

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Національний юридичний університет
імені Ярослава Мудрого
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник

Видання 2-ге, виправлене та доповнене

За редакцією

Л. В. Анучиної, В. М. Пивоварова, О. В. Уманець

Харків
«Право»
2022

Колектив авторів:

Л. В. Анучина – кандидат філософських наук, професор – глава 1 (у співавт. з О. В. Уманець), глави 3, 5, 8;

О. В. Бурлука – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого – глава 7 § 1–4, глосарій;

В. М. Пивоваров – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого – глава 6 § 1, 2 (у співавт. з О. В. Уманець), глосарій;

Г. С. Савченко – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського – глава 4, глосарій;

О. А. Стасевська – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого – глава 9, глосарій;

О. В. Уманець – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого – глава 1 (у співавт. з Л. В. Анучиною), глава 2, глава 6 (§ 1, 2 у співавт. з В. М. Пивоваровим), глава 7 § 5, глосарій.

Рецензенти:

І. П. Дроздова – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мовної підготовки Державного біотехнологічного університету;

І. Ю. Коновалова – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури;

О. В. Прудникова – доктор філософських наук, доцент, професор кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого.

*Рекомендовано до друку вченою радою
Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого
(протокол № 10 від 26 травня 2022 р.)*

*Рекомендовано до друку вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 9 від 30 червня 2022 р.)*

- © Колектив авторів, 2022
- © Видавництво «Право», 2022
- © Анучина Л. В., Бурова О. К., Уманець О. В., Шило О. В., 2010
- © Видавництво «Право», 2010

Зміст

| | |
|--|-----|
| Передмова | 5 |
| Глава 1. Естетика як наука | |
| § 1. Сутність і предмет естетики | 6 |
| § 2. Структура естетичного знання | 10 |
| § 3. Функції естетики | 12 |
| § 4. Естетика в системі гуманітарного знання..... | 14 |
| Питання для самоконтролю | 16 |
| Глава 2. Категорії естетики | |
| § 1. Система категорій і понять естетики | 17 |
| § 2. Естетичне як метакатегорія естетики..... | 21 |
| § 3. Гармонія і міра | 25 |
| § 4. Прекрасне і потворне..... | 29 |
| § 5. Піднесене і низьке..... | 39 |
| § 6. Трагічне і комічне | 44 |
| Питання для самоконтролю | 54 |
| Глава 3. Естетична свідомість і естетична діяльність | |
| § 1. Естетична свідомість – сутність і структура | 55 |
| § 2. Структура естетичної свідомості | 57 |
| § 3. Естетична діяльність..... | 65 |
| § 4. Естетична і художня діяльність | 71 |
| Питання для самоконтролю | 72 |
| Глава 4. Мистецтво як об'єкт естетичного аналізу | |
| § 1. Мистецтво як засіб створення і зберігання специфічної інформації про цінність буття та самої людини..... | 73 |
| § 2. Функції мистецтва | 82 |
| § 3. Особливості художнього образу | 87 |
| § 4. Зміст і форма художнього твору | 93 |
| Питання для самоконтролю | 98 |
| Глава 5. Морфологія мистецтва | |
| § 1. Історія дослідження проблеми морфології мистецтва | 99 |
| § 2. Моделі морфології мистецтва..... | 106 |
| § 3. Характеристика основних видів мистецтва..... | 110 |
| § 4. Синтез як особливість сучасного мистецтва..... | 119 |
| Питання для самоконтролю | 121 |

Глава 6. Типологія історичного буття мистецтва

| | |
|---|-----|
| § 1. Категорії історичного буття мистецтва | 122 |
| § 2. Першоджерела художнього осягнення світу в добу первісності. Мистецтво епохи давнини | 126 |
| § 3. Мистецтво Середньовіччя | 139 |
| § 4. Мистецтво Відродження | 147 |
| § 5. Мистецтво Нового часу | 158 |
| а) Мистецтво бароко | 158 |
| б) Мистецтво класицизму | 161 |
| § 6. Мистецтво реалізму | 165 |
| § 7. Мистецтво романтизму | 168 |
| Питання для самоконтролю | 174 |

Глава 7. Мистецтво ХХ століття

| | |
|--|-----|
| § 1. Особливості естетичного простору ХХ століття | 175 |
| § 2. Модернізм у мистецтві ХХ ст. | 177 |
| § 3. Мистецтво реалізму ХХ ст. | 181 |
| § 4. Постмодернізм у мистецтві ХХ ст. | 184 |
| § 5. Художня панорама України на рубежі ХХ–ХХІ ст. | 187 |
| Питання для самоконтролю | 198 |

Глава 8. Естетична культура

| | |
|---|-----|
| § 1. Характеристика естетичної культури | 199 |
| § 2. Художня культура | 203 |
| § 3. Естетичне виховання | 204 |
| Питання для самоконтролю | 207 |

Глава 9. Естетика поведінки

| | |
|--|-----|
| § 1. Етикет як основа естетики поведінки | 208 |
| § 2. Етикет у юридичній практиці | 212 |
| § 3. Особливості юридичного етикету | 213 |
| § 4. Види юридичного етикету | 216 |
| Питання для самоконтролю | 225 |

| | |
|-----------------------|-----|
| Глосарій | 226 |
|-----------------------|-----|

| | |
|---------------------------------------|-----|
| Рекомендована література | 281 |
|---------------------------------------|-----|

Передмова

Реалії сучасного буття багато в чому зумовлені ситуацією глобальної переоцінки духовних цінностей. Це суттєво актуалізує проблему сутності накопиченого людством емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного та художнього досвіду. Безсумнівною є значущість досягнення вітчизняним гуманітарним знанням сенсу ціннісних орієнтацій новітніх мистецьких пошуків. Їх плюралістичність і неоднозначність визначає важливість повернення до фундаментальних основ естетичного знання, визначення сутності та особливостей художнього відтворення вічних людських духовних цінностей, які становлять «духовну вісь» особистості. Індивідуально пізнані та інтерпретовані, такі духовні цінності вважаються своєрідним показником «входження» особистості в соціум, у накопичений людством духовний досвід.

Надзвичайно важливі духовно-ціннісні орієнтації для представників юридичної професії, первинно покликаної формувати гармонійні, досконалі стосунки громадянина і суспільства. Тому в навчальному посібнику розкрито не тільки сутність та особливості естетичного знання, шляхи його формування, а й специфіка категоріально-понятійного апарату, особливості художнього бачення і відтворення світу в контексті різних історично-культурних епох, зокрема в культурі України останніх десятиліть, висвітлено сутність та особливості формування естетичної культури особистості, обґрунтовано її важливість для майбутнього фахівця.

Підручник розраховано на читача, який має знання з філософії, теорії та історії вітчизняної та світової культури. В основі видання – навчальна програма з естетики для студентів неспеціалізованих закладів вищої освіти та багаторічний досвід викладання гуманітарних дисциплін у Національному юридичному університеті імені Ярослава Мудрого, Харківській державній академії культури, Харківському національному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харківському педагогічному університеті, Народній українській академії.

Глава 1

Естетика як наука

§ 1. Сутність і предмет естетики

Прагнення людини осмислити сутність, особливості втілення в дійсності таких духовних феноменів, як краса, гармонія, довершене, сягає найдавніших часів. На емоційно-почуттєвому рівні, осягаючи ці безперечні цінності, людство формувало особливий *естетичний – емоційно-почуттєвий, духовно-ціннісний* вектор опанування світу.

Формування і розвиток такого вектору опанування світу, а також науки, яка його досліджує, було складним та неоднозначним. По-перше, емоційно-почуттєве осягнення світу пронизувало всі сфери буття та діяльності людини та людства. По-друге, таке сприйняття світу могло виступати і як самостійне, і як складовий компонент (з різним ступенем вагомості) інших векторів пізнання світу. По-третє, краса, гармонія, довершене – як регулятори емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного виміру осмислення світу – мали для людини універсальний характер і універсальне значення, виявлялися в явищах мистецтва, суспільній практиці, природі. По-четверте, кожна з історико-культурних епох формувала, відповідно до іманентних світоглядно-ціннісних настанов, власне уявлення про змістовне наповнення універсальних духовних цінностей – краси, гармонії, довершеного, а також їх утілення в різних сферах суспільного життя та природі. По-п'яте, тривалий процес розвитку людських сил і не менш тривала залежність людини від природи, зосередженість на питаннях забезпечення виживання людини та спільноти обумовлювали складність процесу відокремлення емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного виміру осмислення світу та узагальнення доробку людства в такій сфері, як самостійного, самоцінного та самодостатнього.

Цим можна пояснити тривалість розвитку естетики в імпліцитному варіанті – «прихованому», тісно пов'язаному з іншими формами наукового осягнення світу. Естетичні погляди наявні у філософській думці Античності, у контексті якої поширюється термін «aisthetikos» –

почуттєвий. За часів Середньовіччя естетичні питання порушувалися в царині теології. Певним імпульсом до набуття естетичним знанням самостійного статусу стала інтенсивна розробка теоретичних настанов мистецтвознавства в епоху Відродження, у контексті парадигмальних вимірів якої естетичне пізнання світу співвідносилось передусім із художньою практикою. Важливим чинником у формуванні теоретичних основ естетичного пізнання світу був також розвиток художньої критики та публіцистики XVII–XVIII ст.

Підґрунтям виокремлення естетики в *самостійну галузь наукового опанування світу у XVIII ст. – набуття нею експліцитного статусу в епоху Просвітництва* – стали істотні зрушення в системі алгоритмів людського пізнання: самостійність філософії та її відокремлення від релігії, активне формування власне наукової картини світу, пов'язане з розвитком природничих наук, накопиченням раціонального та експериментального знання. Проте, зосереджуючись на суто розумовому, раціональному пізнанні світу в «епоху розуму», людство досягнуло значущість такого ж значимого пізнання з емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного погляду. Потреба в раціональному впорядкуванні та узагальненні саме такого пізнання була продиктована не тільки загальним тяжінням епохи до наукового пізнання світу, а й масштабністю та історико-культурною різнобарвністю накопичених людством поглядів щодо *сутності краси, прекрасного, гармонії, міри, мистецтва*.

Важливим чинником набуття естетикою самостійного наукового статусу за часів Просвітництва була й спрямованість епохи на виховання та вдосконалення людини як представника соціуму, людини «суспільної», освіченої, емоційно-чуттєво «ошляхетненої». За таких умов перед суспільством поставало завдання *самостійного дослідження емоційно-почуттєвого світу, духовно-ціннісного світу людини* з метою виявлення шляхів її гармонізації із соціумом, зокрема й за допомогою мистецтва.

Уперше термін «естетика» використав 1735 р. німецький юрист, представник доби Просвітництва *Олександр Готліб Баумгартен* у дисертаційній розвідці «Філософські роздуми про деякі питання стосовно поетичного твору». Статус естетики як науки філософського циклу О. Г. Баумгартен закріпив 1750 р. у 1-му томі монографії «Естетика, призначена для лекцій». Осмислюючи специфіку пізнання

світу людством, науковець розподілив його на дві масштабні сфери – за його визначенням – «горизонти»:

1. Логічний горизонт, або логіка, яку дослідник позиціонував як вищу, інтелектуальну форму пізнання, основою котрої є судження розуму та результатом – істина;

2. Естетичний горизонт, який має основою **емоційне, почуттєве ставлення до світу**, судження смаку та результатом – пізнання прекрасного.

Досліджуючи світ духовних цінностей, виявляючи основні поняття, які характеризують його специфіку – добро, істина, краса тощо, О. Г. Баумгартен виокремив та обґрунтував самостійність естетичних цінностей, декларував необхідність для людини та людства виявлення їх сутності, значущості та особливостей утілення в різних сферах людської діяльності. Проте предметом естетики в поглядах О. Г. Баумгартена були такі феномени, як **краса**, яку науковець пов'язував із досконалістю почуттєвого пізнання, та **мистецтво**, що він охарактеризував як вершинне вираження краси.

Естетика в розвідках О. Г. Баумгартена визначалася як **наука про досконале у світі явищ, досконалість чуттєвого пізнання та вдосконалення смаку**, що відповідало спрямованості епохи Просвітництва на досягнення ідеалу людини та соціуму. Надалі розвиток естетики є наочною ілюстрацією невпинного та перманентного прагнення людства виокремити емоційно-почуттєвий, духовно-ціннісний складник суспільної практики людства, досягнути сутність і специфіку емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного пізнання дійсності та, зокрема, художньої діяльності.

Специфічність естетики в контексті гуманітарного знання багато в чому обумовлено полісемантичністю слова «естетика». Воно постає не тільки в категоріально-понятійному вимірі – як власне визначення однієї зі сфер наукового пізнання світу. Втрачаючи термінологічну визначеність і конкретність, слово «естетика» функціонує також як характеристика різноманітних сфер буття і діяльності людини (поведінка, спорт, побут, праця) як позначення їх позитивних, досконалих проявів. Поширеним є і функціонування цього поняття в контексті конкретного виду мистецтва – «естетика живопису», «естетика архітектури» або творчого світу митця (естетика І. Марчука, естетика О. Забужко, естетика Є. Станковича та ін.).

На сучасному етапі розвитку естетики як науки безумовним показником її специфічності є множинність визначень. Це пояснюється, з одного боку, тривалою історією естетики, змістовною рухливістю її категоріально-понятійного апарату, зумовленою світоглядними настановами історико-культурних епох і відмінностями, притаманними їм художніх картин світу. З іншого боку, можливість варіативного визначення сутності естетики потенційно закладена в сутності та специфіці емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного пізнання світу, яке апелює до індивідуального начала, особистісного осягнення світу. Вагомими причинами відсутності остаточного, єдино загально прийнятого та усталеного визначення естетики є й універсалізм охоплюваних нею явищ у бутті людства та складність і неоднозначність процесу співвіднесення та гармонізації індивідуального й суспільного, загальнолюдського досвіду емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного пізнання світу.

Динамічність і глобальність змін буття людини в сучасну епоху позначається і на зміні акцентів в емоційно-почуттєвому, духовно-ціннісному пізнанні світу. Це не тільки є причиною вічної актуальності та значимості естетики, покликаної гармонізувати індивідуальний та загальнолюдський виміри такого пізнання. «Відкритість» естетики, емпіричний шар якої постійно «розростається» внаслідок невпинних інноваційних пошуків у царині сучасного мистецтва, стає імпульсом до невпинного удосконалення визначення естетики як науки.

Проте попри первинну відкритість, постійність поповнення естетичного, зокрема й художнього, досвіду людства, естетика спрямована на виявлення та фіксацію найбільш суттєвих, загальних, об'єднувальних витоків у всьому розмаїтті індивідуального естетичного бачення світу, аналіз сутності та відтворення історичної динаміки емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осмислення світу людства.

Відповідно до основних проблемних питань естетичного знання визначимо *естетику як науку про найбільш загальні закономірності емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осягнення світу людиною та буття мистецтва як вищої форми емоційно-почуттєвого, творчого опанування світу.*

Варіативність визначень естетики (а в деяких випадках – їх уникнення) пов'язана і з певною варіативністю окреслення її предмета та

об'єкта не тільки в історико-культурному вимірі, а й в індивідуальному осягненні. Тривалість буття в контексті філософського знання та зосередження переважно на осмисленні сутності й значення мистецтва та краси обумовили певну інерцію в обмеженні естетики сферою краси, прекрасного та мистецтва. Інерція тавтологічного визначення естетики як науки про естетичне – наслідок тривалого ототожнення естетичного начала з красою, прекрасним та довершеністю. Значущість цих духовних цінностей у світоглядних вимірах культури поч. ХХІ ст. видається безперечною. Проте реалії буття людини демонструють протягом усієї історії людства, що сфера емоційно-почуттєвого осягнення дійсності, духовно-ціннісний модус людської практики містить у собі не тільки прекрасне, а мистецтво нерідко нівелює межі між прекрасним і низинним і не завжди є втіленням краси та ідеалу. Надзвичайне багатство, розмаїтість, складність і неоднозначність сучасного буття людства та відтворення його в художніх формах детермінують таке ж розмаїття естетичного його осягнення.

З огляду на це можна констатувати, що *об'єктом естетики є весь світ природи та людства, предметом – емоційно-почуттєве, духовно-ціннісне пізнання всього багатства світу людського буття та мистецтво як художнє втілення цього пізнання*. Емоційно-почуттєве, духовно-ціннісне опанування світу має центром вічні, універсальні цінності – «ідеал» та «прекрасне». Уявлення про них, сформовані на рівні суспільної свідомості в конкретну історико-культурну епоху в регіональній, національній, релігійній тощо культурі, виступають основою індивідуального пізнання та оцінки явищ. Ці цінності – лакмусовий папір, який дозволяє особистості досягнути естетичну сутність і цінність явищ природи, соціального життя, мистецтва тощо та гармонізувати власне та загальнолюдське їх опанування. Тому прекрасне та ідеал, попри нюанси історично-культурної інтерпретації та особистісного усвідомлення, є наріжним каменем естетичного знання.

§ 2. Структура естетичного знання

Специфічні риси естетики, зокрема її універсальність і відкритість, обумовлюють масштабність її проблемного поля та своєрідність структури. З часів формування настанов естетичного пізнання світу

на самостійному теоретичному рівні це ставало причиною проблематизації її структури. Фундатор естетики О. Г. Баумгартен у її структурі визначив:

– компоненти: теоретичний, пов'язаний з розробкою теорії прекрасного, та практичний, який він ототожнював з поетикою та риторикою;

– розділи: дослідження краси в речах та в мисленні, дослідження основних законів мистецтва та дослідження знаків у цілому та в мистецтві зокрема.

У найбільш загальних рисах сучасне естетичне знання є розгалуженою системою, яка складається з двох масштабних структурних блоків, кожен з яких є багатоскладовим.

Перший структурний блок естетики – *сфера дослідження сутності, специфіки та загальних закономірностей емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осягнення та опанування дійсності* – містить такі складові частини.

1. Історія естетичної думки, яка спрямована на дослідження історії набуття, осмислення й узагальнення емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного досвіду людства як протягом всього його буття, так і в контексті конкретних історико-культурних епох та національних культур зокрема.

2. Теорія естетичної свідомості, яка спрямована на дослідження сутності та особливостей естетико-пізнавальних процесів, природи та характеру естетичних почуттів, смаку та ідеалу тощо, а також на виявлення особливостей історичних форм і типів естетичної свідомості.

3. Теорія естетичної діяльності, яка передбачає дослідження сутності та розмаїття естетично-діяльнісних процесів, сфери опанування світу людиною за законами краси.

4. Теорія естетичної цінності, яка орієнтована на дослідження сутності та історично-культурних особливостей емоційно-почуттєвих, духовно-ціннісних моделей осягнення світу, закарбованих у таких категоріях естетики, як гармонія, міра, прекрасне, потворне, піднесене, низинне, трагічне та комічне.

5. Теорія естетичної культури, яка досліджує сутність і специфіку змісту емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного потенціалу людини та людства.

6. Теорія естетичного виховання, яка висвітлює сутність, специфічні риси, засоби та мету естетичного виховання.

Другим структурним блоком естетики є **дослідження мистецтва як сфери художньо-образного відтворення дійсності та концентрації естетичного осягнення світу**. У цьому блоці естетики виокремлюють такі розділи.

1. Загальна теорія мистецтва, яка розкриває:

– природу мистецтва, його особливості як специфічної форми суспільної свідомості, пізнання світу, а також його функціональну своєрідність:

– проблематику природи та особливості художнього мислення, його форми – художнього образу;

– особливості процесу художньої творчості та його результату – художнього твору;

– особливості інтерпретування художніх текстів;

– особливості художньої комунікації.

2. Історична типологія мистецтва, яка спрямована на:

– дослідження питань походження мистецтва й особливостей історичного процесу художнього опанування дійсності;

– висвітлення особливостей «художньої картини світу» в контексті певної історико-культурної доби.

3. Морфологія мистецтва, яка орієнтована на виявлення сутності та особливостей структурної організації мистецтва – його видової, родової та жанрової диференціації.

4. Теорія художньої критики, яка завдяки аналізу конкретних художніх феноменів забезпечує їх інтерпретацію й оцінку.

