнаукових досліджень, що зосереджується навколо проблем взаємовідношення людини і оточуючого середовища з точки зору естетичної цінності і естетичної оцінки.

Про високий рівень інтересу до екологічної естетики, естетики навколишнього середовища, «естетики за межами мистецтва», свідчить той факт, що XIII Міжнародний Конгрес з естетики, що проходив у Фінляндії (1995 р.), був цілком присвячений цій темі. У Росії тема екологічної естетики є пріоритетним напрямом дослідження кафедри естетики і філософії культури СПбДУ, на базі якої було проведено масштабну наукову конференцію «Екологія культури і чуттєвості» (2012 р.), де тема екологічної естетики була центральною проблематикою.

Основними теоретиками екологічної естетики на сьогодні є: А. Берлеант (США), А. Карлсон (Канада), Ю. Сайто (США), Ю. Сепанмаа (Фінляндія). З поміж усіх виділяється постать фінського філософа і еколога Ю. Сепанмаа, що здійснив систематизацію і аналіз численних здобутків в області екологічної естетики у роботі «Краса навколишнього середовища» (1993 р.). У Росії дану тематику досліджують Т. Акіндінова, Н. Голік, К. Долгов, Т. Любімова, Н. Маньковська, В. Прозерський, І. Смольянінов, П. Тищенко. Протягом останніх п'яти років у фахових виданнях України з'явилися ґрунтовні публікації, присвячені проблематиці екологічної естетики, зокрема Л.Ляшко та М.Яковенко, що свідчить про зростаючий інтерес до екологічної естетики у Україні. Серед українських дослідників естетики навколишнього середовища варто відзначити діяльність В.Борейко, директора Київського еколого-культурного центру, який першим у Україні уклав навчальну програму з екологічної естетики для шкіл (2012 р.). Російський філософ В. Прозерський здійснив детальний науковий огляд літератури з екологічної естетики, на результати якого ми будемо постійно посилалися у нашому розділі.

Історія формування екологічної естетики починається з філософського аналізу краси природи і йде своїм корінням у XVIII століття, коли у англійській (Шефтсбері, Хатчесон, Бьорк, Хоум, Алісон) і німецької (Кант, Шіллер, Гете) естетиці були створені трактати про сутність природної краси, про специфіку естетичного ставлення до природи, де основна увага приділялася трьом естетичним категоріям: прекрасного, піднесеного і живописного (*picturesque*). Слід зазначити, що у філософії цього періоду (як і надалі), ми не знайдемо одностайного розуміння того, що визначається терміном «природа», який ніс досить багатозначні конотації — це і ландшафтні парки та сади, і «дика», «вільна» природа. Значний вплив на розробку понять піднесеного і живописного у природі відіграв розвиток ландшафтного дизайну, ландшафтно-естетики і флористики, популярних у XVIII столітті. Цей інтерес можна спостері-

гати у літературі і живописі, де наводяться естетизовані образи пейзажу, наприклад у сентименталізмі. У наступному столітті цю традицію підхопили романтики (філософи Емерсон, Торо, художній критик Рьоскін, вчені-географи та природознавці Марш і Мур). У Росії глибокий філософський трактат про красу природи був написаний у XIX столітті В.С. Соловйовим.

Саме поняття «екологічної естетики» з'явилося лише у другій половині XX ст.. До початку XX століття західноєвропейська і американська естетика існувала у формі філософії мистецтва. Увага до естетичних цінностей природи після тривалої перерви виникла знову разом із загостреним інтересом до навколишнього середовища через наростання екологічної кризи. А.Берлеант зазначив, що людський досвід завжди історично і культурно обумовлений, отже і оточуюче середовище є втіленням історії і культури. Екологічна естетика виходить з того, що світ людини є частиною природи, а ландшафт — світом людини.