■ § 3. Функції естетики

Різноманітність компонентів естетики, її універсальний, усеосяжний характер – чинник її багатофункціональності та відповідності функціям усіх галузей гуманітарного знання.

До них відносяться передусім такі функції, як:

– **світоглядна** – забезпечує формування світоглядних настанов особистості;

– **гносеологічна** – надає людині систематизовані та інтеріоризовані теоретичні та практичні знання про сутність та специфіку емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного, зокрема й художнього, моду-су буття людства;

– **інформативна** – надає індивіду інформацію щодо емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного, зокрема й художнього, досвіду людства;

– **нормативна** – спрямована на формування в особистості історико-культурно та соціально обумовлених норм сприйняття, осмислення та оцінки емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного, зокрема й художнього, досвіду людства;

– **комунікативна** – забезпечує комунікацію людини та соціуму в емоційно-почуттєвій, духовно-ціннісній, зокрема й художній, царинах, як у рамках певної історико-культурної епохи, національної культури, так і між ними.

Зазначені функції виконують своєрідну роль «вписування» естетики в функціональне коло гуманітарного знання. Проте естетиці, як й іншим сферам наукового пізнання світу, притаманні й специфічні функції.

Методологічна функція естетики полягає у створенні нею методологічного фундаменту для мистецтвознавства, а також для осмислення та узагальнення емоційно-почуттєвого досвіду, накопиченого людством як у сфері мистецтва, так і дизайну, естетики побуту, естетики поведінки тощо.

До **специфічних функцій** естетики належить і така, як **залучення до мистецтва**. Наявність і значущість такого структурного блоку естетичного знання, як дослідження мистецтва, слугує чинником важливості цієї функції у функціональному колі естетичного знання як засобу збагачення духовного світу людини та людства. На підставі цього естетика опосередковано виконує і таку функцію, яка не притаманна жодній науці: **удосконалення емоційно-чуттєвого світу людини**.

Важливими компонентами функціонального кола естетики є **ціннісно-орієнтуюча й описова функції**, а також **функції розробки та накопичення естетичних знань**. Завдяки реалізації цих функцій естетика:

– визначає естетичні начала в природі, суспільстві, людині;

- створює систему естетичного знання;
- розкриває сутність естетичних ідеалів, прагне перетворення їх на норми та стандарти.

■ § 4. Естетика в системі гуманітарного знання

Системність естетичного знання детермінована не тільки наявністю в ньому вищеозначених блоків і розділів, багатством функціонального кола, яке співвідноситься із функціями інших наук гуманітарного циклу, а й тим, що естетика є компонентом цілісної системи сучасного гуманітарного знання. Тісні зв'язки естетики з гуманітарними науками виявляються передусім у співвіднесеності їх проблемних сфер, методологічних настанов і категоріально-понятійного апарату.

Зв'язок естетики з *філософією* обумовлений не тільки тривалістю імпліцитного етапу становлення естетичного знання. Із набуттям самостійного наукового статусу естетика спирається на сформований у контексті філософії універсальний методологічний фундамент, який забезпечує розробку методів, шляхів складання і накопичення емоційно-почуттєвого та духовно-ціннісного досвіду світу людиною та людством, механізмів й алгоритмів узагальнення цього досвіду.

Методологічна проблематика – одна з важливих проблемних сфер у сучасному естетичному екскурсі та дискурсі. Методи пізнання, категоріальний апарат, відкриті філософією закони слугують в естетиці тією основою, на якій відбувається перманентне оновлення її категоріально-понятійного апарату та векторів осягнення емоційно-почуттєвого й духовно-ціннісного доробку людства, а також продукується та узагальнюється новітній емоційно-почуттєвий, духовно-ціннісний, зокрема й художній досвід.

Фактично нерозривним є зв'язок естетики з *етикою*, обумовлений низкою чинників:

- тривалим та усталеним усвідомленням прекрасного (яке такий же тривалий час в естетичних розвідках позиціонувалося як предмет естетики) як невід'ємного від добра, справедливості, дотримання прав і свобод людини, моралі, яка є предметом етики;

- специфікою їх основи – ціннісного ставлення людини до світу, що має результатом дотичність їх категоріально-понятійних апаратів;
- перманентністю звернення мистецтва до питань моральних конфліктів і відносин у соціумі, морального «обличчя» особистості тощо.

Важливим є зв'язок естетики з *педагогікою*, що обумовлено насамперед зверненням естетики до питань естетичного виховання особистості.

Знання механізмів утворення різних психічних реакцій на цінності навколишнього світу, процесів формування емоцій, почуттів, переживань, смаків тощо виступає однією із сутнісних основ аналізу естетичних почуттів, переживань, смаків, ідеалів тощо. З огляду на це важливе значення має зв'язок естетики із *психологією*, що виявляється у співвіднесеності їх систем категорій та понять.

Суспільно зумовлена специфіка емоційно-почуттєвого духовно-ціннісного пізнання світу людиною відбивається в історичному та методологічному зв'язках естетики із *соціологією*. Досвід, накопичений у царині соціології, є важливим підґрунтям поглибленого, суспільно орієнтованого аналізу естетичних орієнтацій та цінностей у різних соціально-економічних умовах, дослідження проблем формування естетичної свідомості, особливостей та напрямів здійснення естетичної діяльності тощо.

Історико-культурна основа емоційно-почуттєвого, духовного-ціннісного пізнання світу людиною є позачасовим та глобальним за значенням чинником зв'язку естетики з *історією*. Цей зв'язок дозволяє виявляти особливості естетичного пізнання світу в контексті різних історико-культурних епох, сформуванню уявлень про динаміку змін у царині емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного пізнання світу та динаміки буття мистецтва.

Перманентна зосередженість естетики на висвітленні сутності, особливостей та історичної динаміки художнього відбиття світу зумовлює її зв'язок із *мистецтвознавством*, яке зосереджено на дослідженні специфіки та історії власне художньої діяльності, конкретних художніх явищ, видів і жанрів мистецтва. Естетика ж спрямована на дослідження та узагальнення досвіду, накопиченого людством у царині емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного пізнання світу, тому, безумовно, співвідноситься із мистецтвознавством, є для нього

методологічним фундаментом. На основі аналізу (із залученням фахового дослідницького інструментарію) доробку конкретного виду мистецтва (з погляду його історії, теорії та художньої критики) мистецтвознавство надає конкретний емпіричний матеріал, який в естетиці узагальнюється, абстрагується і використовується для визначення загальних закономірностей розвитку художньої творчості.

Естетику не можна уявити без зв'язку з такою наукою, як **культурологія**, система знань якої дозволяє пізнати, як формуються та трансформуються естетичні та зокрема художні цінності в різних типах культур, в умовах відмінних культурних парадигм.

Зв'язок естетики з науками гуманітарного циклу має і зворотний характер. Формуючи універсальне осягнення світу крізь призму гармонії, міри та довершеного, визначаючи історико-культурну специфіку феноменів «прекрасне», «потворне», «піднесене», «низинне», «трагічне» та «комічне», естетика надає глобальний за своєю значущістю матеріал, здатний забезпечити подальший розвиток гуманітарних наук.

Питання для самоконтролю

1. У чому полягають особливості становлення естетики як науки?
2. За яких причин становлення естетики як науки відбулося в добу Просвітництва?
3. У чому полягають особливості пізнання світу в контексті естетики?
4. Що є об'єктом і предметом естетики?
5. У чом полягає специфіка естетики як однієї з гуманітарних наук?
6. За яких причин естетика досліджує мистецтво?
7. Якою є структура естетичного знання?
8. Які основні функції естетики?
9. З якими науками пов'язана естетика?

Глава 2

Категорії естетики

§ 1. Система категорій і понять естетики

Система категорій і понять естетики відбиває та закарбовує специфіку емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного пізнання світу людиною та людством, узагальнює результати такого пізнання.

Особливості системи категорій і понять естетики обумовлені передусім її **відкритим характером**. Причиною такої відкритості, перманентного оновлення категоріально-понятійного апарату є перманентна ж потреба у формуванні нових його складників, які відбивають естетичний ракурс пізнання світу відповідно до нових аспектів людської практики, вічне та постійне прагнення людства розширити межі пізнання світу та свободи стосовно до нього, перетворити буття відповідно до уявлень про сутність гармонії, міри та досконалості.

Тенденція «рухливості» категоріально-понятійного апарату естетики була закладена ще в епоху Античності, яка збагатила естетичну думку поняттями «мімезис», «катарсис», «калокагатія». Естетична думка епохи Середньовіччя актуалізувала значущість і проблематизувала осягнення сенсу таких категорій та понять, як «образ», «символ», «канон», «краса», «прекрасне», «пропорція», «форма». В епоху Відродження естетична думка спрямовується на розробку таких понять, як «перспектива», «фантазія», «уява», «грація», «чарівність», «поетика», «митець», «мистецтво», а також численних понять морфології мистецтва тощо.

У Новий час, у зв'язку з набуттям естетикою самостійного наукового статусу та відповідно до світоглядних і стилістичних настанов художніх напрямів епохи, в естетиці активно розробляються поняття та категорії «естетичне», «естетичний смак», «естетичний ідеал», «стиль», «жанр», «художній час», «художня епоха», «художній простір», «іронія», «сугестія» тощо, а також поняття, які позначають нові стилістичні спрямування (імпресіонізм, символізм, декаданс та ін.).

Бурхливе оновлення та поповнення характеризує категоріально-понятійний апарат естетики ХХ ст., зокрема й у зв'язку із сутнісними новаційними процесами у сфері художньої практики. Це численні поняття, які позначають модерністські художні течії («абстракціонізм», «кубізм», «фовізм», «футуризм», «дадаїзм», «сюрреалізм», «експресіонізм» тощо), новітні явища та мистецькі техніки («джаз», «вар'єте», «додекафонія», «серійність», «серіальність», «сонористика», «колаж», «полістилістика»), художні явища та стильові спрямування постмодернізму («попарт», «бодіарт», «опарт», «мінімалізм», «концептуальне мистецтво», «гіперреалізм», «мюзикл», «рок-опера», «інвайронмент», «інсталяція», «хепенінг», «трилер», «перформанс», «симулякр», «інтертекстуальність», «лабіринт», «графічний дизайн», «кліп») тощо.

Специфіка категоріально-понятійного апарату естетики обумовлюється також його змістовою мобільністю, адже кожна історико-культурна епоха інтерпретує зміст позачасових духовних цінностей відповідно до притаманної їй парадигми світобачення. Результатом цього став постійний процес «перегляду» сенсу-змісту категорій і понять естетики при визнанні їх безперечної значущості в контексті емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного пізнання світу. Так, прекрасне в естетичній думці давнини визначається як вища характеристика богів, людей та світу загалом, у ХІХ ст. – як вираження нескінченного (зокрема в поглядах Ф. Шеллінга), у ХХ ст. – як форма «буття істини» (у поглядах М. Хайдеггера).

«Мобільність» змісту категоріально-понятійного апарату є й наслідком відмінностей **світоглядних настанов певних культур**. Численні варіанти осмислення естетичного спадку людства забарвлюють сучасний культурний полілог, демонструючи в деяких випадках опозиційне осягнення змісту категорій у контексті європейської, американської та східної культур, з одного боку, та з іншого – у контексті християнської, ісламської та буддистської, зокрема, культур. Суттєві нюанси варіювання змісту категоріально-понятійного апарату естетики формуються і в національних культурних просторах у зв'язку з їх ментальними вимірами.

Особливість категорій і понять естетики полягає також у специфічному балансуванні між об'єктивним і суб'єктивним началами, що пов'язано зі специфікою емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного ракурсу пізнання світу людиною та людством. Осягаючи в такий спо-

сіб світ, людина постає не тільки як індивідуальність, особистість. Варто наголосити, що питома вага індивідуального, суб'єктивного модусу осягнення світу в історико-культурному процесі позначена тенденцією збільшення її значущості. Проте у сфері емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного бачення світу людина формує своє власне уявлення про його сутність і специфіку, спираючись на досвід, який накопичений спільнотою (національною, релігійною тощо) в контексті певної історико-культурної епохи та водночас досвід, який накопичений усім людством протягом його буття.

Вічне поєднання суб'єктивного та об'єктивного аспектів емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осягнення світу – джерело формування двох типологічних підходів щодо трактування сутності категорій естетики. Згідно з одним вони позиціонуються як такі, що мають суб'єктивну основу, згідно з іншим – як такі, що мають об'єктивне підґрунтя.

Суб'єктивна тенденція осмислення сутності категорій і понять естетики в найбільш наочному вигляді була закладена в працях:

- Сократа, який центром естетичного пізнання світу вважав категорію «прекрасне»;
- Псевдо-Лонгіна, який відводив центральне місце в естетиці категоріям «прекрасне» та «піднесене»;
- І. Канта, який проголошував фундаментальне значення в естетичному пізнанні світу апіорної здатності людини до естетичного судження – естетичного смаку, котрий поєднує силу уяви та вільну гру розуму;
- Б. Кроче, який на рубежі XIX–XX ст. позиціонував категорії естетики як винятково суб'єктивні за своїм змістом, такі, що не відбивають реальності.

Об'єктивне тлумачення сенсу категорій естетики та їх систематизацію відносно «прекрасного» започаткував Платон. Естетичні погляди епохи Середньовіччя, зокрема Томи Аквінського, нерідко поєднували об'єктивне та містичне тлумачення змісту категорій естетики. У пошуках визначення сутності природи власного категоріально-понятійного апарату естетичне знання надалі демонструвало й численні варіанти сполучення суб'єктивного та об'єктивного підходів, зокрема детальну систему об'єктивно-ідеалістично трактованих категорій естетики створив Г. Ф. Гегель.

Безперервне оновлення категоріально-понятійного апарату естетики, змісту її категорій і понять та тривалий процес визначення естетичного як її центральної категорії надали дискусійності питанню щодо систематизації категорій і понять естетики та мали результатом варіативність таких систем.

Система категорій естетики Г. Ф. Гегеля ґрунтувалася на поєднанні феноменологічного та онтологічного підходів до їх осмислення – на усвідомленні їх взаємозв'язку та водночас специфіки виявлення в контексті історичних форм буття мистецтва – символічної, класичної та романтичної. Позиціонуючи витончені мистецтва як предмет естетики, філософ проголосив центром системи її категорій прекрасне, яке закарбовує почуттєве буття абсолютної ідеї.

Б. Кроче загалом заперечував можливість систематизації категорій естетики, посиляючись на виняткову суб'єктивну природу їх змісту. Декларуючи неможливість їх систематизації через відсутність внутрішньої підпорядкованості та залежності, Е. Суріо, проте, створив певну категоріально-понятійну систему, центральне місце в якій посідала категорія «піднесене». Система категорій Е. Суріо вирізнялася їх поділом на основні (прекрасне, потворне) та малі (красиве, грандіозне, витончене, драматичне, трагічне й комічне). Ш. Лало в системі категорій естетики центральне місце відводив гармонії.

На основі узагальнення накопиченого естетикою досвіду щодо систематизації категоріально-понятійного апарату на сучасному етапі її розвитку найбільш *детальною* (проте не остаточною, та вичерпною) є *система категорій, за якою виокремлюють*:

1. Метакатегорію естетичне;

2. Категорії аксіологічного спрямування – гармонія, міра, довершеність, естетичний ідеал;

3. Категорії оціночного спрямування – прекрасне, потворне, піднесене, низинне, трагічне, комічне (з їх понятійними різновидами й формами);

4. Категорії гносеологічного спрямування – естетична свідомість, естетичні почуття, естетичний смак;

5. Категорії онтологічного спрямування – мистецтво, жанр, художній образ, мімесис, катарсис, естетична діяльність, категорії історичної типології мистецтва та ін.

Отже, *специфічними рисами категоріально-понятійного апарату естетики є його відкритість, історична, культурна й національна обумовленість, «рухливість» сенсу його складових. Категорії та поняття естетики позначені також універсальністю, народженою невичерпним багатством дійсності та всеосяжним, усеохопним характером духовних цінностей, що зумовлює проблематичність формування остаточно усталеної систематизації естетичного знання.*

■ § 2. Естетичне як метакатегорія естетики

Естетичне як категорія естетики демонструє тривалий і парадоксальний шлях від периферійності та невизначеності до набуття самостійного статусу в XVIII ст. і значущості метакатегорії, центру категоріально-понятійної системи в сучасному естетичному знанні.

Історія визначення сутності та специфіки естетичного співвідношення з динамікою ціннісного пізнання світу людиною. У первісну епоху ціннісне ставлення до світу відбивало синкретичне поєднання людини та природи, усіх видів і форм людської діяльності та закарбовувалося у враженнях від позитивної (або негативної) значущості об'єктів сприйняття. За умов колективної свідомості, неможливості формування індивідуального світобачення та єдиної потреби – колективного виживання безумовною та єдиною цінністю для людини становило те, що було корисним для всієї спільноти, роду, племені тощо, і тому являло собою джерело позитивного начала, утілення довершеного. Тривалість процесу поступового звільнення людини від необхідності зосереджувати зусилля винятково на забезпеченні виживання зумовила й тривалість ототожнення цінності з корисним і прекрасним, довершеним. Це доводить естетична думка епохи Античності, у якій таке ототожнення закарбовується у працях Сократа зокрема.

Поступове «виокремлення» людини з природи, диференціація фізичної та розумової діяльності, урізноманітнення суспільної практики та розвиток пізнавальних здібностей людини були чинниками формування різних напрямів усвідомлення світу. Як самостійний,

поступово складався і ціннісний, ціннісно-орієнтований напрям. Його специфічними ознаками були значущість емоційно-почуттєвого начала та особлива двоїстість суб'єкта. З одного боку, людина спиралася на досвід, накопичений людською спільнотою, а з іншого – формувала уявлення про цінність об'єкта на суб'єктивному рівні. Виокремлення та усвідомлення людиною специфіки емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного ракурсу осягнення світу було складним і за інших причин. Передусім людина постала перед необхідністю диференціації цінностей, осмислення того, що вони виявляються в різних сферах буття, у різних результатах і різних формах діяльності. Складним було й формування уявлень щодо того, що один і той же об'єкт може бути пізнаним з різних точок зору і в неоднакових ракурсах пізнання може набувати різних ціннісних вимірів.

Винятково складним для людини та людства було розв'язання проблеми визначення духовних цінностей. Визнання гармонії, міри та досконалості саме як духовних цінностей потребувало від людини осягнення їх глобального, загальнолюдського значення, універсальності, здатності до існування в усіх сферах життєдіяльності. Це стало можливим тільки за умов досягнення нового, неутилітарного ставлення до світу та його опанування, а також високого розвитку абстрактного мислення, здатності до узагальнення. Певний рівень свободи від світу, свободи мислення ставали фундаментом для спростування тотожності естетичного й корисного та набуття естетичним самостійного статусу.

Уперше *естетичне як особлива духовна практика людства, що має своєрідний неутилітарний, незацікавлений (з практичного погляду), безкорисний характер, було визначено І. Кантом*. На думку мислителя, у контексті такого духовного сприйняття об'єкт постає перед людиною як чинник духовних потреб. Ці потреби – у гармонії, мірі, краси та досконалості – є атрибутивними та необхідними для людини, показниками специфіки власне людської духовної природи. Отже, естетичне в поглядах І. Канта визначає один з найбільш складних модусів людського ставлення до світу, спрямований на досягнення почуттєво-духовної насолоди від нього.

Актуалізація категорії «естетичне» у вимірах естетичного знання ХІХ ст. мала підґрунтям об'єктивні чинники – специфічні риси культури цього часу. Посилення соціальної напруги, звернення мистецтва

до реалій буття, зокрема до соціальних проблем, спричинили поступове витіснення категорії «прекрасне» із центру системи категорій і понять естетики та зумовили посилення уваги до визначення сутності категорії «естетичне».

В естетиці ХХ ст. естетичне постає в різноманітті визначень:

- як тотожне поняттю «естетична свідомість» (Г. Гадамер);
- як тотожне поняттю «краса» (К. Леонтьєв);
- як спосіб буття майбутнього «вільного суспільства» (Г. Маркузе);
- як форма ціннісної свідомості (М. Каган) тощо.

Проте характерною рисою ситуації, пов'язаної в естетичному знанні з категорією «естетичне», варто визначити й певне уникання визначення його сутності та специфіки.

Складність естетичного як категорії естетики обумовлюється його зв'язком із особливими суб'єкт-об'єктними відносинами, виявленням у так званій естетичній ситуації. Її специфічними умовами сучасні дослідники вважають:

- прямий, почуттєвий контакт з об'єктом;
- відповідну настанову сприйняття, вільну від практичного використання.

І саме ці покажчики естетичної ситуації викликають питання: чи може естетичне бути поширеним на об'єкти, які мають практичне значення? Відповідь можна відшукати в особливій, нерозривній двовимірності естетичного осягнення об'єкта. Один вимір – виокремлення в об'єкті таких характеристик, як ритм, домірність і гармонійність, симетрія, пропорційність складових тощо. Інший – осягнення того, наскільки узгоджені «внутрішнє» – зміст і внутрішні якості об'єкта, та «зовнішнє» – його форма. Естетичне формує бачення об'єкта з погляду гармонії, краси, досконалості, як нерозривної цілісності, єдності «внутрішніх» характеристик і «зовнішніх» та водночас із погляду відповідності об'єкта меті свого існування – наскільки він відповідає уявленню про те, яким має бути.

Осмислення сутності естетичного та тривала традиція ототожнення естетичного з прекрасним і красою спонукають до постановки інших питань: чи пов'язано естетичне винятково зі сферою «чистої краси», чи дорівнює воно прекрасному, чи обов'язково естетичне викликає позитивну реакцію та стає джерелом насолоди почуттів? Відповідь на ці питання потрібно шукати передусім на ґрунті дифе-

ренціювання рівнів осягнення естетичного. На побутовому рівні розуміння категорії естетичне зберігає свій традиційний зв'язок із прекрасним, постаючи як характеристика об'єкта, який відповідає уявленням про красу, домірність, довершеність. На науковому, категоріально-понятійному рівні відповідь на ці питання корегується специфікою сучасною культури, зокрема мистецтва. Тривалий час воно слугувало для людини взірцем прекрасного, гармонії, довершеного, до якого людина прагнула і яке підтримувало її в соціальному бутті. Пошук нових, винятково суб'єктивних шляхів та засобів художнього пізнання та відтворення світу за сучасних умов, особливо в контексті масової культури, часто обертається епатажем і шокуванням, імовірніше, запереченням духовних цінностей, краси, прекрасного та довершеного в загальнолюдському вимірі їх розуміння. Невипадково в сучасному гуманітарному знанні поступового закріплення набувають парадоксальні поняття – шок-цінності, негативні цінності.

Суспільна практика людства протягом всієї історії його буття переконливо доводила, що не всі її результати є абсолютно однозначно довершеними, утіленням краси та прекрасного. Ступінь відповідності об'єкта до уявлень про гармонію, міру, красу, довершеність, ступінь його загальнолюдської цінності та «вписаності» в суспільно-історичну практику може бути різним. Естетичне тому пов'язано не тільки з позитивною площиною загальнолюдської практики та набуттям почуттєвої насолоди від об'єкта. Воно не відкидає й негативних сторін буття, недосконалих явищ, об'єктів, які набувають адекватної оцінки відповідно до системи цінностей історико-культурної епохи, національної культури тощо

Естетичне як категорія естетики характеризує універсальну призму бачення світу, яка дозволяє наситити його духовним началом, побачити в речах гармонію, довершеність, красу, зокрема й красу як повноту і цінність функціонування об'єкта в суспільно-історичній практиці.

Естетичне орієнтує людину на неутилітарне ставлення до світу, на «здіймання» над матеріально-практичною площиною буття, прилучає індивіда до ціннісного доробку людства, світу духовних цінностей. Формуючись на основі диференціації праці, цінностей, естетичне водночас стає для людства засобом універсального єднання буття, універсальним чинником формування єдиної, атрибутивної для

людства сфери цінностей, універсальним засобом соборного об'єднання людської спільноти на шляху духовного вдосконалення.

Отже, естетичне – категорія естетики, яка визначає особливий, всеосяжний емоційно-почуттєвий, духовно-ціннісний модус суспільно-історичної практики людства, який ґрунтується на єдності індивідуального і загальнолюдського начал, формує осягнення світу крізь призму таких духовних цінностей, як гармонія, міра, досконалість, краса.

■ § 3. Гармонія і міра

Визначення того, що є універсальним законом буття, якими є всеохопні основи світобудови, було перманентним завданням для людини та людства в контексті всіх історико-культурних епох.

В естетичній думці Античності закріпилося розуміння генерального принципу буття Всесвіту-Космосу як гармонії (порядку, домірності, краси), яка відрізняє його від хаосу (безладу та невпорядкованості). Формування уявлень щодо сутності та специфіки втілення гармонії, як універсальної за своєю значущістю, стало основою для низки філософських учень епохи Античності, у яких *гармонія по-стала в декількох ракурсах бачення – власне космологічному, математичному, етичному (які існували також у поєднанні).*

У космологічній концепції піфагорійської школи гармонія є основою Космосу. Її головними якостями було визначено істину, красу, симетрію, виявленням яких стали числові співвідношення. З ученням про гармонію було пов'язано вчення про гармонію небесних сфер. Згідно з ним відстань між планетами дорівнювала чітко визначеним музичним інтервалам, а рух планет створював небесну, гармонійну музику. Незмінність руху та відстані між планетами забезпечували одвічність всесвітнього порядку та надавали гармонії характеру статичної рівноваги.

У математичній концепції гармонія була пов'язана з осмисленням проблеми руху. На ґрунті числового розуміння гармонії Філолай і Геракліт декларували, що вона має динамічну сутність, є одвічно мобільною, що обумовлено рухливим єднанням протилежностей. Водночас згідно з математичною концепцією гармонія була безпосередньо

пов'язаною зі сферою буття. Арістотель фактично ототожнив гармонію та порядок, визначив гармонію як взаємний перехід ладу та безладдя, звертаючись при цьому до понять «міра», «величина», «симетрія» та «середина».

Деталізація осмислення сутності гармонії була притаманна естетичним поглядам Геракліта. Філософ визначив такі її варіанти:

- найбільш значуща та масштабна, «прихована», утілена в Космосі як вища, довершена краса;
- «наявна», яка визначала красу богів, людини та тварин.

Синтез космологічного й етичного варіантів осмислення гармонії притаманний поглядам Платона. Він розрізняв її ідеальний та реальний рівні. На ідеальному рівні, на його думку, гармонія є невидимою, прекрасною, безсмертною, божественною за своєю сутністю, вищою ідеєю буття, яка перебуває на небі. На реальному рівні гармонія пов'язана з моральним, духовним життям, її безпосереднім проявом є добродієвість, вищим і найповнішим утіленням – справедливістю.

У працях Платона та Сократа було закладено основи ототожнення гармонії та прекрасного, а також осмислення гармонії як сили, що надає людині духовної насолоди, що фактично слугувало підґрунтям її психологічного інтерпретування.

В епоху Середньовіччя в розумінні гармонії першість належала математичному та космологічному ракурсам інтерпретації її сутності, згідно з якими гармонія визначалася як:

- пропорційність частин, абстрактний числовий принцип, який пізнається розумом (Василь Великий);
- порядок світобудови, який має передусім музичну сутність (Григорій Ніський);
- універсальний закон буття, абсолютний зв'язок усього сущого, який не можливо звести лише до пропорційності, симетричності («Ареопагітики»);
- якісна різноманітність, яка має фундаментом єдність протилежностей і контрастів (Гуго Сен-Вікторський).

Кардинальна зміна парадигмальних настанов стала імпульсом до переосмислення сутності гармонії в епоху Відродження. Антропоцентрична парадигма культури обумовила вторинність суто математичного осмислення гармонії та актуалізувала її психологічне трактування як джерела вищої насолоди (у поглядах Дж. Царліно). Вод-

ночас гармонія зберігає в поглядах ренесансних мислителів свій статус універсального та всеохопного за значенням феномену. Микола Кузанський визначив її як генеральне спрямування буття природи на розвиток, як закон, що забезпечує єдність світу, тілесного й духовного, ідеального й матеріального начал. Як універсальний закон природи та мистецтва, джерело довершеності, гармонію визначав Л. Б. Альберті. З гармонією він також пов'язав внутрішній зміст краси, який виявляється у відповідності частин цілого, пропорційності (як основоположному принципу побудови природи та людини), доцільності, відповідності форми і змісту.

У контексті парадигми світобачення Нового часу гармонія набуває варіативності осмислення. У бароковій контрастній, конфліктній картині світу саме гармонія розглядалася як засіб упорядкування буття. Із цим було пов'язано певне відродження значущості її математичного тлумачення в поглядах Р. Декарта. Позиціонуючи гармонію як втілення математичної пропорції, філософ уважав, що в мистецтві вона виявляється в пропорційності та єдності в різноманітті. Інший ракурс осмислення гармонії запропонував К. Лейбніц, який надав їй статус універсального закону світобудови. Мислитель запропонував тезу щодо керованості світом так званою «передумовленою гармонією» – загальним і всеосяжним зв'язком речей, який має божественне походження і відбивається у всьому світі.

Епоха Просвітництва спрямувала духовні зусилля людства на формування ідеалу гармонійної особистості в умовах гармонійного соціуму. Це актуалізувало етичне трактування гармонії як характеристики індивідуального духовного світу, нерозривно поєднаній з поняттями блага, істини, краси. Водночас, зокрема у поглядах Ф. Шеллінга, було відроджено розуміння гармонії як сили, що впорядковує світ як цілісність і є концентрованим утіленням його сутності.

Трактування гармонії як могутньої сили єднання, надання цілісності світу та людині просякає німецьку класичну естетику. Імпульсами щодо формування такого варіанту її осмислення були соціальні суперечності епохи, які багаторазово загострили для соціуму та особистості питання щодо основ нового цілісного образу світу, об'єднання соціуму, подальшого плідного розвитку людини. Саме такою основою, на думку Ф. Шиллера, мала стати гармонія, досягти якої можливо на ґрунті естетичного виховання.

Характеризуючи епоху як час втрати гармонії в мистецтві та соціумі, Г. Ф. Гегель зосередив увагу на розробці цієї категорії. На його думку, гармонія, складниками якої є внутрішня єдність, цілісність і узгодженість, сповнена внутрішнім рухом, який забезпечує її життєвість, позначена суперечливістю складових елементів, що узгоджує їх розмаїття в складну цілісність.

В естетичній думці XIX ст. гармонія постає як універсальна цілісність, чинник розвитку людини та основа здатності до насолоди красою, як необхідна основа цілісної, розвиненої особистості, прилученої до соціуму, об'єднаної з ним світом духовних цінностей.

Такий антропоцентричний, особистісно орієнтований ракурс осмислення сутності гармонії є характерним для естетики XX ст. Найяскравішого втілення він знайшов у поглядах Ш. Лало, який визначав гармонію як показник злиття сутнісних характеристик людини – розуму, діяльності й емоцій та наголосив, що їх непорушна єдність є запорукою цілісності образу особистості. Усі категорії естетики визначалися науковцем відповідно до вершинного статусу гармонії та її модифікацій. Так, за твердженням Ш. Лало, наявний варіант гармонії конкретизувався в прекрасному, грандіозному та витонченому; можливий або такий, якого людина шукає – у піднесеному, трагічному та драматичному; варіант втраченої гармонії відбивався в таких її модифікаціях, як дотепне, комічне, смішне.

Отже, гармонія – категорія естетики, якою визначається цілісність світу, природи, суспільства, людини на основі взаємної узгодженості, домірності різномірних складових елементів. Гармонія є сенсом людської сутності, існування людини та водночас засобом як удосконалення взаємин індивіда зі світом, так і наповнення людини цілісністю Всесвіту.

Категорія «гармонія» нерозривно пов'язана з категорією «міра», яка в історії естетичного пізнання світу поставала в різних трактуваннях. В епоху Античності склалися такі:

- кількісний, згідно з яким міра визначається як одиниця виміру (Гомер), як середина між нестачею та зайвиною (Платон);
- соціальний, на основі якого міра розуміється як ритм і принцип буття суспільства (Гесіод);
- антропологічний, у контексті якого втіленням міри є людина (Протагор, частково – Арістотель);

– аксіологічний, у контексті якого міра утверджується в значенні певної якості духовного світу, яка визначає красу душі та добродішність (школа стоїків).

Певна двоїстість поглядів на сутність міри була притаманна естетичній думці епохи Середньовіччя. З одного боку, міра в сакральній «аурі» осягнення тлумачилася як утілення божественного, надприродного начала. З іншого боку, мислителі епохи не заперечували земного втілення міри, яке вони вбачали в музичному мистецтві.

В антропоцентричних вимірах картини світу Відродження розуміння міри було проєкційовано на саму сутність людини. На думку мислителів епохи, міра, як і гармонія, була універсальним принципом буття Всесвіту та мистецтва, відповідності всього у світі почуттєвому сприйняттю людини, конкретизуючись передусім у пропорційності людського тіла.

В естетиці XVII–XVIII ст. прагнення Нового часу віднайти засоби формування ідеального соціуму та ідеально соціалізованої людини відбилися у ствердженні міри як принципу побудови світової гармонії, що єднає Всесвіт і людину. Водночас певною конкретизацією розуміння міри стало її визначення як однієї з основних ознак краси (поряд з формою та порядком). Ш. Монтеск'є трактував міру та її варіант – симетричність – як у кількісному ракурсі осягнення, так і гносеологічному – як універсальний принцип пізнання.

Статус універсального за своїм масштабом поняття міра набула в системі естетичних поглядів Г. Ф. Гегеля, який ототожнював її із засобом нерозривного зв'язку всього у світі та пов'язував із відповідністю в об'єкті кількісного та якісного начал.

Сучасне естетичне знання визначає міру як межу співвідношення елементів, яка забезпечує їх єднання в ціле, а порушення цієї межі веде до формування нового кількісно-якісного співвідношення елементів і формування нової цілісності.

■ § 4. Прекрасне і потворне

Естетичне – як особливий модус емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного бачення й пізнання світу людиною та людством – охоплює увесь світ людського буття. Критеріями його оцінки виступають

гармонія та міра, які надають людині можливості скласти уявлення щодо значущості всіх явищ. Множинність почуттів, які виникають у людини при емоційно-почуттєвому сприйнятті світу обумовила розробку в естетиці категорій оціночного спрямування, серед яких найбільш значущими є прекрасне та потворне, піднесене й низинне, трагічне і комічне.

Вічна людська потреба досягнення досконалості, набуття гармонії всім існуванням людини примушувала людство вічно ж шукати відповіді на питання щодо природи, сутності та специфіки втілення того, що визначається як прекрасне, зокрема в царині мистецтва. Різноманіття втілень прекрасного в різних сферах буття стало чинником його розуміння в декількох варіантах: як об'єктивної якості явищ; як результату суб'єктивного осмислення світу індивідом; як поєднання об'єктивних якостей об'єкта з його суб'єктивною оцінкою. Проте попри балансування між об'єктивним і суб'єктивним тлумаченням сутності категорії «прекрасне», незмінним залишалось визнання його вищого аксіологічного значення для людини та людства.

В епоху давнини прекрасне, краса, довершеність, стягуючись в один аксіологічний «вузол», поставали як такі, що відбивають сенс буття. Прекрасне, зокрема в культурі Давнього Єгипту, асоціювалося передусім із вищим світом богів і правителів, що відбивало вищий статус прекрасного в аксіологічній ієрархії епохи. Таким же вищим ціннісним статусом наділялося й корисне, зокрема в епічній літературі Давньої Месопотамії.

Таке коливання між означеними модусами осягнення прекрасного – як співвіднесеного із фактично позалюдським світом та співвіднесеного з тим, що має безперечну (навіть практичну) значущість для людини – обумовило актуальність питання щодо тотожності прекрасного та корисного. Гострота цього питання, якої й до сьогодні не позбавлене людське буття, обумовлювалася та обумовлюється тим, що вищої оцінкою в людському світі визначається те, що повною мірою відповідає потребам історико-культурної, суспільної практики, є безумовно цінним для суб'єкта та соціуму загалом.

Балансуючи між об'єктивним та суб'єктивним розумінням прекрасного, визнанням його індивідуальної та суспільної, загальнолюдської значущості, естетична думка Античності сформувала такі зміс-

товні наповнення категорії «прекрасне», згідно з якими воно передусім є вираженням та відбиттям:

- універсальної за своїми проявами краси, що виявлено у довершеності речей (Гомер);
- Космосу, основними ознаками якого є гармонія, порядок та симетрія (Геракліт, Арістотель, стоїки);
- числової пропорції (піфагорійці, Платон);
- канону, усталених у людській спільноті норм (Поліклет);
- корисного, блага й доцільного (Платон, стоїки, Цицерон);
- незмінної, вічної, універсальної, всеосяжної ідеї (Сократ, Платон).

Осягаючи універсальність категорії «прекрасне» як характеристики всього світу, естетична думка античного часу розв'язувала й проблему структуризації – типологізації прекрасного. Її започаткування в поглядах Гомера було пов'язано із двоїстим баченням краси – як фізичної краси людини, так і краси її моральних учинків. Платон створив ієрархію прекрасного, шаблями якої були: краса окремих тіл, фізична, тілесна краса, краса духовна, краса норівів і звичаїв і, нарешті, краса чистого знання.

Безумовним досягненням Античності стало антропоцентричне обґрунтування прекрасного в людині. Арістотель визначав його як таке, що є домірним людині і виявляється у шляхетності, чеснотах, взаємній узгодженості душі та тіла. Поетка Сафо, ототожнюючи красу та прекрасне, виокремлювала два види краси – фізичну та духовну, яка мала вище значення.

В естетичних поглядах Плотіна питання структуризації прекрасного було поєднано із питанням щодо специфіки його психологічного осягнення. Плотін виокремлював три рівні прекрасного. Перший рівень – прекрасне, яке осягається розумом, походить від божественного начала та має носіями розум і душу, другий – таке, що осягається душею людини, міститься в природі, душі та чеснотах людини, а також науках і мистецтві. Третій рівень, на думку Плотіна, посідає прекрасне, яке осягається на рівні почуттів і виявляється в предметах реального світу, зокрема витворах мистецтва.

Проблема психологічного фундаменту розуміння прекрасного у зв'язку з його антропоцентричним трактуванням в епоху Античності

ті постала в різноманітті бачень. Згідно з ними сприйняття прекрасного з психологічного погляду передбачає:

- домірність сприйняттю людини (Арістотель);
- особливий стан екстатичного натхнення (Платон);
- складну діяльність, яка потребує напруги духовних сил і підносить людину (стойки).

Теоцентричний та дуалістичний характер картини світу епохи Середньовіччя детермінував ієрархічність і неоднозначність осягнення прекрасного. Співвіднесене із сакральним світом, прекрасне розумілося як доказ існування божественного начала, божественного сяяння, виявлялося в абсолютній, вічній, трансцендентній красі, єдності, яку забезпечують ритм, домірність, симетрія, пропорційність, ясність. Співвіднесе зі світом світського буття людини, прекрасне знаходить утілення в природі та тілесності. Саме такий – світський ракурс усвідомлення прекрасного в тілесному – для естетичної думки епохи Середньовіччя слугував чинником неоднозначності його оцінки. З одного боку, прекрасне визначалося як джерело насолоди, і тому претендувало на оцінку як вищої цінності. З іншого – почуттєвий характер цієї насолоди зумовлював неоднозначну оцінку прекрасного як такого, що відволікає людину від духовного вдосконалення.

Звертаючись до осмислення цієї неоднозначності, Тома Аквінський вважав, що прекрасне є духовно корисним началом, яке здійснює катарсичний вплив, заспокоює пристрасті та очищує душу людини.

Дуалістичну сутність прекрасного Августин Блаженний пояснював єднанням у ньому контрастних елементів. Августин поставив питання щодо дуалістичної сутності прекрасного так: прекрасним є той об'єкт, який подобається (суб'єктивний вимір трактування сутності) чи об'єкт подобається тому, що є прекрасним (об'єктивний вимір трактування сутності естетичних категорій)? Відповіддю для філософа слугував висновок, який певним чином балансував між двома тенденціями осягнення сутності категорій естетики: сама сутність прекрасного обумовлює те, що воно подобається.