Так як не існує єдиної теоретичної концепції екологічної естетики, тому і не існує узгодженого категоріально-понятійного апарату данного напрямку знання. У науковому обігу зустрічаються різні трансформації екологічної естетики: *«естетика довкілля»*, *«естетика навколишнього середовища»*, *«естетика природи»*, *«екоестетика»*, *«естетична екологія»* та інші. У вітчизняній та російській традиції, яка вже склалася, дана проблематика *об'єднується під загальною назвою «екологічна естетика»*.

Перший етап екологічної естетики у англійських країнах носив емпіричний характер. Відродилася естетична категорія «живописного» (picturesque), яка була популярною у кінці XVIII-початку XIX століття, але потім була забута. Спочатку увага естетики зосереджувалася на тих куточках природи, які справляли найбільш сильне естетичне враження на глядача.

Надалі такий «вузкий» підхід до природи був розкритикований, бо за його межами залишалася лівова частка багатства природного оточення людини. Одночасно підкреслювалося, що естетичне не зводиться до краси, а включає у себе багато інших цінностей, що узагальнює поняття «естетично виразного». Поступово кругозір дослідників розширювався і поширився на всю природу. Висувалися концепції захисту природи від втручання в неї людини, бо вважалося, що тільки «чиста», «незаймана» природа естетична, тоді як ландшафт зі слідами впливу на нього цивілізації втрачає свою привабливість. Ця ідея не так вже нова, її висували у XIX столітті географ Дж.Марш і геолог Д.Мур. Вже тоді вони висловлювали турботу про порятunek природи від впливу на неї цивілізації, вбачаючи цьому процесі тільки одну сторону — негативну.

Але цивілізація не лише заподіює шкоду природі, а й несе з собою і позитивне, наприклад виникнення мистецтва як природно-художньої цілісності (японський сад, балет на лоні природи, паркова скульптура,

еко-арт, еко-дизайн, флористика, лендарт тощо). Показовим у цьому плані є проект Амадціемс — «Місто сонця» (місто Цесіс, Латвія). «Місто сонця» являє собою унікальне, самобутнє і нетипове селище, подібного якому немає не лише у Латвії, а й у всій Європі. Головна ідея Амадціемса полягає в тому, щоб запропонувати сучасній людині відповідний сьогоднішнім вимогам комфортний життєвий простір з високими стандартами якості життя в унікальній сільській місцевості з повним зануренням у природу. Мешканці оснащеного всіма сучасними інженерними комунікаціями селища насолоджуються чарами природи в умовах звичного для міста комфорту. Триповерхові будинки з екологічно чистих матеріалів побудовані з урахуванням рельєфу місцевості так, що з віком кожного окремого будинку не видно інші будинки. Всі будинки оснащені центральною каналізацією (прокладеною спецтехнікою під корінням сосен і ялин), високошвидкісним інтернетом, електроенергією, у кожному будинку є геотермальний тепловий насос зі свердловиною 90—100м, що перетворює енергію землі у теплоенергію. Її достатньо для обігріву будинку та підігріву гарячої води, і лише у люті зимові дні потрібно розпалити камін. На території немає парканів, приватний життєвий простір кожного забезпечено дбайливо і продумано створеним рельєфом, насадженнями і ставками. Завдяки відсутності огорож жителі селища можуть спостерігати за вільно гуляючими козулями, лисицями, птахами та іншими лісовими тваринами. Казкові види на озера, пагорби, луки і ліси створюють відчуття спокою і тиші. Багато відомих архітекторів вже визнали Амадціемс пам'ятником культури майбутнього.