Певним чином долаючи ієрархічність прекрасного, декларовану в епоху Середньовіччя, Микола Кузанський «на світанку» Ренесансу утверджував як рівнозначність його численних проявів, так і безумов-

ну позитивну, зокрема й почуттєву значущість для людини. На його думку, прекрасне передусім має внутрішній вимір – воно нерозривно пов'язано з моральним началом, дорівнює добру, любові й саме тому притягує людину. Зовнішній вимір прекрасного виявляється в пропорції, гармонії, «сяянні» (довершеності) форми, що також притягують людину. Микола Кузанський також сформулював думку щодо загальнолюдської духовної сутності прекрасного як вищої сили, що об'єднує людей.

Естетична думка Відродження, зокрема в поглядах Л. Б. Альберті й А. Дюрера, на ґрунті відродження естетичної спадщини Античності пов'язує прекрасне з гармонією, довершеною пропорційністю, взаємною узгодженістю частин, що найбільш повно виявляються в мистецтві. Спираючись на математичну концепцію гармонії, Л. да Вінчі теоретично обґрунтував прекрасне на основі запропонованого ним принципу «золотого перетину» – утілення довершеної форми, абсолютної пропорції, яка може бути відтворена в усіх видах мистецтва. Стверджуючи природу як джерело краси, митець також відновив космологічне трактування прекрасного.

Проте в осягненні сутності та специфіки прекрасного епоха Ренесансу не тільки наслідувала та відроджувала естетичний спадок Античності. Антропоцентричний фундамент культурних настанов, новаційність, секулярні процеси, визнання людини як особистості обумовили урізноманітнення уявлень щодо проявів прекрасного. Унаслідок цього воно постає в естетичних розвідках того часу не тільки у своєму безпосередньому варіанті, а й у похідних від нього таких різновидах, як краса та неправильна краса – грація. Показово, що такі своєрідні «неповні» та «неостаточні» варіанти прекрасного пов'язувалися з об'єктами, які вирізнялися порушенням симетрії, пропорційності, у людині ж виявлялися в невимушеності та чарівності руху.

У колі уваги ренесансних мислителів і митців перебувало й питання щодо сутності, природи сприйняття й оцінки прекрасного, у вирішенні якого вони демонстрували перевагу суб'єктивної тенденції осмислення, індивідуалізацію трактування. Так Дж. Бруно наполягав на відносності прекрасного, В. Шекспір уважав його винятково суб'єктивною оцінкою об'єкта.

Центром світогляду доби Італійського Ренесансу та центром творчого тяжіння митців епохи була ідеалізована та поетизована осо-

бистість – вінець творіння та найвища соціальна цінність, Відтворення краси та прекрасного, вічно притаманного людині та світу, стало надметою художнього опанування світу, на шляху досягнення якої мистецтво зверталось до принципу мімесису.

У контексті естетичних поглядів Нового часу прекрасне стверджується як тотожне довершеному. Як науку про довершене визначав естетику О. Г. Баумгартен, розділяючи красу на природну та художню. В естетиці XVIII ст. прекрасне набуло статусу її предмета і головної категорії, відповідно до чого естетика загалом постає як філософія прекрасного.

Психологічна інтерпретація прекрасного, як джерела приємного, симпатії та некорисливої любові, притаманна естетичним поглядам Е. Берка.

Орієнтація доби Просвітництва на формування ідеального соціуму та ідеальної людини – його представника та носія цінностей – обумовили показове для естетики просвітителів суспільно-соціальне трактування прекрасного як вищої гармонії людини та соціуму. Класицизм пов'язував із прекрасним такі якості, як домірність, співзвучність, певною мірою статичність.

Концепція прекрасного І. Канта була викладена в трактаті «Критика здатності судження» (1764 р.). Базовим для цієї концепції було поняття смаку, яке, на думку філософа, характеризує здатність індивіда складати судження про об'єкт на основі не розуміння, а на основі гармонії духа, задоволення або незадоволення, вільного від утилітарної зацікавленості. Прекрасним в естетиці І. Канта позначалося неутилітарне, споглядальне судження про об'єкт, який подобається всім, само собою, викликає почуття насолоди у зв'язку з усвідомленням упорядкованості його форми. І. Кант також розрізняв красу вільну – красу форми, яка досягається на основі судження смаку, та таку, що «привходить» – красу доцільності, призначеності об'єкта.

У поглядах Ф. Шиллера, І. Гердера та Г. Ф. Гегеля прекрасне позначало почуттєве явище, почуттєву видимість ідеї. Попри ідеалістичну інтерпретацію прекрасного, Г. Ф. Гегель акцентував відмінності його утілень. Так, опосередковане прекрасне, виражене у правильності, симетрії та гармонії, він пов'язував зі світом природи. Істинно прекрасне, на його думку, можливим було тільки в мистецтві.

Естетика XIX ст. демонструє як зміщення прекрасного на периферію системи естетичних категорій, так і суб'єктивізацію його осягнення (зокрема в поглядах Ф. Ніцше, А. Шопенгауера). У розмаїтості поглядів на сутність прекрасного в естетиці XX ст. виокремлюються два напрями. Згідно з першим, прекрасне має суб'єктивну сутність, є індивідуальними переживаннями, почуттями. Згідно з іншим, об'єктивним розумінням, прекрасне має об'єктивну, «формальну» основу, вираженням якої є пропорції, структура та композиція (школа «формальної естетики», зокрема Е. Ганслік та І. Гербарт).

Протягом усього процесу емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осягнення світу людиною прекрасне поставало як вища, безумовна цінність. Проте визнаючи його безумовну, індивідуальну та загальнолюдську значущість, естетична думка поставала перед низкою проблем, пов'язаних із осмисленням його сутності, природи та зв'язку з іншими складовими категоріально-понятійного апарату естетики.

Ще за часів Античності осмислення співвідношення краси та прекрасного мало результатом як їх ототожнення, так і акцентування певних відмінностей. Краса передусім поставала як така, що виражається в правильності, домірності обрисів і структури об'єкта, який справляє приємне враження саме через свою «упорядкованість» і суголосність компонентів. Доволі традиційно тлумачення краси пов'язували із диференціацією її «внутрішнього» та «зовнішнього» вираження, невідповідність яких так же традиційно закарбовувалася в мистецтві. Прикладом цього можуть слугувати античні образи сирен, пріоритет духовної краси перед зовнішньою (що було характерним для жанру портрета часів Північного Відродження).

Прекрасне містить у собі красу як свою основу, проте нею не обмежується. Масштабність прекрасного, порівняно з красою, обумовлена тим, що воно характеризує не тільки і не стільки довершеність форми, структури об'єкта, певну його відповідність уявленням про гармонію, міру, досконалість. **Визначальна характеристика-показник прекрасного – це позитивний зміст і позитивна значущість об'єкта, на основі яких він набуває найвищої оцінки.**

Проте з цією вищестю оцінки пов'язані питання її характеру – індивідуального чи загальнолюдського – та визначення сутності

прекрасного. Краса (у певній мірі втілення) об'єктивно міститься в об'єкті. Її дійсним, реальним вираженням є так звані закони краси – пропорційності, домірності, симетричності тощо. Однак їх суб'єктивне сприйняття – ще не запорука визначення об'єкта як прекрасного. Така оцінка стає можливою тільки за умови свідомої орієнтації людини на осмислення об'єкта в його цілісності, на бачення краси, та за умови здатності людини підвестися до неутилітарного осягнення світу. Тому прекрасне не тільки об'єктивно «є», воно й «виникає» – як особистісно осмислена «подія», позначена як цілісністю сприйняття об'єкта, так і його «входженням» до духовного світу людини.

Критерієм оцінки при такому духовно наповненому сприйнятті стає не тільки власне позитивний (або негативний) емоційний відгук на об'єкт, приємність враження від нього. За умови ототожнення прекрасного з позитивною реакцією на об'єкт складається парадоксальна (проте поширена на побутовому рівні естетичної свідомості) ситуація, за якою суб'єкт оцінює не об'єкт, а власні (часто миттєві та в подальшому змінювані) враження від нього. Критерієм оцінки прекрасного стають також узгоджені уявлення індивіда та історико-культурної епохи, національної, релігійної тощо культури про вищі людські цінності – гармонію, міру, досконалість, красу. Отже, **суб'єктивна характеристика-визнання об'єкта як прекрасного формується на основі осягнення його об'єктивних якостей та об'єктивно наявної системи цінностей (історико-культурної, національної, релігійної тощо).**

За таких умов прекрасне постає в загальнолюдському вимірі та значущості. Позначення об'єкта категорією «прекрасне» можливе тільки за умов його відповідності уявленням про повноту, цілісність і цінність існування об'єкта в суспільно-історичній практиці, домірності людським силам, гармонії з ними. Саме тому, **як прекрасне визначаються ті об'єкти та явища, у яких виявляється та закарбовується довершеність людини, свобода прояву її сил та вмінь, свобода щодо світу.** Не випадковим і прогностичним за своєю сутністю є визначення прекрасного Ф. Шиллером як політичної свободи – маркера досконалості розвитку людства, досягнення гармонії людини та соціуму, шляхів самореалізації та соціалізації особистості.

Сфера краси та прекрасного традиційно пов'язувалася з мистецтвом, покликанням якого так само традиційно оголошувалося саме

втілення прекрасного. Проте вже в епоху давнини й Античності мистецтво не уникало відтворення негативного начала й було спрямовано на закарбування світу в його неоднозначності та цілісності. Починаючи з межі Нового та Новітнього часу, зростання питомої ваги негативного в мистецтві супроводжувалося поглибленням й абсолютизацією розриву прекрасного та краси. Вираженням цього в сучасному художньому просторі є не тільки поширені образи «краси зла» – неоднозначного злиття довершеної зовнішньої краси з негативним змістом. Художня практика ХХІ ст. демонструє й приклади іншого варіанту розбіжності внутрішнього та зовнішнього у мистецькому творі, зумовлені тим, що безумовно позитивний, високий сенс художнього твору не знаходить довершеного втілення на структурно-композиційному рівні, у засобах художньої виразності тощо. За цих причин прекрасне *в мистецтві передбачає не тільки високий рівень художньої досконалості, як специфічне відбиття свободи митця у володінні засобами художньої виразності. Це і високий позитивний зміст, що обумовлює значущість твору мистецтва як осередку духовних цінностей людства.*

Отже, прекрасне – категорія естетики, якою визначається об'єкт, який відповідає уявленням епохи про довершене, ідеальне, найвищу загальнолюдську позитивну та неутилітарну значущість, і надає людині духовної насолоди.

Естетичне бачення світу своїм закономірним підсумком має визначення сутності й значущості об'єктів споглядання у відповідності до духовних цінностей, надання їм оцінки з точки зору гармонії, міри, досконалості. Універсальність естетичного пізнання світу за цих причин утягує до своєї орбіти й негативні аспекти буття, які на категоріально-понятійному рівні естетики співвідносяться з категорією «потворне».

Наявність у світі розмаїття протилежних начал, детермінована, зокрема, діалектичним зв'язком, взаємозумовленістю позитивного й негативного, природним характером процесів старіння, руйнації, втрати гармонійності, краси – привертає увагу естетичної думки до них з давнини. В епоху Античності як негативні за своєю значущістю визначалися ті об'єкти та процеси, які демонстрували невідповідність красі, домірності та порядку. У космологічних естетичних концепціях первинне уявлення про гармонійність і красу космосу було імпуль-

сом до осмислення негативної сутності опозиційних до них понять – таких, як ніщо, небуття, відсутність ідеї (у платонівському розумінні) та до визначення їх як утілень потворного. Інший вимір діалектичного зв'язку прекрасного та потворного в епоху Античності був пов'язаний із осмисленням особливостей відбиття потворного в мистецтві. Наслідування мистецтвом дійсності в цілісності, на думку Арістотеля, слугувало чинником звернення мистецтва до потворного. Майстерність, довершеність же художнього відображення потворних явищ слугує для людини джерелом почуттєвої насолоди.

В естетичних поглядах епохи Середньовіччя проблематизація сутності потворного була пов'язана із визнанням світу в цілому як прекрасного. Потворне ж визнавалося тією складовою світу, яка пов'язана з гріховністю та виражається у відсутності краси, впорядкованості й домірності. Звертаючись до осмислення специфіки потворного та його утілень, естетична думка Середньовіччя диференціювала дві його форми: абсолютну – небуття, що виявлялося у відсутності форми, сутнісних ознак, елементів об'єкта, та відносну – ті недоліки об'єкта, які його не спотворювали. Надання першорядного значення духовній красі стало основою тези, що внутрішня краса може поставати в недовершеному – потворному зовнішньому вигляді.

Неоднозначне тлумачення сутності потворного та можливостей його втілення в мистецтві притаманне естетичній думці епохи Відродження. Л. Б. Альберті визначав потворне як недолік та похибку, які не мають бути відтвореними в художній творчості, Л. да Вінчі – як дієвий потужний засіб підкреслення сутності прекрасного та створення художньо переконливого контрасту.

Спрямованість класицизму на відбиття ідеалу соціуму та людини значно проблематизувала осягнення сутності та значущості потворного в царині мистецтва. Проте естетична думка епохи Просвітництва обстоювала його «право на життя» в художній практиці.

І. Кант і Ф. Шиллер утверджували, що потворне може бути втіленим у мистецтві, але до певної межі. І в подальшому художній вимір суспільної практики демонстрував, що ця межа є все більш нівельованою.

Самостійного значення й оформлення в статусі повноправного компонента категоріально-понятійного апарату естетики потворне набуло в епоху романтизму в трактаті І. Розенкранца «Естетика потворного» (1853 р.). Характеризуючи потворне як «заперечно-пре-

красне», він акцентував його відносну сутність, окреслив такі характеристики, як безформність (утрата гармонії, симетрії, структурованості), неправильність, хибність, а також виродливість. Показовою ознакою концепції потворного в поглядах І. Розенкранца було ствердження його універсального характеру й визначення таких рівнів прояву, як природа, сфера духовності, мистецтво та окремі його види (найбільш здатною до відтворення потворного мислителем проголошувалася поезія).

В естетиці XIX ст. категорія потворного позначена набуттям все більшої значущості. Це наочно відбили теза Ф. Ніцше щодо «ілюзорності прекрасного» та надання потворному статусу основної категорії в «Естетичній теорії» Т. Адорно (1970 р.). Водночас Ш. Лало виключив потворне зі системи категорій естетики як таке, що заперечує естетичне пізнання світу.

Безперечність наявності потворного в емоційно-почуттєвому, духовно-ціннісному пізнанні світу – чинник його осягнення як цілісності та водночас чинник уникання досить традиційного, доволі однобічного уявлення щодо естетики, як спрямованої лише на осмислення позитивного начала, пов'язаної лише із осягненням світу як такого, що надає людині винятково естетичної насолоди. Потворне надає людині уявлення про негативну межу буття – про негативну сутність тих об'єктів, які мають бути подоланими і людина їх у змозі подолати. Водночас значення потворного в контексті естетичного знання обумовлено його нерозривним зв'язком із прекрасним – у формі заперечення потворне містить у собі уявлення про ідеал і осягнення того, наскільки згубною для людини та людства в цілому може бути його втрата.

Отже, потворне – категорія естетики, якою визначається негативна значущість явищ, об'єктів, які не відповідають уявленням про гармонію, міру, досконалість і в прихованій формі містять у собі загрозу для людства.

§ 5. Піднесене і низьке

Категорія «піднесене» – одна з найскладніших і неоднозначних з погляду визначення її змісту – в історії естетичної думки позначена

тривалим і суперечливими дискусіями. В епоху Античності своєрідний прообраз піднесеного пов'язувався зі станом ентузіазму – станом високого натхнення. Як величний, неповсякденний стиль мовлення віщунів, провидців, митців, ораторів, засіб виразності ораторського мистецтва, обумовлений індивідуальною здатністю до патетичності, натхнених пристрастей, суджень охарактеризував піднесене Псевдо-Лонгін. У трактаті «Про піднесене» (сер. I ст.) мислитель підкреслив, що такий стиль справляє на людину сильне та неоднозначне враження.

В естетичній думці Середньовіччя, попри те, що сутність системи духовних цінностей і специфіка художньої практики орієнтувала людину на піднесене осягнення світу, категорія «піднесене» не набула теоретичного осягнення.

Теоретичне обґрунтування цієї категорії з XVIII ст. у роботах Дж. Аддісона, Д. Юма, А. Е. К. Шефтсбері, Ф. Хатчесона, Г. Хоума, Е. Берка відбувалося на засадах як об'єктивного, так і суб'єктивного підходів. Г. Хоум, обстоюючи об'єктивний сенс піднесеного, пов'язував його з об'єктами (передусім – із художніми явищами), які вирізняються надмасштабністю та викликають захоплення. На основі суб'єктивного підходу, з психологічного погляду визначав піднесене Е. Берк. У трактаті «Філософське дослідження щодо виникнення наших понять про піднесене» (1757 р.) мислитель протиставив прекрасне, як джерело насолоди, та піднесене, що пов'язано з явищами, які є винятковими (за масштабами, незвичністю) та викликають неоднозначні емоції – здивування, страждання, почуття небезпеки та навіть жаху та здивування.

І. Кант убачав утілення піднесеного передусім у виняткових явищах, які не мають чіткої форми. Філософ підкреслював, що їх безмежність і «безформність» не відповідають масштабам і нормам людства і тому викликають складні почуття «задоволення – незадоволення», спонукають до відчуття людської недосконалості. І. Кант також розрізняв такі різновиди піднесеного:

– математично піднесене – виражене в надзвичайно масштабних явищах, які «недомірні» пізнанню людини та викликають уявлення про нескінченність;

– динамічно піднесене – виражене в явищах, надзвичайна сила й інтенсивність яких є джерелом остраху та водночас бажання і готовності їм протистояти, відчуття зростання духовної сили. Саме тому

І. Кант декларував, що піднесене міститься не в об'єктах, а в душі людини.

Питання сутності та специфіки різновидів піднесеного порушував також І. Ф. Шиллер. Філософ характеризував піднесене як складне поєднання вищості розуму та відчуття недосконалості почуттєвої природи людини, котре викликає особливу реакцію – своєрідне потрясіння, поєднання страждання та радості. І. Ф. Шиллер також розрізнув:

- «споглядально-піднесене» («теоретично-піднесене», яке розширює уявлення людини);
- «патетично-піднесене» («практично-, динамічно-піднесене»), яке спонукає до зростання людських сил.

В естетиці Г. Ф. Гегеля піднесене постає як спроба відтворити нескінченне, яке в мистецтві виявляється у відтворенні божественного духа. Здатними до відбиття піднесеного мислитель вважав передусім іудейську священну поезію, музику та готичну архітектуру. Живопис же (за винятком творчості Рафаеля), на думку філософа, відтворює піднесене опосередковано.

Естетична думка XIX ст. також зберігає тенденцію тлумачення піднесеного з кількісної точки зору.

Естетичне знання XX ст. демонструє наявність декількох тенденцій спрямувань осмислення піднесеного:

- релігійного, за яким воно є підсумком духовного, релігійного осягнення світу;
- аксіологічного, згідно з яким воно характеризує стан особистості;
- соціального, за яким воно характеризує позитивну значущість для людини та виражає зв'язок дійсності з ідеалом.

Складність, діалектична сутність піднесеного детермінована суперечністю між історично обумовленими можливостями людини та вічним прагненням безмежної свободи щодо світу. На кожному з етапів буття перед людиною постають надзвичайні, дисгармонійні, непідвладні її розумовим і фізичним силам явища та об'єкти. Вони викликають як негативні, так і позитивні емоції та почуття. Надмасштабні природні стихії – вітер, океан, небо, безкраї простори, непідкорені горні вершини – захоплюють людину величчю та могутністю потенційно можливого в перспективі, бажаного рівня

майбутнього оволодіння світом і майбутньої свободи стосовно нього. ***Піднесене, отже, стимулює та водночас відбиває прагнення людини вийти за межі власних сил, віру в її безмежність.***

Така віра є підґрунтям для розвитку та імпульсом до розвитку наукового знання, перманентного «розсування» меж пізнання світу, за якого явища, які раніше поставали перед людиною як втілення піднесеного, втрачають свій статус. Проте піднесене позначено перманентною здатністю зберігати свою значущість для людства, оскільки передусім спрямовує людство до опанування нових явищ, набуття свободи стосовно них. Недомірні та непідвладні людині та людству за певних історико-культурних умов, вони можуть бути опанованим за умови акумуляції розумових, фізичних і духовних сил людства, його духовного єднання. Саме тому ***піднесене має значний прогностичний потенціал, виявляється в масштабних духовних і соціальних рухах, які об'єднують колосальні людські маси в прагненні прогресивного вдосконалення суспільних відносин.***

Прояви піднесеного в мистецтві вбачаються передусім у грандіозності – у масштабах твору, у зверненні до глобально значущої тематики, охопленні подій, глибині їх осягнення. В архітектурі зразками піднесеного вважають піраміди Давнього Єгипту, Реймський собор, церкву Саграда Фамілія А. Гауді в Іспанії тощо, у літературі – епічні жанри, зокрема, епопею та сагу, у живописі – фреску, триптих, діораму тощо, які демонструють виняткові зусилля людства у відтворенні надмасштабної художньої моделі світу. У музиці зразками такої грандіозності є жанр меси (започаткований в епоху Середньовіччя), оперна тетралогія Р. Вагнера «Кільце Нібелунгів», 9 симфонія Л. ван Бетховена, 8 симфонія Г. Малера тощо.

Піднесене в мистецтві виявляється не лише в масштабах твору. Воно ***постає також як відображення сфери вищої духовності людства, наближення до естетичного ідеалу***, високе, сповнене справжнім пафосом піднесення людських сил, образів і тем, які не є легкими для сприйняття та через це потребують максимальної та тривалої акумуляції духовних зусиль, напруженої духовної праці.

Піднесене як категорія естетики характеризує явища, які через надзвичайність характеристик за умов певної історико-культурної доби недомірні людині, не пізнані та не опановані

людством, однак оволодіння ними накреслює майбутній рівень опанування світу і тому є метою для людства в цілому.

У категоріально-понятійному апараті естетики категорія «низинне» («нище») посідає специфічне місце. Орієнтація естетики на формування позитивного осягнення дійсності, спрямованість на ствердження краси, гармонії, довершеного, прекрасного як вічних цілей, які мають й особистісний, і загальнолюдський сенс, зумовлювала тривале уникнення осмислення сутності та специфіки втілення низинного. Результатом цього є те, що в більшості систем естетичних категорій категорія «низинне» відсутня або визначає антипод піднесеного. У культурних реаліях й естетичних вимірах сьогодення загострення уваги до осмислення сутності, особливостей художнього втілення та значущості низинного для людства обумовлюється як переоцінкою системи ціннісних орієнтацій, так і наповненням мистецтва так званими «шок-цінностями»

Зв'язок категорій «піднесене» та «низинне» детермінований їх значенням як свосередніх «меж» опанування світу людством. Категорія «піднесене» характеризує «позитивний горизонт» буття людства, майбутній і бажаний рівень свободи по відношенню до світу, вищий щабель духовного вдосконалення людини, консолідованої в своїх духовних прагненнях зі всім людством. *Категорія «низинне» маркує «негативний горизонт», межу негативного, за якою втрачається сама сутність людини та можливість її існування.*

З одного боку, цією категорією позначаються явища, які в контексті певної історико-культурної епохи (національної, релігійної тощо культури) мали загальнолюдське, гранично негативне значення та містили в собі реальну загрозу існуванню людства як цілісності. На перших етапах буття людства як низинне поставали непізнані та невідкладні, «непідкорені» явища природи, епідемії, голод. Поступово опановуючи світ, підкорюючи природу, людство формувало механізми їх пізнання та підкорення, ставало вільним стосовно них.

З іншого боку, категорією «низинне» в естетиці позначаються винятково негативні явища у світі власне людського буття. Невипадково І. Кант стверджував, що піднесене зосереджено в душі людини. Війни, тероризм, геноцид, наркоманія, СНІД, злочинність у цілому, загроза екологічної катастрофи, експлуатація людини та заперечення її прав і свобод, насильницьке позбавлення особистості

права на самореалізацію «перекреслюють» душу людства, обертають його на ворога самому собі, заперечують духовні цінності, моральні настанови, саму сутність людської духовності та унеможливають буття людства.

Проблематичність відображення низинного в мистецтві зумовлена тим, що звернення до явищ, які усвідомлюються як низькі та набувають гранично негативної оцінки, завжди передбачає їх оцінку з етичного погляду, завжди пов'язано зі збереженням почуття міри та позитивних ціннісних орієнтацій. Низинне в мистецтві не є самодостатнім – необхідною складовою його мистецького втілення є декларація потреби його подолання (прямо чи опосередковано виражена). Проте художні реалії сьогодення демонструють відтворення «зворотного боку» буття особистості та людства, насиченість сценами насильства, жорстокості. Їх численність, тривалість і масштабність засвідчують, що в мистецтві починає формуватися тенденція набуття низинним самодостатнього статусу концептуальної зернини твору, мети творчої діяльності. Інший – духовний – модус низинного в сучасному мистецтві становлять звернення до низькопробних образів, до ненормованої лексики, які наочно демонструють духовне убозтво індивіда, його неспроможність сприйняти й осягнути позитивний духовний досвід, консолідуватися з людством на основі вищих духовних цінностей.

Отже, *низинне – категорія естетики, якою визначається гранично негативна загальнолюдська значущість природних і соціальних явищ, які за певних історико-культурних обставин людством не опановані та становлять собою реальну загрозу його фізичному існуванню та духовному буттю.*

§ 6. Трагічне і комічне

Джерела осмислення трагічного як категорії естетики сягають доби Античності. Утверджуючись передусім у контексті античної трагедії, трагічне закарбовувало страждання та загибель героя як наслідок його провини, проступків, котрі були наперед призначені людині долею – фатумом, непереборною, безособовою силою, яка панувала у світі. Арістотель вважав, що трагедія справляє на людину

складний двоїстий – гедоністичний та катарсичний – вплив. Гедоністичне враження було обумовлено тим, що трагедія демонструвала оптимістичне передбачення можливості подолання значущого конфлікту і тому викликала відчуття насолоди, катарсичне – тим, що трагедія зображувала не тільки страждання героя, а й те, що його муки були результатом власного вибору, свідомої та вільної спрямованості на вирішення конфлікту.

Змістові нюанси трагічного в мистецтві, які виникали в різні історико-культурні епохи, наочно ілюструють складний процес формування ціннісних настанов, ідеалів людства. Утвердження нового рівня свободи людства стосовно світу закарбовує образ трагічного героя епохи Античності – Прометея, який усвідомлював неминучість і нескінченність покарання, але з волі року діяв всупереч волі богів. Трагічне в епоху Середньовіччя поставало як мучеництво (інколи внаслідок злих чар), страждання і розрада людини заради подолання гріховності, торжества духовних цінностей християнства.

Протистояння світові в ім'я ствердження власної особистості та свободи, необмеженості сил людини – таким є змістовне наповнення категорії «трагічне» в мистецтві епохи Відродження, яке з найбільшою повнотою знайшло відображення в образах трагічних героїв у творчості В. Шекспіра, М. де Сервантеса та ін.

Епоха Просвітництва демонструє трактування трагічного як внутрішнього конфлікту двох іпостасей людини – громадянина та особистості, й атрибутивних ознак цих іпостасей – громадянського, суспільного обов'язку та свободи почуттів, бажань людини. Вирішення цього конфлікту епоха вбачала в утвердженні першості громадянського обов'язку, оскільки трагічний герой вільно віддавав перевагу саме соціальним цінностям – більш значимим порівняно із особистісними пріоритетами. Катарсичне очищення душі стражданням і страхом, яке на думку Вольтера, становило сенс трагедії, надавало трагічному передусім виховного значення. Наявність у конфлікті почуттєвої, емоційної іпостасі людини містило у собі в «прихованому» вигляді, «передбачало» ціннісні настанови майбутнього.

Інтенсивність осмислення категорії «трагічне» з межі XVIII–XIX ст. є наслідком сутнісних змін у культурних реаліях – переформування системи ціннісних орієнтацій у зв'язку з Французькою буржуазною революцією, руйнацією віри в соціальний прогрес,

гармонію індивіда та соціуму. Джерелом трагічного Ф. Шиллер вважав суперечність моральної та почуттєвої природи людини. На його думку, у мистецтві формування почуття трагічного передбачає такі умови: те, що викликає співчуття, має бути близьким, зрозумілим глядачеві, а також вільним – таким, що має моральний зміст, почуттєво й безпосередньо представлено в пов'язаних між собою подіях.

Як діалектику свободи й необхідності трагічне характеризував Ф. Шеллінг. На ґрунті дослідження зразків трагічного в античній трагедії у трактаті «Філософія мистецтва» мислитель дійшов висновку, що трагічний герой є первинно винним і безсилим перед долею, яка накладає на нього провину. Покарання і страждання героя стають його звільненням, демонструють його вільний вибір власного шляху протистояння долі.

У світоглядних вимірах епохи романтизму суперечність діалектично пов'язаних добра і зла поставала як принципово невирішувана. Це унеможливлювало розв'язання конфлікту романтичного трагічного героя та світового зла. Тому трагічне відображало несвободу людини за певних історичних, соціальних обставин. Однак у бажанні свободи, прагненні індивіда боротися, власне у створенні ситуації боротьби потенційно містилася віра в можливість майбутнього подолання зла.

У системі естетичних поглядів Г. Ф. Гегеля трагедія мала катарсичний сенс, а трагічне позиціонувалося як конфлікт між моральною, субстанціональною, суспільною силою, яка керує діями людства, та характерами героїв, які діють. Ці сили поставали як винні та водночас невинні. Вина обумовлювалася їх взаємною відповідальністю за порушення рівноваги, заперечення іншої сили, порушення її цілісності, а невинність – природністю їх дій. Загибель сторін конфлікту поставала як рушійна сила розвитку духа, оскільки формувала необхідність історично детермінованого нового їх співвідношення. Саме тому трагічний герой передусім утілював не лише як образ людини, яка себе стверджує, але й образ людини – носія законів і закономірностей буття.

Розуміння трагічного на рубежі XIX–XX ст. обумовлювалося песимістичним передчуттям кардинальної зміни картини світу, ціннісних настанов та образу людини. Трагічне, як ствердження свободи людини за обставин, які її заперечують, поступилося місцем первин-

ному трагізму людського буття, розладу, утрати духовних опор. На цій основі виникло вчення А. Шопенгауера про трагічне, як відбиття саморуху волі людини, постала інтерпретація Ф. Ніцше трагічного як утілення ірраціонального, хаотичного начала, з'явилося ствердження Ф. Кафкою вічного трагізму та абсурдності існування людини. Невирішуваність трагічного конфлікту, сутністю якого є відчай людини, стверджував С. К'єркегор. М. де Унамуно наполягав на загальному трагічній сутності буття людини ХХ ст.

Трагічне закарбовує дисгармонійність, суперечливість, конфліктність людського буття. Така дисгармонійність притаманна передусім тим періодам буття людства, які вирізняються особливим «перехідним» характером. «Накладання» ціннісних орієнтацій, які починають втрачати актуальність і значущість, на ціннісні орієнтири майбутнього, які починають формуватися, стає чинником виникнення масштабного, суспільно значущого конфлікту. Місія його необхідного і болісного розв'язання належить трагічному герою, який вільно, свідомо обирає шлях страждань і загибелі в ім'я подолання несвободи людства за певних історично-культурних обставин. Акцентуючи значення свободи вибору, як маркера трагічного, Г. Ф. Гегель розрізняв нещастя та трагедію. Нещастя є результатом збігу обставин, які можуть від людини не залежати, трагічне ж передусім зосереджено в самій особистості, є результатом свідомих особистих дій людини, яка діє заради вирішення (або формування шляхів, механізмів майбутнього вирішення) суспільного конфлікту. Трагічні герої людства – Прометей, Едіп, Ісус Христос, Гамлет, Лір, Фауст, Дон Кіхот та інші – тому є символом прагнень всієї людської спільноти звільнитися від несвободи та досягти нового рівня буття.

У діях трагічного героя міститься «перспектива» буття людства, осмислюючи яку, людина в разі зустрічі з образом трагічного героя відчуває співчуття і жаль, поринає в стан катарсису. **Катарсична сутність трагічного – джерело його оптимістичного сенсу, віри в подолання (або можливість подолання) масштабних конфліктів людства.**

Отже, **трагічне – категорія естетики, якою визначається сутність масштабних, суспільно значущих конфліктів людства та вільного вибору тяжких страждань (моральних або фізичних) або смерті людиною, котра бере на себе відповідальність необхідного**

вирішення цього конфлікту (або формування шляхів його розв'язання) і стверджує своїми вільними діями вічні людські цінності.

Жодна історико-культурна епоха, як і життя конкретної людини, не позбавлені конфліктів і суперечностей. Проте не кожні з них пов'язані з тим, що особистість заради їх вирішення свідомо обирає страждання. Саме з такими суперечностями та конфліктами пов'язана категорія «комічне», зміст якої безперечно стосується значення оптимістичного погляду на світ та оптимістичного шляху усунення розбіжностей.

В епоху Античності специфіка картини світу, у якій оптимістичне начало відіграло значну роль, зумовила значущість у мистецтві комічних жанрів, зокрема комедії, а також спрямованість естетичної думки на теоретичне осмислення комічного. У трактаті «Поетика» Арістотель характеризує комедію та нерозривно пов'язане із нею смішне як частину потворного, яка порушує гармонію. Саме незначущість такого порушення, на думку мислителя, зумовлювала відсутність елемента страждань у комічному, викликала сміх.

Таке трактування комічного наявне в естетичних поглядах Цицерона. На його думку, комічне не здатне відображати вади, які потребують покарання, образи жалюгідних людей, які викликають співчуття, а також образи закоханих, яких «охороняє» чиста сила кохання. У трактаті «Про оратора» Цицерон пов'язав смішне з непристойним і потворним та визначив його роди – дотепність, гумор, ущипливість та іронію. Соціально конструктивну, критичну роль комічного, зокрема сатири, підкреслював Арістофан. Трактуючи комічне як засіб висвітлення дійсної сутності недоліків і вад тогочасного суспільства, видатний комедіограф у такий спосіб окреслив його здатність до відбиття соціальних проблем.

Сміхове «зняття» суперечностей, конфліктів, пов'язане з естетичною насолодою (як варіантом катарсису) – таким було трактування комічного в естетичній думці Античності.

Зі світоглядних обривів сакральної культури епохи Середньовіччя комічне було фактично усунене як таке, що мало диявольське походження (зокрема в поглядах Іоанна Златоуста та Тертуліана). Зосередженням комічного стала неофіційна низова, так звана «сміхова» культура, у якій завдяки осміянню «перегорталася» система ціннісних орієнтацій. Комічне в низовій культурі поставало як засіб «звільнен-

ня» людини від догматичності світоглядних настанов, що мав тимчасовий характер і не порушував цілісності світобачення.

Увага до античного комедійного доробку, відродження жанру комедії (на основі наслідування античних зразків) та формування теорії комічного в епоху Ренесансу були пов'язані із загальною увагою епохи до духовного спадку Античності, а також із визнанням значущості комічного в осягненні світу та людини. В естетичній думці Ренесансу комічне виступає як характеристика недовершеного явища, яке викликає почуття задоволення та водночас відчуття недосконалості людської природи. Певне відчуття втрати віри в людину, її безмежні можливості наочно виявляється на межі Відродження та Нового часу, відбиваючись у трагікомічних образах М. де Сервантеса, В. Шекспіра, Ф. Рабле та ін.

Ставлення до комічного в епоху Просвітництва та панування мистецтва класицизму не було однозначним. З одного боку, орієнтація епохи на утвердження ідеалу людини громадянина та ідеального суспільства мала наслідком «витіснення» комічного та комедії на нижчі щаблі ієрархії жанрів мистецтва. З іншого боку, за комедією закріплювалося суттєве виховне значення, визнавалася здатність усувати недоліки суспільства осміянням, «виправляти» людей розвагою. Д. Дідро вважав, що комічне та комедія є дієвим засобом формування смаку та відчуття обов'язку, Г. Е. Лессінг проголошував, що виконуючи суспільно-регулюючу функцію, комедія здатна викоринити те, що перебуває поза компетенцією закону.

Розвиваючи тезу Арістотеля щодо закарбування в комічному порушення гармонії, І. Кант визначив суттєвий принцип комічного – невідповідність напруженості ситуації та її розв'язання, ігрового «перергортання» подій, що власне і є джерелом сміху.

Проблемною цариною в осмисленні сутності та специфіки комічного в естетичній думці завжди було питання щодо його співвідношення зі смішним. В естетиці Г. Ф. Гегеля смішне характеризується як контраст мети та засобів, сутнісного та явища. Комічне ж, на думку філософа, має соціальний сенс і пов'язане передусім із доланням доброзичливим сміхом викривлених, хибних цінностей, піднесенням над суперечливими та недовершеними явищами.

Епоха романтизму, осягаючи соціальні конфлікти як невірешувані, сформувала іронічну призму світобачення, у якій сміх ставав

фактично єдиним засобом «відсторонення» від суперечностей буття. К. Зольгер визначав іронію як вирішальний чинник творчого процесу, як умову мистецького натхнення. Масштабної соціальної значущості комічне набуло в естетичних поглядах Жана Поля. Мислитель уважав, що реалізація комічного в дотепності забезпечує прокладання шляху до політичної та духовної свободи, формування настанов соціальної рівності. Розрізняючи форми комічного (смішне, гумор, дотепність, іронію, сатиру), Жан Поль також визначав їх загальні аспекти: наявність суперечності, її чуттєве сприйняття та суб'єктивне осягнення.

В естетиці ХХ ст. комічне набуває статусу атрибутивної ознаки людини. А. Бергсон визначав, що поза людиною комічне не існує – природне середовище комічним бути не може. Джерелом комічного мислитель уважав ті явища, які перешкоджають прогресивному буттю людини (зокрема застарілість). Т. Манн надав іронії статусу змісту і сенсу мистецтва, визначив, що іронія є одночасно як прийняттям, так і суцільним запереченням усього.

Глобального значення комічне набуває в контексті постмодерністської парадигми світобачення. Просякнута іронічним началом, вона в пародійному дусі «змішує» весь художній, естетичний доробок людства.

Комічне, як і трагічне, характеризує негативне значення різноманітних проявів дисгармонії, невідповідності, суперечності. Проте, на відміну від трагічного, комічне подає їх у такому баченні, за якого *людина відчуває духовну насолоду*. Це обумовлено багатьма чинниками.

Передусім – особливостями об'єкта комічного. На відміну від трагічного, до «орбіти» якого входять конфлікти, глобальні за своїм історичним, соціальним значенням, обрії комічного окреслюються суперечностями та конфліктами, які не є непереборними для людини та людства в цілому. Трагічне характеризує ті реалії, які нагально потребують кардинального вирішення, оскільки перешкоджають прогресивному буттю і поступу людства. Комічне характеризує ті конфлікти, які через свою незначущість не спонукають людину до їх розв'язання. Вони можуть залишатися в доволі сталому, «невирішеному» вигляді, проте вони не є проігнорованими. В комічному такі конфлікти і суперечності постають в ігровому дусі – штучного заго-

струються невідповідність форми та змісту, очікуваного та дійсного результату подій, претензій індивіда та його власних можливостей.

Нікчемність та особливо несподіваність фіналу суперечностей – «ніщо» замість вирішення – є джерелом сміху. Сміх у комічному не є засобом усунення об'єкта, розв'язання конфлікту, на відміну від дій трагічного героя, який розв'язує конфлікт або демонструє можливість його подолання (зокрема в майбутньому). Сміх у комічному виступає як засіб «зняття» негативної сутності явища, яке внаслідок осміяння втрачає своє значення.