Прихильники автономності природи утворили так званий *«позитивний напрямок» у естетиці*, який вчить цінувати не тільки «красу природи», а всю її в цілому, не розділяючи на прекрасну і потворну. «Позитивний напрямок» у екологічній естетиці, маючи емпіричну спрямованість, зближувалися з інвайроменталістською психологією та екологічною етикою. За відсутність у нього концептуального стрижня і витікаючий звідси «теоретичний вакуум» він зазнав критики з боку філософської екологічної естетики, що прийшла у науку трохи пізніше і представлена роботами канадського професора філософії і дослідника екологічної естетики А. Карлсона. На його думку, екологічна естетика суттєво розширює межі традиційної філософської естетики, адже вона включає у себе досвід естетичного сприйняття людиною природи (від «дикої» природи до творів традиційного мистецтва, від пустель до офісних двориків, від унікальних об'єктів до типових і буденних) та практичну діяльність щодо оформлення і оцінки об'єктів навколишнього середовища. *Екологічна естетика стає естетикою повсякденного життя.*

Розробка екологічної естетики з найбільшою інтенсивністю ведеться у двох країнах: США і Фінляндії. *У сучасній американській і*

фінській літературі з екологічної естетики, на думку В.Прозерського можна виділити *два напрями: а) філософський підхід до естетики природи; б) естетику повсякденності*, яку іноді називають «соціальною естетикою».

Поштовхом до філософсько-естетичного дослідження природи багатьох дослідників вважають публікацію в 1966 році статті Р. Хепберна «Сучасна естетика і зневага красою природи», у якій автор критикував сучасну йому естетику за обмеження своєї проблематики тільки питаннями мистецтва і наполягав на тому, що серйозний естетичний досвід набувається не лише у спілкуванні з мистецтвом, а й у взаємодії з природою.

Сучасна американська естетика середовища розділилася на два основних напрями, що мають різні методологічні бази, — *когнітивістський і некогнітивістський*. Існують також і проміжні позиції, але більшість дослідників, які заявляють про свою незалежність, все ж тяжіють до одного чи іншого з цих полюсів (С. Кемаль, І. Гаскель «Ландшафт, природна краса і мистецтво» (1993 р.), Ю. Сепанмаа «Реальне конструювання світу: підгрунття і практика екологічної естетики» (1997 р.), А. Берлеант і А. Карлсон «Естетика оточуючого середовища» (2007 р.), А. Берлеант «Навколишнє середовище і мистецтво: перспективи екологічної естетики» (2002 р.) та інші).

Звернемося спочатку до *когнітивістської позиції*. У якості свого кредо прихильники когнітивістики взяли заклик дослідниці енвайронменталізму, японки за походженням, Юріко Сайто (США): «розмовляти з природою на її власній мові». З цього положення випливає, що розуміння естетичних якостей природи можливе тільки при наявності певних знань про неї. Говорячи про естетичне сприйняття природного середовища, когнітивісти проводять аналогію зі сприйняттям мистецтва. Для того, щоб адекватно сприйняти художній твір, крім емоційної сприйнятливості, потрібно володіти знаннями історії мистецтва, розуміти особливості різних стилів, епохи, у якій воно було створено. Так, наприклад, для того, щоб оцінити художні достоїнства «Чорного квадрату» Малевича, ми повинні знати які естетико-художні принципи супрематизму визначили його стиль, як ця картина вписується у світову історію мистецтва. Отже, естетичне сприйняття природи, як і мистецтва, буде повноцінним лише тоді, коли глядач буде мати необхідний досвід для сприйняття, буде володіти «мовою природи». Серед необхідних наук, що сприяють розумінню природи, є геологія, біологія і екологія. Крім того, треба мати на увазі, що на сприйняття природи накладається культурна традиція, яка створює комплементарне або альтернативне доповнення наукових знань. Це можуть бути місцеві вірування і традиції, фольклор, релігійні і міфологічні сюжети (Ю. Сайто). Така інформація може бути додатком, або альтернативою до наукового знання.

Критика, якій піддають когнітивістський підхід його супротивники, в основному зводиться до звинувачень у зайвому інтелектуалізмі, елітаризмі і ригоризмі, надмірній раціоналізації естетичної оцінки бо не можна вимагати від всіх знання природничих наук, хоча всі люди мають право естетично милуватися красою природи.

На відміну від нонкогнітивних підходів, які наголошують на негайній сенсорній і почуттєвій реакції на навколишнє середовище, когнітивні підходи пропонують більш складний спосіб встановлення естетичної оцінки світу в цілому.