Сміх – сутнісний складник комічного. Проте цим складником комічне не вичерпується. Сміх і комічне мають різну природу. Сміх – явище психофізіологічне, яке, зокрема, може виникати як реакція на певні подразники поза межами комічного. Комічне ж має соціальну природу, формується в процесі естетичного опанування соціокультурної дійсності. І саме тому сміх у комічному постає не як психофізіологічна реакція людини, а як засіб, на думку І. Канта, піднесення людини над конфліктами.

У комічному таке піднесення над недовершеністю дійсності базується на миттєвому комплексному усвідомленні наявності конфліктів, їх істинної соціальної сутності й негативної значущості. Таке осягнення конфлікту характеризує і трагічне, проте в трагічному людина, а особливо трагічний герой є саме центром конфлікту. Засадничим же принципом комічного є певне відсторонення, дистанціювання від конфлікту. Це дозволяє індивіду усвідомити свою недосконалість і недосконалість світу, які обумовлюють можливість існування конфліктних, суперечливих явищ і об'єктів. **Таке відсторонення можливе тільки за умови високого духовного розвитку суб'єкта, його здатності спрямовувати свої зусилля на досягнення досконалості та формування оптимістичного бачення світу.** Тому сміх у комічному – активна, загалом оптимістична реакція суб'єкта на суперечності, яка закарбовує здатність людства піднятися над ними, відсунути їх у минуле як такі, що через осміяння втрачали значення.

Специфіка трагічного передбачає розвинену здатність людини до емпатії. Специфіка комічного окреслюється його нерозривним зв'язком із почуттям гумору – сформованою протягом соціального буття людства здатністю до осягнення й ігрового загострення супер-

ечностей, їх позитивного естетичного переживання та «зняття» їх негативної значущості через осміяння.

Трагічне і комічне, центруючись навколо конфліктів і суперечностей, різняться образом героя. Трагічний герой свідомо виступає як носій трагічного начала, досягає трагічності наслідків своїх дій та вільно, за власним вибором вирішує конфлікт. У контексті комічної ситуації людина опиняється не за свідомим власним бажанням (якщо не йдеться про професійну діяльність коміків) і не відчуває себе вільною, оскільки комізм її становища формується «зовні».

Відмінності образу людини в контексті трагічного та комічного обумовлюють і відмінності комплексу почуттів, які вони викликають. Результатом сприйняття трагічного є катарсис, який передбачає розвинену здатність людини до емпатії, у формі співчуття герою виражає готовність людства «розділити» його долю, і тому орієнтує суб'єкта сприйняття на оптимістичну віру в подолання конфлікту. Катарсична складова сміху та комічного пов'язана з осміянням суперечності ідеалу та «комічного героя», духовною насолодою від того, що людство здатне переступити через цю суперечність, ствердити власну свободу від неї, подолати прояви дисгармонійності, недовершеності, очистити душу позитивними емоціями.

Отже, **комічне – категорія естетики, якою позначається негативна значущість дисгармонійних, недосконалих явищ і об'єктів, суперечлива сутність яких «знімається», долається осміянням.**

Різний ступінь дисгармонійності, соціальної напруги конфліктів, які виокреслюють обрії комічного, зумовлюють різноманіття його форм.

Найбільш м'якою з них є **гумор**. Він спрямований на осмислення та подолання незначних зі суспільного погляду конфліктів і суперечностей, які підлягають критиці, проте їх об'єкти є загалом значущими та привабливими для людини. Гумор вирізняється тим, що передбачає доброзичливі, майже позбавлені дистанції відносини та викликає радісний, незлобивий сміх.

Поширена з часів Античності **іронія** первинно в контексті мистецтва риторики означала суперечність буквального сенсу висловлення внутрішньому сенсу (грецькою іронія – удаваність, «ірон» у комедіографів античності – обманщик, дурисвіт). Іронія формує суперечність між визначенням, «назвою» об'єкта та його сутністю за допо-

могою різноманітних засобів – інтонації, іносказання, надмірної серйозності, надмірного схвалення того, що загалом не заслуговує на позитивну оцінку, тощо.

В епоху Ренесансу іронія набула негативного осмислення як хибна форма свідомості. Натомість епоха бароко надавала іронії великого значення, трактуючи її як засіб формування гостроти та швидкості розуму і водночас як засіб відтворення притаманних добі контрастів. В епоху романтизму іронія стала призмою бачення світу, єдино можливою за умов принципово невирішеного конфлікту індивіда та соціуму.

На рубежі XIX–XX ст. визначення іронії набувають соціальної загостреності. Так, Ф. Ніцше визначав її як вираження остраху людини перед майбутнім, Х. Ортега-і-Гассет – як тотальну сферу осміяння мистецтвом самого себе, у якій знаходить відображення процес дегуманізації культури XX ст. Утім, в іронії науковці вбачали й значущий засіб долаання конфліктів – Т. Манн визначав її як єдино можливу позицію сучасного митця, яка дозволяє уникнути крайнощів і тому є запорукою творення гармонійного бачення світу.

Ревізія аксіологічних настанов людства на рубежі XX–XXI ст. – чинник актуалізації значення іронії як фундаменту критичного, пародійного осмислення культурного, естетичного та художнього доробку людства. У вимірах культури постмодернізму іронія, загострюючи протистояння між людиною та соціумом, стає потужним засобом осягнення конфліктності буття, масштабних соціальних катаклізмів і відсутності шляхів їх подолання.

Сатира – гостро критичне висміювання об'єктів, які мають негативне соціальне значення і потенційно містять у собі загрозу подальшому прогресивному буттю соціуму в цілому. Значна дистанція між об'єктом і суб'єктом у сатири виключає доброзичливий, позитивний погляд на світ. Кінцевою метою сатири є майбутнє викорінення вад суспільства. Саме тому сатиричний сміх, фактично позбавлений позитивного забарвлення, містить у собі гнів, нищівне начало.

Ступінь негативності у баченні та осмисленні сутності соціальних суперечностей і конфліктів зростає в сарказмі. Цю форму комічного вирізняє позиціонування об'єкта осміяння як такого, що суттєво перешкоджає буттю людства, має бути знищеним, породжує презирство, недоброзичливе, інколи вороже ставлення.

У винятково дисгармонійних формах реалії буття відбиває така форма комічного, як *гротеск*. Джерелом гротескових форм у мистецтві вважається своєрідний тип давньоримського орнаменту, який вирізнявся насиченістю вигадливих, фантазмагоричних образів. Специфіка гротеску полягає в його спрямованості на спотворення образів реальності через надзвичайне перебільшення, гіпертрофоване загострення їх негативних рис і водночас нівелювання їх позитивних рис. Дисгармонійність, диспропорційність, парадоксальність висвітлення об'єкта формує й специфічне його сприйняття, в якому поєднуються сміх (від осягнення взаємної невідповідності рис, елементів об'єкта) та емоційне відкидання, відраза, інколи острах.

Специфічною формою комічного, яка сформувалася на поч. ХХ ст., є *гегг* (назва походить від специфічного джазового прийому гри на саксофоні, який наслідує заразливий, нестримний сміх). Його основою стало специфічне відчуження індивіда від соціуму, яке дозволяє бачити саме людину об'єктом висміювання. Гегг «розвінчує» гуманістичне бачення людини. Вона примусово «вписується» в ситуації, в яких поза своєю волею та бажанням втрачає честь та гідність, постає як недоладна. Саме ця невідповідність людині стає метою висміювання, яке примушує людину відродити уявлення про духовні цінності та ідеали.

Питання для самоконтролю

1. Розкрийте особливості системи категорій і понять естетики.
2. У чому полягають чинники змістовної «рухливості» категоріально-понятійного апарату естетики?
3. У чому полягає сутність естетичного як метакатегорії естетики?
4. Охарактеризуйте гармонію та міру як категорії естетики.
5. Які варіанти осмислення сутності категорій «прекрасне» та «потворне» виникли в історії естетичної думки?
6. Схарактеризуйте піднесене та низинне як категорії естетики.
7. У чому полягають спільні та відмінні риси трагічного та комічного як категорій естетики?

Глава 3

Естетична свідомість і естетична діяльність

§ 1. Естетична свідомість – сутність і структура

Естетична свідомість у її нерозривному зв'язку з естетичною діяльністю визначає сутність та особливості складного процесу естетичного освоєння світу людиною.

Джерела осмислення проблем естетичної свідомості й естетичної діяльності сягають кінця XVIII ст. – часу набуття естетикою статусу самостійної філософської науки. Особливою гостротою осмислення цих проблем позначено в естетичній думці XIX–XX ст., зокрема через розширення обріїв художньої практики та відповідним до цього процесу значним розширенням предмета естетики, обґрунтування думок щодо безпосереднього зв'язку соціально-історичної практики людства із зародженням і розвитком почуттів, інтересів, уявлень, потреб людини тощо.

Осмислюючи неподільність форм діяльності та свідомості людини в первісну епоху, позначену синкретизмом, науковці стверджували, що в процесі трудової діяльності спочатку стихійно, а потім усе більш усвідомлено людина ставала на шлях перетворення світу за законами краси, згідно з уявленнями про довершене. Формування естетичних почуттів, смаків, а в подальшому – ідеалів було пов'язано з відчуттями задоволення, насолоди від сприйняття тих предметів, які, за уявленнями особистості та людства, були досконалими. Виробнича діяльність сприяла формуванню в людини здібності не просто бачити предмети та явища, а вирізняти в процесі їх сприйняття, виокремлювати досконалі й недосконалі красиві й некрасиві речі, відчувати красу. Поступово формувалася потреба свідомого створення і сприйняття досконалого, такого, що приносить духовне задоволення. Вічність, постійність цієї потреби за умов ускладнення й урізноманіт-

нення практичної діяльності обумовили урізноманітнення естетичних почуттів, потреб і інтересів, ускладнення системи естетичної свідомості.

Естетична свідомість забезпечує зв'язок людей із системою суспільного життя, обумовлює загальний процес естетичної діяльності, визначає її межі, спрямованість, інтенсивність, осмислення результатів естетичної діяльності та їх відповідності (або невідповідності) ідеалам соціуму та індивідуальним ціннісним орієнтаціям особистості. Як відносно завершена система, яка об'єднує естетичні потреби, почуття, смаки, образні моделі, теорії тощо, естетична свідомість за своїм змістом не тільки відповідає естетичній діяльності, а й містить у собі уявлення про можливу естетичну діяльність. Тому естетична свідомість, як певний спосіб естетичного бачення минулого, сучасного і майбутнього, позначена прогностичним потенціалом щодо формування естетичних настанов осмислення світу людиною та людством.

Категорія «естетична свідомість» пов'язана в естетиці з категорією філософії «свідомість», якою позначається здатність людини здійснювати доцільну діяльність, створювати суб'єктивний образ об'єктивного світу, формувати особливий, предметно обумовлений спосіб орієнтації у світі. Свідомість є суспільно-історичним продуктом – вона є невід'ємною від людської практики, формується тільки в соціальному середовищі.

Естетична свідомість – категорія естетики, якою характеризується умовно виокремлена сфера свідомості, заснована на емоційно-почуттєвому, духовно-ціннісному ставленні людини до світу. Естетична свідомість, як вища форма осягнення дійсності соціалізованою людиною, забезпечує регуляцію специфічного виду цілеспрямованої людської діяльності – естетичної діяльності.

Динамічна цілісність естетичної свідомості забезпечується взаємозв'язком, взаємообумовленістю її рівнів і складових.

Естетична свідомість формується і виявляється на двох рівнях: побутовому (повсякденному) і теоретичному. На побутовому рівні естетична свідомість пов'язана з узагальненням емпіричного досвіду, з різноманітними видами практичної діяльності. *Теоретичний рівень* естетичної свідомості є невід'ємним від загальнотеоретичних, філософських уявлень про світ, людину, суспільство і при-

роду, від засвоєння індивідом багатства наукових знань, накопичених людством. Варто зазначити, що межу між цими двома рівнями естетичної свідомості навіть в абстракції провести дуже важко через їх органічну єдність, взаємообумовленість і взаємодоповнюваність.

Носіями естетичної свідомості є індивід, група людей, нація, народ, суспільство. У процесі естетичної практики формується і змінюється естетичне ставлення і окремої людини, і певної групи людей, суспільства в цілому до дійсності. Свідомість особистості формується і в процесі набуття індивідуального життєвого досвіду, і в процесі засвоєння суспільно-історичного досвіду, опанування багатства доробку минулого та результатів сучасної естетичної практики.

У будь-якому суспільстві існують різноманітні типи колективної естетичної свідомості, які можливо виокремити на основі різних критеріїв – від соціально-класових до вікових тощо. Кожне суспільство вирізняється власною цілісною системою естетичної свідомості, якою визначаються провідні орієнтири й настанови, покладені в основу всіх видів людської життєдіяльності певної історично-культурної доби. Ця система може бути диференційована на певні компоненти – складові, серед яких є і провідні, і підпорядковані, і залишкові, індивідуальні і колективні тощо. Проте така система не є простою арифметичною сумою своїх складових – вона об'єднує їх на основі єдності естетичного освоєння дійсності.

Значну роль у формуванні естетичної свідомості її носіїв відіграє ідеологія. Як система ідей, поглядів, у яких усвідомлюється й оцінюється ставлення людей до дійсності, ідеологія розробляється на рівні теоретичної свідомості, характеризується відносною самостійністю, активно впливає на формування світоглядних позицій у суспільстві, забезпечує усталеність і панування в суспільстві певних естетичних настанов і позицій.

§ 2. Структура естетичної свідомості

Основними, найбільш значущими компонентами естетичної свідомості вважаються: естетичні почуття, смаки, ідеали.

Естетичні почуття – категорія естетики, яка позначає суб'єктивну емоційну реакцію людини (групи людей, суспільства)

на явища природної і соціальної реальності, а також пов'язані з цією реакцією переживання, які обумовлені уявленням про красу, довершеність, ідеал.

Підґрунтям естетичних почуттів є естетичні емоції та переживання. Естетичні емоції є миттєвим емоційним відгуком на явища дійсності. Для них характерна нестійкість, швидкоплинність, мінливість, їх відрізняє суб'єктивне забарвлення і прояв у вигляді задоволення або незадоволення. *Естетичні переживання* пов'язані з осмисленням людиною значущості природних, соціальних, зокрема художніх явищ. При цьому позитивні емоції та переживання сприяють прагненню людей до спілкування і збереження того, що їх спричиняє, а негативні – породжують бажання запобігти стосунків із такими явищами.

Естетичні почуття, які існують поза задоволенням суто фізіологічних або утилітарних потреб, пов'язані з некорисливою насолодою від наявного навколо людини, позначені певною постійністю та незалежністю від певних ситуацій. Нерозвиненість або загалом відсутність естетичних почуттів має результатом втрату людського в людині, обмеження її духовного рівня та рівня її соціалізації. Як основа естетичної свідомості, естетичні почуття, з одного боку, формуються на побутовому рівні, на ґрунті конкретної людської діяльності. З іншого боку, формування естетичних почуттів забезпечується соціальними інститутами, які безпосередньо або опосередковано забезпечують вплив на почуттєвий світ людини.

Естетичні почуття обумовлені всім попереднім досвідом людства, пов'язані з суспільними потребами, визначаються сутністю певного суспільства та історико-культурного періоду. Естетичні почуття окремої людини втілюють у собі загальнолюдський досвід почуттєвого ставлення до світу і залежать від рівня її особистісного розвитку. Тому ускладнення ціннісних орієнтацій у суспільстві, збільшення кількості субкультур сприяє розмаїттю типів естетичних почуттів. Значну роль у вдосконаленні естетичних почуттів відіграє мистецтво, зокрема класичне, твори якого концентрують у собі все багатство естетичних почуттів, дозволяють людині осягнути його й зробити власним багатством. Надзвичайне важливим для розвитку естетичних почуттів є спілкування людини з природою, яке насичене гармонією, красою й досконалістю, збагачує почуттєвий світ і окремої людини, і людства в цілому.

На відміну від інших різноманітних людських почуттів, естетичні почуття не надані людині від народження, не успадковуються на біологічному (генетичному) рівні, а формуються завдяки соціальному оточенню і «входженню» індивіда в культурний контекст. Естетичне почуття є продуктом розпредметнення того світу культури, у якому живе людина. Іншими словами, естетичне почуття залежить від багатьох чинників, воно і суб'єктивно, і соціально обумовлено, формується та розвивається завдяки вихованню (на думку науковців, як цілеспрямованому, так і непередбаченому). Людина сприймає створене людством саме завдяки різноманітним видам діяльності, в умовах певної соціальної практики, засвоюючи соціальний досвід, утілений у культурі, цінності. Духовний зв'язок людини з навколишнім світом і виявляється в естетичному почутті.

Сформоване людством загальнолюдське почуттєве надбання – чинник певної спільності естетичного почуття людей. Воно визначає почуттєву атмосферу певної епохи, конкретного суспільства, почуттєвий досвід окремої групи людей, народу і нації, і, безпосередньо, естетичні почуття особистості.

Їх характер і ступінь розвиненості є різним, як не є однаковим почуттєве ставлення до світу кожного з носіїв естетичної свідомості. На основі цього можна говорити про «калейдоскоп» естетичних почуттів як на індивідуальному рівні, так і на рівні будь-якої епохи або спільноти.

Естетичні почуття характеризуються такими особливостями, як:

– оціночно-вибірковий характер, обумовлений здібністю людини виявляти в навколишньому світі те, від чого вона має духовну насолоду, або відчуває духовний дискомфорт;

– амбівалентність – подвійність, яка обумовлена можливістю існування протилежного ставлення (задоволення чи незадоволення) до одного й того ж об'єкта;

– перевага позитивного начала, позитивних емоцій, на протигагу руйнівному потенціалу негативних емоцій щодо естетичного почуття (однак потрібно відзначити, що реалії ХХ – поч. ХХІ ст. певним чином цю відмінність спростовують);

– предметність і ситуативність, обумовлені спрямованістю на певний предмет або ситуацію;

- здатність переходити в план уяви та сприяти її розвитку (варто зауважити, що уява також може викликати естетичні почуття);
- різний рівень усвідомлення – вони можуть бути і безсвідомими, і рефлектуючими, які стають фундаментом розгорнутого судження;
- вихід за межі задоволення утилітарних потреб і зв'язок із безкорисливим ставленням до дійсності.

Найвищим проявом естетичних почуттів в естетиці вважається досягнення катарсису – глибокого та складного переживання, яке очищує душу людини.

Естетичні почуття як основа й одна зі складових естетичної свідомості впливають на всі види людської діяльності, скеровують її на зміну навколишньої дійсності за законами краси. Вони органічно пов'язані з такою складовою естетичної свідомості, як **естетичний смак**.

Розробка категорії «естетичний смак» із XVII ст. здійснювалася зусиллями іспанського мислителя Грасіана-і-Моралеса, французьких просвітителів і теоретиків класицизму Н. Буало, Ш. Л. Монтеск'є, Вольтера та ін., англійських мислителів А. Е. Шефтсбері, Д. Юма та ін. Центральне місце питання естетичного смаку посідало в естетиці І. Канта, який досліджував його діалектику, суперечності й антиномії.

Естетичний смак – категорія естетики, якою позначається людська здібність диференційовано сприймати та оцінювати навколишній світ відповідно до уявлень доби про духовні цінності.

Завдяки естетичному смаку людина та людство визначають ціннісні пріоритети, опановують одні цінності та відмовляються від інших, формують світ буття на основі тих начал, які оцінюються як прекрасні. На основі естетичного смаку людиною і людством обирається природне та соціальне середовище для спілкування і оточення, перетворюється навколишній світ, формується власний внутрішній світ. Кожне покоління на шляху його духовного розвитку успадковує систему певних естетичних смаків і для себе вирішує, чи керуватися ними в подальшому, використовувати і вдосконалювати їх, чи відмовлятися від них і прагнути їх подолати, формуючи нові смаки. Естетичний смак виявляється в системі естетичних симпатій і переваг, а також антипатій, конкретизує і розкриває естетичні потреби та почуття.

Проблема естетичного смаку є дискусійною до сьогодні. Це обумовлено актуальністю думки щодо суб'єктивності естетичних смаків і неможливості визначення істинних або хибних естетичних цінностей. Ще І. Кант ставив перед собою завдання логічно поєднати заперечення об'єктивності естетичних оцінок і розробку критерію смаку, хоча й необ'єктивного, але загальнозначущого. Філософ наголошував на тому, що смак – це «спроможність естетичної здібності судження робити загальнозначущий вибір», підкреслював його внутрішню суперечливу та двоїсту – суспільну та індивідуальну природу. На думку мислителя, неможливо визначити певний об'єктивний принцип смаку, яким його судження могли б керуватися і на основі якого вони могли б бути досліджені і доведені, тому що тоді не було би ніякого судження смаку. Водночас вчений підкреслював, що судження естетичного смаку індивідуально і суб'єктивно, воно є глибинною особливістю індивіда, його власною цінністю. Але **смак не є природженою здібністю, він формується під впливом багатьох соціальних чинників. Суб'єктивність судження смаків не виключає наявність у них певного загального начала, на основі якого постає можливість їх обговорювати та порівнювати.**

Естетичний смак базується на інтуїції, яка передує раціональному естетичному судженню. Водночас в об'єкті естетичного ставлення – об'єкті естетичного смаку – первинно закладені естетично-ціннісні якості. Це обумовлює синтезування в естетичному смаку як цих об'єктивних якостей, так і якостей суб'єкта сприйняття – синтез об'єктивного та суб'єктивного начал, а також синтез інтуїтивного та раціонального.

Естетичний смак може виявлятися як на рівні окремого індивіда, так і на рівні певної групи людей, суспільства взагалі.

Особливостями естетичного смаку як складника естетичної свідомості є:

- певна мінливість, залежність від соціальних умов і типу культури;
- суспільно-індивідуальний характер;
- суб'єктивна забарвленість, через що інтуїтивне, емоційне начало передує раціональному естетичному судженню щодо об'єкта сприйняття, що не виключає його відповідності об'єктивній естетичній цінності;

– поєднання оцінки естетичної цінності об'єкта та його духовного привласнення або заперечення індивідом.

Формування естетичного смаку відбувається в суспільстві в процесі навчання і виховання. Здебільшого формування естетичного смаку триває протягом всього життєвого шляху людини. Однак основні його особливості формуються в 13–20-річному віці. Велике значення в цьому процесі відіграє самоосвіта і самовиховання.

Індивідуальний естетичний смак можна охарактеризувати в якісному і кількісному відношенні. Якісна характеристика передбачає розмову про гарний і поганий естетичний смак. Щодо гарного смаку, то з ним пов'язують спроможність людини відчувати насолоду від прекрасного (уже визначеного як такий естетичним досвідом людства) і емоційно нехтувати потворним, а також відчувати потребу в красі, її сприйнятті та створенні. Поганим вважають естетичний смак тоді, коли з'являється байдужість до прекрасного, або, навіть, милування потворним. Кількісна характеристика естетичного смаку пов'язана з рівнем його розвитку, з його широтою. Розвинений естетичний смак надає людині можливості бачити багатство та розмаїття естетичних цінностей, нерозвинений – обмежує коло спілкування людини з естетичними цінностями. Разом із тим естетики визначають, що здебільшого розвинений естетичний смак є добрим смаком. Нерозвинений смак також може бути добрим, але «завдяки» нерозвиненості не дозволяє людині вільно орієнтуватися в широкому світі естетичних цінностей. Якісні і кількісні характеристики естетичного смаку є мобільними, змінюваними, вони залежать від рівня культури людини та від умов її формування.

Художній смак, як один із проявів естетичного смаку, формується і розвивається на його основі, обумовлює та обумовлюється ним. Фундаментом художнього смаку є мистецтво. Цей смак виявляється в здатності людини сприймати і оцінювати мистецькі твори адекватно духовним цінностям і художнім ідеалам. У художньому смаку дуже яскраво відбиваються індивідуальне суб'єктивне начало, а також перевага інтуїтивного, емоційного. Це викликає вічну суперечливість, дискусійність, у деяких випадках – протилежність оцінки творів мистецтва, визнання їх безсумнівними зразками, шедеврами в процесі тривалого та неоднозначного осмислення. Художні вподобання, як й естетичні, не є незмінними, визначаються не тільки пев-

ною культурною парадигмою, але й рівнем загальної і художньої культури кожної людини.

Значущим чинником формування та особливостей естетичного та художнього смаку на індивідуальному та суспільному рівнях є мода. Мода визначається як нетривале панування певного смаку в певній галузі життя, яке має переважно зовнішню форму виявлення. Її характерними рисами є мінливість, релятивізм, нав'язування, наслідування, навіювання, здатність до масового «зараження». Мода може підкреслювати особливості індивіда, а може й, навпаки, деформувати і нівелювати їх. Естетичний смак дозволяє людині відмовитися від сліпого дотримування моди та обирати в ній такі начала, які надають можливість виявити її власне духовне багатство, вдосконалити свій духовний світ.

Естетична свідомість пов'язана не тільки з естетичним смаком, але й з уявленням про те, якою має бути естетична цінність, з естетичним ідеалом.

Естетичний ідеал – категорія естетики, якою позначають образ належної, бажаної естетичної цінності, високий зразок, високу мету людини та людства, досконалість, яка виходить за межі реального. Розробка проблеми ідеалу започаткована в контексті німецької класичної філософії. І. Кант декларував, що ідеал є прообразом усіх речей у свідомості. Власне речі, явища в дійсності, як недосконалі копії ідеалу, запозичують з нього «матеріал» для можливості реалізації в дійсності. Так чи інакше наближуючись до ідеалу, ці речі є завжди далекими від того, щоб бути порівняними з ним. Філософ підкреслював, що ідеал має нормативний характер, тому що виступає також і як взірець учинків.

І. Кант підкреслював, що ідеал має бути не тільки загальним, а й індивідуальним, наполягаючи на його невід'ємному зв'язку з конкретно-почуттєвою формою вираження. На думку мислителя, ідеал, як ідея регулятивного порядку, є принципово недосяжним. Ідеал переважно вказує напрям до мети, аніж створює її образ і тому скеровує дії людини. При цьому він виступає не як виразний образ результату дій, а як почуття їх правильної спрямованості. Тільки в мистецтві, на його думку, ідеал у формі прекрасного може і має бути реалізованим. Настанови І. Канта набули розвитку в ученнях Ф. Шіллера, І. Фіхте, Ф. Шеллінга та ін.

Г. Ф. Гегель ствердив поняття «ідеал» як одну з головних категорій естетики. Він декларував, що ідеал є моментом дійсності, образом людського духу. На його думку, ідеал постійно розвивається та відбиває образ конкретної мети діяльності людства на певному етапі його розвитку. У зв'язку з тим, що Г. Ф. Гегель визначав мистецтво як одну з форм пізнання абсолютної ідеї, він бачив у ньому сферу виявлення естетичного ідеалу.

Головними особливостями естетичного ідеалу є те, що він:

- має носієм і особистість, і соціум;
- має історично обумовлений характер, «виростає» із реальної дійсності, відбиває суспільні потреби та особливості емоційно-почуттєвого осмислення світу різними верствами суспільства;
- має подвійний характер, поєднуючи дійсне й потенційне можливе, реальність та її бажаний, потрібний людству розвиток;
- має прогностичну спрямованість, визначає узагальнені перспективи вдосконалення суспільства, його соціальних груп, окремої людини та в силу цього «випереджає» дійсність;
- органічно пов'язаний з суспільним ідеалом і ідеалом моральним;
- виникає у свідомості, реалізується в діяльності;
- об'єднує раціональне, логічне і емоційно-почуттєве начала, обумовлюючи провідну роль останнього;
- має конкретно-чуттєву форму виявлення, є зразком естетичної досконалості;
- забезпечує духовне перетворення дійсності за законами краси, гармонії та досконалості;
- набуває якості краси за умов зв'язку з красою людської душі, величчю народного духу, які творять цей ідеал.

Естетичний ідеал – мобілізуюча сила, яка спрямовує людину і людство на власне вдосконалення і вдосконалення навколишнього світу за законами краси, на перетворення естетичних орієнтирів на норми і подальше їх удосконалення. У деяких випадках естетичний ідеал спрямований на відновлення значущості цінностей минулих епох. Але в будь-якому разі він передбачає зміни в майбутньому, спрямований на майбутнє. Реалізувати його повністю не видається можливим. Адже в суспільстві та в людині завжди народжуються нові суперечності, які обумовлюють формування

нового, сучасного ідеалу, його пошук, знаходження шляхів творчого впровадження в життя.

Найбільш повно та адекватно естетичний ідеал втілюється в мистецтві, розкриваючись у художніх образах, у структурі, змісті та формі мистецьких творів тощо. Для мистецтва наявність естетичного ідеалу важлива як з погляду його естетичної значущості, так і практичного орієнтуру у творчості. Для художника він виконує роль регулятора, критерія оцінки, цільової настанови. Ідеал, на який спирається митець, зазвичай є соціально детермінованим і водночас індивідуальним, своєрідним. Цей ідеал акумулює конкретно-історичні прагнення та розробляється в процесі художніх індивідуально-творчих пошуків.

Певний рівень естетичної свідомості пов'язаний з розвитком таких його компонентів, як естетичні погляди і теорії. Формування естетичних поглядів і теорій здійснюється на основі дослідження й аналізу навколишньої дійсності, як на емпіричному, так і теоретичному рівнях. Завдяки наявності в естетичній свідомості естетичних поглядів і теорій виникла естетика як специфічна філософська дисципліна, а також науки, які розвивалися на її методологічному фундаменті: мистецтвознавство, історія мистецтва тощо.

■ § 3. Естетична діяльність

Умовою існування людського суспільства і людини є діяльність – специфічна людська форма активного ставлення до навколишнього світу, змістом якої є його доцільна зміна і перетворення. Діяльність людини передбачає певне протиставлення суб'єкта та об'єкта, є нероз'єднаним цілим мети, предмета, засобів здійснення та результатів. Перші розробки щодо проблем діяльності належать Арістотелю, активне дослідження цих проблем притаманне класичній німецькій філософії та вирізняє фундаментальні праці І. Канта, І. Г. Фіхте, Г. Ф. Гегеля та ін. Осмислення сутності діяльності обумовило потребу дослідження її як цілості та розробки її структури. Використання сучасним гуманітарним знанням різноманітних критеріїв класифікації людської діяльності засвідчує її багатоплановість, багатство її компонентів, рівнів і видів, одним із яких є естетична діяльність.

Естетична діяльність – категорія естетики, якою позначається специфічний вид духовно-практичної діяльності, спрямованої на перетворення світу (природного і соціального) і самої людини за законами краси, гармонії, досконалості.

Суб'єктом цієї діяльності є людство, соціальні групи, нації, народи, людина. *Об'єкт* естетичної діяльності – увесь світ природи, буття людства, людина і все людство. *Головна мета* цього різновиду людської діяльності – забезпечення реалізації в житті естетичного ідеалу, *головний зміст* – перетворення дійсності за законами краси, гармонії, досконалості, які визначаються законами ритму, симетрії, пропорції, цілісності, домірності та ін. *Результат* естетичної діяльності виявляється в «оновленій» природі, удосконаленому суспільстві і людині.

Фундаментом естетичної діяльності є свідомо визначена мета, яка постає на основі людських емоцій, почуттів, ідеалів, цінностей. Завдяки діяльності, зокрема естетичній, людина «вбудовується» в навколишній світ, який впливає на неї, змінює її внутрішній світ, її здібності. Актуалізація в естетичній діяльності естетичних потреб, почуттів, смаків, ідеалів, поглядів людини, соціальних груп, націй і народів, суспільства свідчить про її соціальну природу, залежність від соціальних умов життя, ментальних настанов. Із самого початку життя людина перебуває в певній системі естетичних відносин і цінностей – предметно виражених результатів попередньої естетичної діяльності. Від умов життя, від системи виховання і освіти людини залежить як рівень і глибина засвоєння нею цих відносин і цінностей, так і те, на який рівень діяльності вона буде орієнтована, і те, наскільки творчо буде здійснювати цю діяльність.

В естетичній діяльності умовно виокремлюють такі різновиди:

- діяльність, пов'язана зі споживанням вже наявних естетичних цінностей;
- діяльність, спрямована на розподілення, розповсюдження, обмін, зберігання естетичних відносин і цінностей;
- діяльність, результатом якої є створення нових естетичних цінностей.

Ці різновиди є взаємообумовленими та взаємопов'язаними. Проте в різні історико-культурні епохи, за різних соціокультурних реалій

певний вид естетичної діяльності може набувати значення провідного, а інші – підпорядкованого.

В естетичній діяльності виокремлюють також такі її різновиди, як:

– **репродуктивний** – діяльність, у якій передбачається отримання вже відомого результату вже відомими засобами (наприклад, копіювання картин, творів скульптури, традиційна інтерпретація театральних, оперних, балетних вистав, музичних творів тощо);

– **продуктивний** – творча діяльність, метою якої є розробка нових цілей, створення новими засобами вже відомих цілей, створення нових цінностей. Продуктивна діяльність забезпечує творіння людського буття, розвиток творчих сил і здібностей людини і суспільства і тому відіграє вирішальну роль у системі естетичної діяльності.

Естетична діяльність характеризується певними відмінностями від інших видів людської діяльності. Прагнення людей жити в тих відносинах і спиратися на ті цінності, які відповідають уявленням про красу і досконалість, було вічним, як і вічним було прагнення людини в усіх можливих напрямках перетворювати духовний світ і світ буття. Це обумовлювало те, що естетична діяльність завжди «розчинена» в людській діяльності, є невід’ємною від будь-якого її виду людської діяльності та незмінно присутньою в кожному з їх результатів.

Але на відміну від результатів інших видів діяльності, які, зазвичай, мають утилітарне значення, результати естетичної діяльності утилітарності позбавлені. У зв’язку з цим вони набувають загальнолюдського значення, перетворюються з тимчасових на позачасові за значенням, вічно актуальні.

У контексті естетичної діяльності особистість розвиває в собі якості та здібності, які вільно реалізуються нею в усіх видах духовної і матеріальної діяльності – чуттєве, образне мислення, емоційне ставлення до світу, переживання й співпереживання, естетичне споглядання, випереджене відображення дійсності, передбачення тощо.

Естетична діяльність просякає все буття людства.

Беззаперечною є продуктивна роль праці в становленні та розвитку різних видів і форм людської діяльності. Саме в процесі праці формується здатність і прагнення людини до довершеної форми діяльності та її результатів. Уже в первісному суспільстві людина реа-

лізувала в праці та її результатах прагнення опанувати сили природи, упорядковувати людські взаємини, середовище свого буття – буття колективу. Тому його основою слугували цінності, які носили насамперед утилітарний характер, проте в потенціалі містили в собі й неутилітарну складову, що забезпечувало цілісність і впорядкованість буття. Подальший розвиток праці стимулював створення таких утилітарних предметів і речей, які задовольняли не тільки матеріальні потреби, а й цінувалися за досконалість форми, неповторність, викликали почуття задоволення. Отже, **естетична діяльність завжди виступала в синкретичній єдності з працею.**

Розподіл праці, закріплення її видів за різними групами людей і індивідами, формування способу виробництва, який характеризувався подальшим виокремленням різних операцій та певною машинізацією, змінили характер праці. Одним із наслідків цього процесу стало поступове послаблення естетичних начал у процесі виробничої діяльності. Звичайно, репродуктивна праця позбавляла учасника виробництва, особливо конвеєрного, можливості реалізації його творчого потенціалу, нівелювала його індивідуальні, особистісні якості. У зв'язку з цим, а також зважаючи на «наступ» технічного прогресу, поступове формування технократичного мислення з середині ХІХ ст. та його домінування у культурі ХХ ст., у суспільстві постала проблема естетизації виробництва. Її розв'язання вимагало внесення творчого, власне естетичного начала у виробничий процес, стимулювання його розвитку водночас зі зменшенням репродуктивної праці.

Одним із варіантів посилення естетичного начала в сучасному виробництві стала поява такого явища, як **дизайн**. Терміном «дизайн» визначається продуктивна діяльність, спрямована на формування єдності естетичних і функціональних якостей предметного середовища. Як художнє конструювання, складова частина загального процесу промислового виробництва, дизайн має на меті реалізацію трьох принципів: корисність, краса, зручність. Дизайн «доводить», що форма предмета повинна бути залежною від тієї функції, яку він виконує в людській практиці, від матеріалу, з якого він створений, від технології виробництва.

Поширення і поглиблення зв'язків естетичної діяльності й праці може бути визначено як одна з умов забезпечення творчого розвитку людини, реалізації її творчого потенціалу.

У системі «людина – праця» провідна роль належить людині.

Саме від її внутрішнього світу, духовних якостей залежить і характер, і спрямованість праці. Але життя людини не обмежується працею, воно різноманітне, охоплює і внутрішні, і зовнішні форми прояву людської особистості. Удосконалення людини, яка водночас є і суб'єктом, і об'єктом естетичної діяльності, є кінцевим результатом цієї діяльності. Прагнення досягнути виразності людського образу, досконалості зовнішності людини та її внутрішнього світу присутнє на кожному етапі життя як окремої особистості, так і суспільства. Свідченням цього є вічне прагнення людини вдосконалити свій образ. Від первісного суспільства і до сьогодні людина спрямовує свої зусилля на досягнення відповідності її зовнішнього вигляду уявленням про досконале, прекрасне, які панують у суспільстві, та водночас на демонстрацію своєї унікальності, неповторності, що відрізняє її як особистість. Буття людини – постійний процес змін її внутрішніх якостей: почуттів, смаків, ідеалів, поглядів, потреб тощо. Ці зміни невід'ємні від естетичної діяльності, яка забезпечує як розвиток естетичних здібностей, так і їхню актуалізацію, а також їхнє вдосконалення. ***Тому головна мета естетичної діяльності – перетворення світу за законами краси, гармонії, досконалості пов'язана, в першу чергу, з її суб'єктом – людиною.***

Естетична діяльність народжена потребою соціального розвитку і здійснюється в суспільстві. Система суспільних відносин у всіх її формах і проявах обумовлює естетичну діяльність і регулює рівень її розвитку, її спрямованість та водночас сама виступає об'єктом естетичної діяльності. Здійснення естетичної діяльності в певних соціальних умовах визначає панування її продуктивного або репродуктивного виду, рівень і міру можливостей окремого індивіда реалізувати її на рівні створення нових цінностей і відносин тощо.

Водночас розвиток естетичної діяльності дозволяє впроваджувати в соціальне життя такі начала, які сприяють його гармонізації. ***Людяність і гуманність виступають змістом естетичної діяльності, яка стимулює їх утвердження та реалізацію в суспільстві.*** Актуалізація естетичних ідеалів у суспільстві, у суспільних відносинах, у житті соціальних груп і окремих індивідів завдяки естетичній діяльності найбільш яскраво виявляється в таких культурних феноменах, як ритуали, свята, обряди, ігри, змагання тощо. У них фіксу-

ється естетичний досвід як результат естетичної діяльності минулих поколінь, закарбовуються визначальні естетичні цінності. Завдяки продуктивній естетичній діяльності кожного члена суспільства це детермінує необхідність їх засвоєння як основи формування естетичної культури особистості та соціуму.

Одним із результатів естетичної діяльності в соціальній сфері є етикет – усталена система норм поведінки і спілкування, регулятивів людських взаємодій. Саме в етикеті втілені естетичні ідеали щодо стосунків між людьми, тому засвоєння принципів, вимог і правил етикету забезпечує формування естетичних орієнтирів як окремої людини, так і певної групи людей, суспільства взагалі.

Естетична діяльність невід’ємна від природи, яка виступає як її об’єкт, так і ідеал краси, джерело естетичної насолоди. У природі зосереджено все те, що має для людини естетичну цінність. Тривалий час людина осягала себе як невід’ємну від природи, у якій бачила «зразки» власного буття. Осмислення рівноваги із природою надихало людство на створення таких естетичних цінностей, які закарбовували її гармонійне єднання з природним світом і його красою. Поступово усвідомлення людиною своєї значущості, її власне звеличення обумовили зосередження уваги на її перетворенні, удосконаленні природного ландшафту та певну відмову від природної краси як утіленні естетичного ідеалу. Естетичну діяльність почали пов’язувати з процесами або підпорядкування природи людині, або з її перетворенням, із володарюванням над її силами. Визнання самодостатньої природи, її натуральної і ідеальної краси пов’язане з поверненням орієнтації естетичної діяльності на сприйняття природи як безперечної естетичної цінності.