У нонкогнітивістському підході увага зосереджується на емоційній складовій естетичного досвіду. Основу нонкогнітивістської естетики становить естетика залученості (взаємності), або ангажованості (engagement), пропагандистом якої виступає Арнольд Берлеант. Основними об'єктами природи у цьому напрямі виступають грандіозні, великомасштабні пам'ятки природи, які є визнаними туристичними об'єктами: Гранд-Каньйон, Великий бар'єрний риф, Джомолунгма, полярне саяво, водоспад Вікторія, вулкан Партікутінгора, гора Фудзі, вулкан Тамбора тощо. Ці грандіозні природні дива світу потужно впливають на відчуття людей і поглинають їх як невід'ємні частини себе. У цьому підході акцент робиться на тому, що естетичне сприйняття середовища ведеться реципієнтом зсередини самого середовища. Будь-який організм, у тому числі і соціальний, живе у безпосередньому континуумі зі своїм середовищем. Уявлення про середовище як про фізичний простір, механічно заповнений артефактами і людьми, пропонується замінити на вчення про нерозривний зв'язок людини із середовищем. А.Берлеант у своїх численних працях зазначає, що «естетика споглядання» має поступитися місцем «естетиці залученості». Людина є безпосереднім учасником процесів, що відбуваються у середовищі, природне середовище є продовженням нас самих, ми є активними співучасниками природи, адже людська діяльність організує навколишню реальність. Ми не можемо дистанціювати своє тіло від середовища, так як воно обволікає нас, сенсорно впливає на всі наші органи чуття.

Екологічна естетика А.Берлеанта дистанціюється від класичної естетики. Остання була заснована на тому, що її апарат склався на базі сприймання художніх творів, що представляють собою гармонійні, дистанційовані від спостерігача об'єкти. Дійсно, твір мистецтва — це артефакт, який несе на собі печатку руки свого творця, у ньому відбилися також історичні риси, властиві його епосі, її стилеві коди. Але у естетики, що має справу з природним середовищем, нічого цього нема. У навколишньому середовищі нема рами, що відмежовує художній простір від не художнього. Правда, цей момент може бути компенсований тим, що естетичний суб'єкт сам «накладає» рамку на споглядання, обрамляє його «лаштунками», взятими з тієї ж природи. Але тоді виникає нова проблема. Чи є бачення природи, сформоване мистецтвом, автен-

тичним для сприйняття її справжнього естетичного вигляду? Або тут ми як і раніше шукаємо естетичний об'єкт, відгортаючи його від решти природи? Дійсно, у випадку такого сприйняття природи увага фіксується лише на «сценічних» ділянках, що нагадують живописні полотна, бачені раніше у музеях.

«Естетика ангажованості» А.Берлеанта претендує на місце інтегративної естетики, так як вона прагне охопити компоненти природного середовища у єдності з людиною і її предметним світом. За своєю суттю вона є близькою до екологічної етики. Тому естетичні проблеми природи, безпосередньо переплітаються з етичними і соціальними. Вони можуть розходитися в оцінках перетворення середовища, але можуть і підтримувати один одного. Естетичне ставлення до природи є символом морального, основою виховання і сприяє розвитку культури почуттів. Ми повинні інтерпретувати естетичну цінність середовища не у ізоляції від інших цінностей, а у їх загальному зв'язку.

Методологічним недоліком нонкогнітивістської естетики, як вважають її критики, є те, що вона не відрізняє більш глибокі переживання та почуття від поверхневих і, у результаті, отожднює естетичні переживання з різноманітними сенситивними станами, що виникають у людини.

Отже *екологічна естетика розглядає навколишнє середовище як джерело естетичного досвіду людини в цілому і як об'єкт естетичної оцінки*, зокрема. Розвиток екологічної естетики і естетичного виховання впливає на екологічне виховання суспільства, отже, і на покращення та вдосконалення навколишнього середовища, сприяє позитивному вирішенню екологічних проблем, які настільки загострилися останнім часом.

Естетичне виховання

Задоволення естетичної потреби людини є необхідною умовою для усунення конфліктності життя, відчуття гармонії, цілісності, єдності її духовних і матеріальних основ. Під задоволенням естетичної потреби ми розуміємо перш за все прагнення людини реалізуватися не лише у утилітарно-практичній діяльності, а піднятися на більш високий рівень буття, долучитися до духовних, піднесених форм життя. Без естетичних феноменів, без мистецтва, не змогла існувати жодна культура, жодна цивілізація. Для людини неможливо постійно знаходитися лише у сфері прагматичної, практичної. Вона прагне духовної насолоди, естетичного контакту, естетичної події у своєму житті. Факти нашого суспільного життя свідчать про недостатню реалізацію естетичного. Сучасні арт-практики прямо відмовляються від естетичної, а тим більше виховної функції. У Україні положення філософської естетики та естетичного виховання як академічної дисципліни є досить сумним. Курси

естетики у навчальних закладах скорочуються, відповідно, скорочуються кадри викладачів естетики і мистецтвознавства, які вже не беруть на себе роль теоретиків мистецтва і вихователів. Внаслідок цього зникають наукові критерії оцінки творів мистецтва, що веде до помітного зниження їх рівня і якості, а художні і естетичні смаки публіки стають все більш не вибагливими. Але саме естетичний досвід має допомогти людині знайти своє місце у Всесвіті, відчуті себе органічною частиною природи. Естетичний досвід допомагає людині стати людиною, висвітлює у ній пізнавальні і моральні відношення, гармонізує у людині всі протилежні інтенції і примиряє її з зовнішнім світом. Естетичне дає можливість людині реалізувати свою духовність найбільш оптимальним чином, відчуті повноту буття. У акті естетичного переживання людина перестає бути самотньою, вона сповнюється гармонії, любові, дружби. У своїй нобелівській промові (1992 р.) японський письменник Кавабата Ясунарі сказав: «Коли милуєшся красою снігу чи красою місяця, коли буваєш зачарований красою чотирьох пір року, коли пробуджується свідомість і відчуваєш благодать від зустрічі з прекрасним, тоді особливо сумуєш про одне: хочеться розділити радість. Словом, споглядання краси пробуджує найсильніше почуття жалю й любові, і тоді слово «людина» звучить як слово «друг». Сфера естетичного надзвичайно важлива для людства у цілому, отже значимим і необхідним є естетичне виховання людини. Як вдало висловився Г.Флобер — це один з напрямів «виховання почуттів».

|| *Естетичне виховання — це цілеспрямований розвиток естетичного смаку і творчих здібностей та нахилів людини.*

Естетика чинить серйозний вплив на духовне здоров'я суспільства, тому деякі держави надають цій дисципліні, а також естетичному та художньому вихованню особливого значення і вводять її у всі рівні системи освіти — початкової, середньої, вищої, як загальної, так і професійно-технічної. Розвиток мас-медіа, поява нових технологій, нових видів мистецтва, вплив масової культури і поп-культури вимагають підсилення естетичного і художнього виховання, зміни його форм і самого його змісту, нових педагогічних і психологічних методів. Оскільки естетичне ставлення універсальне, є формою позапонятійного переживання реальності, то, як влучно зазначав М. С. Каган, *не існує спеціальної єдиної «естетичної технології» у педагогіці*, якій можна було б навчити. Естетичне ставлення до світу, незалежно від конкретної форми його буття — природного, соціального, людського, — поширює свою дію на всі предметні реалії, що сприймаються чуттями. Тому ні у родині, ні у школі, ні університеті естетичне виховання не може бути лише спеціальним заняттям, уроком у навчальному плані, але може і повинно бути стороною, гранню, аспектом усіх форм спілкування з дітьми, уч-

нями, молодими людьми — спілкування з ними їхніх батьків і більш естетично розвинених друзів, учителів і наставників, письменників і художників. Суть естетичного виховання полягає у тому, щоб показати, як загальні закони краси, піднесеного, трагізму, іронії конкретно виявляють себе у даній галузі буття, у даній сфері людської діяльності, у даному виді мистецтва, — бо кожна естетична цінність залишається сама собою у всіх її модифікаціях, але у реальному своєму існуванні вона індивідуально своєрідна, унікальна.

Естетичне виховання повинне пронизувати всю систему виховання людини — від наймолодшого віку (на рівні естетично якісних зразків дитячих іграшок, анімаційних фільмів, книжок) — до юності, коли підліток не лише долучається до естетичних і художніх цінностей, але й і створює їх. Естетичне виховання триває все життя людини і немає верхньої межі. ***Від естетичного виховання людини прямо залежить її естетичний смак, яким і визначається подальший естетичний досвід людини, її естетичні потреби, вибір естетичних цінностей.***

Розглядаючи процес естетичного виховання у самому загальному вигляді, потрібно вказати на те, що він має різні рівні — ***стихійний і усвідомлено цілеспрямований***. Останній постає у активності батьків, у професійній діяльності педагогів, а мірою дорослішання людини і зростання її загального духовного розвитку, естетичне виховання, що йде ззовні, доповнюється ***естетичним самовихованням особистості***. На нинішньому етапі історії культури суспільство створює все більш широкі умови для естетичного самовиховання, що надає кожній людині можливості вибору як задовольняти і розвивати свої естетичні потреби. Це галереї, музеї, як реальні, так і віртуальні, велика кількість літератури з естетики, теорії та історії мистецтв, відповідні телепрограми, кіно тощо. Головним тут є формування потреби у безперервному естетичному самовихованні і розуміння його необхідності у молоді з ранніх років — на рівні сім'ї, дитячого садочку, школи.

Естетичне виховання та самовиховання мають кілька ***цілей***: перша полягає в тому, щоб забезпечити кожній особистості можливість ціннісного, емоційно насиченого і духовно-піднесеного сприйняття усього навколишнього світу і її власної поведінки — такого сприйняття, яке нам дарує розвинута естетичне свідомість; друга мета — впроваджувати у людській душі потребу і здатність естетично орієнтованої практики, установку на естетично значуще формоутворення у всіх сферах діяльності; третя мета — породжувати у людини потребу і формувати її здатність і вміння передавати іншим свій естетичний досвід і тим самим активно включатися у розвиток естетичної культури людства.

Сучасна естетика не втратила своєї актуальності і стоїть на порозі нових теоретичних відкриттів, так як суттєво розширилася сама сфера естетичного. Спираючись на досвід соціальних, політичних, емпірич-

них дисциплін, естетика знову повертається до осмислення своїх сутнісних основ — прекрасного, піднесеного, духовної насолоди, гармонії, калокагатії, катарсису, осмислення сутності естетичного і мистецтва. Сьогодні ми є свідками формування нового етапу естетичного досвіду — постнекласичного, який виявляє себе у синтетичних узагальненнях, інтерактивності, процесуальності, іронії. Наостанок наведемо заклики Ю. Сепанмаа — відійти від описової, інтерпретаційної, «пасивної» естетики — і перейти до естетики «активної» — яка здатна впливати на позитивні зміни оточуючого світу, яка бере участь у плануванні міст, екологічних проектах, індустріальному дизайні, архітектурному ландшафті і екологічному вихованні.



Питання для самоконтролю

1. Розкрийте моралістичні та імморалістичні погляди на мистецтво в історії філософії.
2. Як ви розумієте професійну етику митця.
3. Визначте основні сфери етичних проблем в сучасному мистецтві.
4. Що ви розумієте під артистичною мораллю, мораллю генія.
5. Чи несе художник моральну відповідальність за свою творчість.
6. Наведіть приклади моральних провокацій сучасного мистецтва.
7. Чи повинна бути у мистецтві цензура.
8. Висвітліть історію формування екологічної естетики.
9. Що досліджує екологічна естетика, її ключові питання.
10. В чому сенс і значення естетичного виховання.
11. Назвіть основні фактори, які впливають на естетичне виховання.



Література

1. Berleant A. *Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World*, Exeter: Imprint Academic. 2010.
2. Berleant, A., *Art and Engagement*, Philadelphia: Temple University Press. 1992.
3. Carlson A. *Environmental aesthetics* // *Routledge Encyclopedia of Philosophy* // Routledge. — London, 1998, 2011. // <http://www.rep.routledge.com/article/M047>.
4. Carlson A., Berleant A. *The Aesthetics of Natural Environments* // *Broadview Press*. — USA. 2004. — 312 p.
5. Carlson A., Lintott Sh. *Nature, Aesthetics, and Environmentalism: From Beauty to Duty* // *Columbia University Press*. — New York, 2008. — 472 p.

6. Saito Y. Everyday aesthetics. Reviewed by T.Leddy. Notre Dame Philosophical Reviews. An Electronic Journal 2009.02.15.
7. Saito, Y. Appreciating Nature on its Own Terms Environmental Ethics, 20:1998 p.
8. Sepanmaa Y. The Beauty of Environment. A Genera! // Model for Environmental Aesthetics. — Helsinki, 1993. — 191 p.
9. Бахтин М. М. «Искусство и ответственность» / Собр. Соч. Т.1. М.: Русские словари; Языки славянской культуры. — 2003.
10. Бурдые П. Исторический генезис чистой эстетики // Новое литературное обозрение. NQ60. М: Новое литературное обозрение, 2003.
11. Ляшко Л. Екологічна естетика: до постановки проблеми // «Філософія». — Острог: Видавництво національного університету «Острозька академія». — Вип. 12. — 2013. — С. 210—221.
12. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетея, 2000. — 347 с.
13. Маритен Ж. Ответственность художника // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. — М. — СПб: Университетская книга. — 2000. — С. 247—289.
14. Морально-этические проблемы творчества / Л. Т. Левчук, А. С. Канарский, Л. С. Горбатова и др. — К.: Вища школа, 1981. — 184 с.
15. Назаров В. Н. Этика искусства / Прикладная этика: Учебник. — М.: Гардарики, 2005.
16. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: [Монографія]. — К.: Вища шк., 2001. — 179 с.
17. Прозерский В. В. Проблема эстетического освоения среды // Вестник СПбГУ серия 6, вып. 3. 2007.
18. Рубан Л. О. Діалектика свободи і моральної відповідальності в процесі творчого самовиявлення митця // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. — К., 1998. — Ч.1. — С. 69—78.
19. Станиславский К. С. Этика. — М., 1981. — 47 с.
20. Толстых В. И. Искусство и мораль. (О социальной сущности функции искусства). М., Политиздат, 1973. — С. 64—65.
21. Фортова О. І. Моральні проблеми художньої творчості. — К., 1977.
22. Экология культуры и чувственности. Тезисы докладов межвузовской конференции 4—5 декабря 2012 г. — СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2012. — 58 с.
23. Яковенко М. Л. Екологічна естетика як актуальний напрям сучасної культури // Філософські дослідження. Збірник наукових праць Східноукраїнського національного університету Випуск № 9. — С. 166—173.

НАВЧАЛЬНЕ ВИДАННЯ

ЕТИКА ЕСТЕТИКА

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

*За редакцією
професора Панченко В. І.*

Оригінал-макет підготовлено
ТОВ «Видавництво «Центр учбової літератури»

Підписано до друку 26.07.2013 р. Формат 60x84 1/16.
Друк лазерний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 26,55. Тираж 400 прим.

ТОВ «Видавництво «Центр учбової літератури»
вул. Електриків, 23 м. Київ 04176
тел./факс 044-425-01-34
тел.: 044-425-20-63; 425-04-47; 451-65-95
800-501-68-00 (безкоштовно в межах України)

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру видавців,
виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 4162 від 21.09.2011 р.