Прагнення людства створити навколишній світ відповідно до ідеалів краси, гармонії та досконалості обумовило появу **мистецтва** – феномена, який концентрує в собі неутилітарні начала, утілює ідеальну модель людського і природного життя. Змістом мистецтва є естетичний ідеал. Мистецтво не тільки передбачає естетичну діяльність, спрямовану на втілення цього ідеалу в художньому творі, а й формує естетичний ідеал. Воно вимагає також здійснення естетичної діяльності, спрямованої на його розпредметнення, споживання. При цьому відбувається перехід художнього твору до внутрішнього естетичного світу його співтворця – глядача, слухача, виконавця

та ін. Значущість мистецтва полягає в тому, що воно впливає на смаки, почуття, ідеали, погляди як його творця, так і споживача, стимулюючи спрямованість до естетичної діяльності продуктивного характеру.

Виокремлюють також такі різновиди естетичної діяльності, як:

- практична, яка втілюється в дизайні і спрямована на впровадження естетичних ідеалів у виробничий процес, в організацію побуту, у вдосконалення природного середовища тощо;
- художньо-практична (карнавали, обряди, ритуали тощо);
- художня, спрямована на створення, споживання, збереження, розповсюдження, обмін творів мистецтва;
- виховна, метою якої є формування і розвиток естетичної культури особистості;
- теоретична, пов'язана з розробкою естетичних теорій, з розвитком естетичної думки.

Естетична діяльність цілісна, тому виокремлення її різновидів є відносним через їх взаємозв'язок та взаємообумовленість, підпорядкованість єдиній меті – удосконаленню людини та світу її буття відповідно до естетичного ідеалу історико-культурної епохи.

■ § 4. Естетична і художня діяльність

Тривалий час в естетиці естетична діяльність ототожнювалась із художньою. Проблема співвідношення цих видів людської діяльності до сьогодні не втратила актуальності та дискусійності.

Естетична та художня діяльність органічно пов'язані між собою, обумовлюють одна одну. Однак між ними є відмінності, а саме:

- естетична діяльність – явище ширше, аніж художня діяльність, яка виступає тільки одним з різновидів діяльності естетичної;
- становлення естетичної діяльності збігається з народженням людства, художня діяльність виокремлюється зі складу людської діяльності у зв'язку з активним процесом розподілу діяльності та ускладненням соціального життя і процесів праці. Становлення художньої діяльності, як самостійного *виду людської діяльності, пов'язують з давніми цивілізаціями.*

– наочні (предметні) **результати естетичної діяльності**, через її розчиненість у всіх видах людської діяльності, «присутні» у будь-яких речах, відносинах, ситуаціях, які набуті людством або створені окремою людиною. Натомість **результати художньої діяльності** – твори мистецтва, що існують самостійно;

– творці мистецтва виокремлюються в суспільстві в професійну групу, яка пов'язує своє життя тільки зі створенням художніх творів. Мистецькі твори тиражуються, розповсюджуються і споживаються в суспільстві, функціонують за власними законами. Митці потребують спеціальних знань, від них вимагають певного фахового рівня, оволодіння необхідною технікою і технологією тощо;

– художня діяльність має основою естетичну діяльність, виступає її концентратом першої, найвищим втіленням, у якому закріплені, реалізовані досягнення естетичного досвіду і естетичні цінності;

– естетична діяльність є **обумовленою соціальними умовами**. По-перше, в естетичній діяльності можуть бути виокремлені історичні типи, кожний з яких відповідає конкретній історико-культурній епосі. По-друге, відмінність історичних типів естетичної діяльності виявляються в їхній спрямованості, межах прояву, в естетичних потребах суспільства, орієнтації на перевагу продуктивного або репродуктивного її різновидів. По-третє, історичні типи естетичної діяльності – динамічні системи, пов'язані між собою, засновані на різних видах спадкоємності. По-четверте, внутрішні зміни естетичної діяльності відбивають характер змін соціально значущих цілей життя. Визначені характеристики естетичної діяльності притаманні й художній діяльності, до того ж проявляються в ній більш наочно.

Питання для самоконтролю

1. Якою є сутність естетичної свідомості?
2. Охарактеризуйте структуру естетичної свідомості.
3. Якими є особливості основних компонентів естетичної свідомості?
4. Розкрийте сутність естетичної діяльності та її особливості.
5. Якими є особливості видів естетичної діяльності?
6. Схарактеризуйте спільне та відмінне в художній та естетичній діяльності.

Глава 4

Мистецтво як об'єкт естетичного аналізу

§ 1. Мистецтво як засіб створення і зберігання специфічної інформації про цінність буття та самої людини

Мистецтво – це компонент духовної культури, форма суспільної свідомості, специфічна сфера людської діяльності, засіб пізнання світу. Мистецтво перетинається з іншими сферами діяльності людини (із наукою, релігією, педагогікою тощо), проте не може бути заміщене жодною з них. Адже у мистецтві відбувається художньо-образне осягнення світу у всій його повноті та цілісності. Завдяки мистецтву здійснюється й пізнання самої людини: воно спрямоване не тільки назовні, у світ поза людиною, але й у світ внутрішній, духовний. Як відомо, людина має двоприродну сутність: від народження вона є істотою біологічною, але у процесі виховання, соціалізації та «входження» в культуру набуває власне соціальних властивостей. Людина біологічна виростає в людину соціальну, і мистецтво, як особлива духовна сфера й засіб самоздійснення людини як особистості, відіграє величезну роль у процесі соціалізації завдяки своїм сутнісним ознакам.

Осягаючи сутність мистецтва, науковці акцентують насамперед атрибутивну для людини здатність *відтворювати, відобразити дійсність в емоційно-чуттєвих формах у всій повноті її виявів*. Ця здатність передбачає не копіювання дійсності, а її естетично-художнє осмислення, відтворення й оцінювання. Це дає підстави вважати мистецтво не тільки художньо-естетичним явищем – *як засіб пізнання дійсності воно набуває світоглядного, аксіологічного, філософського, гносеологічного значення в системі культури*.

Відображення, як властивість мистецтва, є дотичним до іншої категорії – *мімезису* (наслідування). Філософи Античності трактува-

ли мімізис доволі широко й різнобічно, зважаючи на те, який вид мистецтва брався до уваги, і те, як трактувалося саме мистецтво, охоплюючи й ремесла, і загалом творчу продуктивну діяльність людини. Так, у контексті піфагорійського вчення була сформульована ідея, що земна музика наслідує (відображає) гармонію небесних сфер. Платон уважав, що наслідування є основою будь-якої людської творчості, власне ж мистецтва наслідують предмети чи явища матеріального світу, які, своєю чергою, розумілися як відбиття світу ідей. У суто естетичному аспекті трактував мімізис Арістотель – як відбиття та перетворення дійсності силою фантазії та увявлення митця, що має метою пробудження почуття естетичного задоволення від відображення та пізнання предмета відбиття.

У подальшому мімітичні властивості мистецтва із зовнішнього боку предметів і явищ дійсності були перенесені на їхні внутрішні якості, сутнісну ідею. Це набуло актуальності в символічному мистецтві християнської культури епохи Середньовіччя та Відродження. Однак у мистецтві, як і раніше, цінувалася мімітична природа мистецтва, зокрема відомі слова Леонардо да Вінчі, який визнавав гідним той живопис, який найбільш відповідає відтвореному явищу або речі. Теорія наслідування (мімізису) поширювалася мислителями в першу чергу на живопис, скульптуру та поезію, тоді як архітектура та музика взагалі не бралися до уваги у роздумах про мімізис.

У межах культури Нового часу трактування мистецтва як мімітичної діяльності не втрачає своєї актуальності в широкому діапазоні від детального відтворення реалій дійсності в натуралізмі до узагальнено-відстороненого, абстрактного її відображення в романтизмі та символізмі.

У мистецтві XX і XXI ст. мімізис як сутнісна властивість мистецтва переосмислюється. Це детерміноване культурно-парадигмальними й аксіологічними змінами та формуванням так званої некласичної естетики. Залишаючись однією із сутнісних властивостей мистецтва, мімізис набуває принципово нових форм вияву, які були невідомі мистецтву попередніх епох. Зокрема, ідеться про мімітичне перетворення контексту функціонування цілком побутової речі, яка репрезентується як твір мистецтва, із повсякденного на художній. Прикладом може бути і подання у творі мистецтва симулякра, який взагалі не має за собою пробразу як об'єкта наслідування, тощо.

Мистецтво має виражальну природу, яка виявляється у ставленні митця до предмета відображення у творі мистецтва: відображальна (відтворювальна) і виражальна сутнісні ознаки тісно переплетені. Процес художньо-естетичного осягнення світу, результатом якого є твір мистецтва, актуалізує духовні сили митця (його ціннісні орієнтації, світоглядні настанови, ідеали тощо), мобілізує та задіює його емоційну сферу, когнітивні властивості. Усе це фокусується в художньому образі як головному засобі вираження в мистецтві й через образ «просвічує» у творі мистецтва. Своєю чергою, митець належить до певної культури як типу мислення, до певного суспільства, котрі є чинниками формування його духовного світу. Відповідно, ***мистецтво як засіб пізнання дійсності й самої людини не тільки виражає ставлення митця до предмета відображення, а є носієм суспільно значущої та культурної інформації, передусім про цінність буття й самої людини.***

До названих сутнісних властивостей мистецтва слід додати ***здатність здійснювати передусім естетичний вплив на реципієнта*** (глядача, читача, слухача), ***породжувати естетичні переживання***: мистецтво, як вираження, пробуджує внутрішній світ споживача. Вплив мистецтва є багатоплановим, «багатоканальним» і не обмежується виключно сферою естетичного. Спрямованість на відображення дійсності у повноті її виявів, життя в багатогранності обумовило, з одного боку, ***функціональний універсалізм мистецтва***, з іншого, – його ***здатність впливати на людину комплексно, активізуючи її емоційно-почуттєву, раціонально-інтелектуальну сфери та когнітивний потенціал.***

Відображально-виражальна природа мистецтва передбачає і здійснюється завдяки ***формотворчій властивості мистецтва***, під якою слід розуміти ***процес художньо-естетичного перетворення дійсності та отримання результату в стрункій і довершеній художній формі твору мистецтва.*** У мистецтві матеріал дійсності завжди «обробляється» художніми засобами – «формується», «оформлюється» і, тим самим, дистанціюється, підноситься над реальністю як предметом мистецтва – естетизується. Мистецтво надає речам форми в художньо-естетичному розумінні, у єдності зі змістом, форми, яка витворена завдяки застосуванню технічних і художніх засобів конкретного виду мистецтва, певних правил, умінь, майстерності.

Поняття «мистецтво» (переклад із лат. *ars*, яке є спорідненим із грецьк. – *techne*) позначено тривалою смисловою еволюцією. *Techne*, *ars*, *мистецтво* означало вміння робити щось за системою правил, і це поширювалося на широке коло явищ – від створення будинку, скульптури до вміння командувати військом, виголошувати промови, виготовляти посуд, зброю тощо. Поняття «мистецтво» охоплювало й ремесла, і різні види людської діяльності, де значущими були певні правила, уміння. Мистецтвом називали і продукцію, виготовлену в такий спосіб, і саму майстерність, фахові знання. Саме в такому смислі розуміли мистецтво в добу *Античності*, яка становить особливий етап в еволюції художньо-образного мислення. Антропоцентрична сутність античної культури стала чинником, по-перше, розуміння ролі, значення мистецтва у житті суспільства, по-друге, вироблення особливих принципів, форм, прийомів мистецтва, по-третє, осмислення сутності мистецтва у філософських працях.

Мистецтво не виокремлювалося із синтетичної єдності з міфом і ритуалом, виконувало, крім власне художньої, різноманітні практичні функції (релігійну, лікувальну, виховну), перепліталось з ремеслами та науками. На думку багатьох мислителів, мистецтво походить із божественного джерела – з *ентузіастичного начала*, яке трактувалося як божественна наснага, котра дарується богами. Поширеною була легенда, згідно з якою мистецтва подарував людям Прометей, який викрав його з Олімпу. Уважалося, що ентузіазм можна було отримати від дочок Зевса – муз (звідси – мусичні мистецтва), Аполлона або інших богів. Його безпосередньо отримували поети, музиканти й танцюристи, які брали участь у релігійних культах. Арістотель більшою мірою вважав мистецтво (і творчість – *poiesis*) результатом людського розуму, складом душі, які спрямовані на створення того, чого немає в природі, або на наслідування речей, які у природі існують: мистецтво, таким чином, доповнює природу й наслідує її. Тим самим була сформульована *теорія мімезису* як однієї із сутнісних властивостей мистецтва.

В осмисленні сутності та ролі мистецтв у житті суспільства велике значення мала їхня невідмежованість від ремесел і наук. У піфагорійському вченні музика розглядалася у зв'язку з математикою, вивчалися математичні основи мистецтва – ритм, числа, пропорції, завдяки яким музика відображає гармонійний устрій Всесвіту. Мистецтва поділя-

лися на мистецтва «для користі» та «для задоволення». Більш високо оцінювалися утилітарні мистецтва, які приносили практичну користь людині (науки і ремесла в сучасному трактуванні), а мистецтва «для задоволення» (власне мистецтва) викликали осторогу через їхню здатність впливати на емоції та духовний світ людини, що могло зашкодити вихованню добропорядного громадянина (софісти, Платон, стоїки). Тут порушується й проблема виховної ролі мистецтва, яка активно дискутувалася у філософських трактатах. Етична наповненість мистецтва визнавалася необхідною умовою його функціонування як значущої складової життя суспільства й виховання гідного громадянина. Не випадково заняття мистецтвами, не пов'язаними із докладанням фізичних зусиль (теорія музики, поезія) вважалося важливим компонентом освіти, у якій закарбовувався античний ідеал калокагатії – єдності духовної досконалості та фізичної краси.

Отже, в Античності відбувся корінний злам у художньо-образному мисленні – у ньому формується орієнтація на людину як «міру всіх речей». У філософії осмислюється здатність мистецтва чинити потужний вплив на людину, що закріплюється у понятті «катарсис» – моральне очищення (і фізичне у певному смислі) душі через співчуття та співпереживання, це своєрідне лікування душі мистецтвом. Про **катарсичний ефект мистецтва** писали піфагорійці, теорію катарсису докладно розробив Арістотель, убачаючи очищувальну силу в трагедії. Із точки зору зовнішніх форм ідеалом мистецтва стає досконала людина – фізично й духовно прекрасна, що на рівні художніх образів закріплювало ідею калокагатії. Естетичними принципами мистецтва постають пропорційність і міра як уособлення краси й гармонії. Осмислення естетичного аспекту мистецтва у зв'язку із чіткою системою правил, закономірностей, принципів і необхідність оволодіння ними митцем свідчило про трактування мистецтва як майстерної діяльності.

У **пізній Античності** обсяг поняття «мистецтво» розширив Платон, акцентуючи його естетичний смисл. Філософ уважав, що мистецтва не просто наслідують видиму природу, а «відсилають» до сутності речей. Метою мистецтв є вираження ідеального ейдоса речі (ейдос – сутність, яка протиставлялася матерії), котрий завжди є прекрасним, тобто мета мистецтва – створення краси. Краса мистецтва – це один зі шляхів залучення людини до ідеального ейдетичного світу.

Ця ідея набула плідного розвитку в контексті *середньовічної християнської культури* на ґрунті теоцентричної концепції світобудови. Відповідно до положень щодо трансцендентної сутності Божественного начала, що обмежувало формально-логічне пізнання, свідомість мала основою образно-символічне мислення. *Мистецтво* як засіб вираження «ейдетичної» (словами античної філософії) сутності *тракувалося символічно* – як канал зв'язку між світом земним і вищими духовними рівнями буття (іконопис, сакральна архітектура, церковна музика). Значний внесок у розробку нової теорії мистецтва, зокрема трактування образу, розуміння символу, зробили Псевдо-Деонісій Ареопагіт та Аврелій Августин, який приділив велику увагу питанням впливу мистецтва, сприйняття краси, результатом якого є формування судження на основі почуття задоволення. При цьому філософ розмежував емоційно-естетичний і знаково-символічний аспекти мистецтва.

Художньо-образне мислення середньовічного митця орієнтувалося на канон (правило), праобраз, який уважався даним людині Божественним началом, отже, – непорушним. Художні тексти – це варіанти канону; вони поставали подобами в ланцюгу подоб (результатів творчої діяльності людини), які сходили до першоджерела – Першобразу. Художня творчість, як правило *анонімна*, за таких умов поставала як майстерне слідування канону, його тонке відтворення, а всі творчі інтенції митця реалізовувалися в межах канону, не порушуючи його цілісності.

У *Середньовіччі* зберігає свою актуальність поділ мистецтв на ті, що потребують розумової діяльності («вільні»), й ті, що потребують фізичних зусиль («механічні»). Поняття «вільні мистецтва» охоплювало граматику, риторику, логіку, арифметику, геометрію, астрономію та музику. Під «механічними мистецтвами», яких також було сім, у різних трактатах розуміли різне: виготовлення одягу, транспортних засобів, навігацію, медицину, архітектуру (будівництво), торгівлю та ін.

Усе це свідчить про доволі поступове усвідомлення дистанції між світом мистецтва та світом реальності, що зумовлювалося формуванням і еволюцією художньо-образного мислення. Довгий час мистецтво осмислювалося невід'ємною частиною, по-перше, духовно-практичної міфо-ритуальної цілісності, по-друге, не відділялося

від практичної життєдіяльності людини, виконуючи утилітарні функції (ритуальну, лікувальну, організуючу тощо). Поступово мистецтво виокремлювалось у специфічну й вільну від практичної доцільності сферу духовної діяльності людини із власними сутнісними характеристиками.

Значні зрушення, обумовлені формуванням нової парадигми світобачення, зміною ціннісних орієнтирів, корінними перетвореннями в усіх сферах людського життя, перебудовою соціальної структури суспільства, відбулися за часів **Відродження**. Антропоцентричні, індивідуалістичні настанови ренесансної культури стали чинниками піднесення соціального статусу митця як креативної особистості та утвердження творчості як індивідуальної вільної авторської діяльності. Тим самим ренесансна епоха створила культурні та соціальні умови для виокремлення мистецтва в особливу сферу духовної діяльності людини та осмислення сутнісних ознак мистецтва. Це дозволило більш чітко розмежувати мистецтва, ремесла й науки. Так, до світу мистецтва були залучені поезія та скульптура, які раніше такими не вважались, однак музика (теорія музики), як і раніше, розглядалася як наука.

При цьому мистецтва ще не утворювали специфічної єдності, адже не було усвідомлене те підґрунтя, яке б дозволило їх об'єднати. Упродовж XVI – першої пол. XVIII ст. мислителі (Дж. Манетті, М. Фічіно, Л. Кастельветро, Ф. да Голланд, Ф. Блондель, Дж. Віко та ін.) у різний спосіб шукали зв'язки між різними видами мистецтва, стверджуючи, що мистецтва споріднені здатністю дарувати натхнення, слугувати утриманню в пам'яті речей і подій, образною природою, поетичністю (метафоричністю). У такий спосіб відбувався процес осмислення та визначення власної специфіки мистецтва. Незважаючи на відмінності підходів щодо цього питання, усе більше акцентувалась естетична сутність мистецтва; закріплювалося досягнення основної мети мистецтва – створення або зображення краси, емоційне збудження, враження, вплив на людину, яка його сприймає.

Світоглядна парадигма **культури Нового часу** позначена тенденцією урізноманітнення, диференціації та специфікації на різних рівнях життєдіяльності людини в матеріальній і духовній сферах. У художній культурі формується й остаточно закріплюється на теоретичному рівні уявлення про **мистецтво як особливу людську діяльність, по-**

збавлену утилітарності, спрямовану на вираження прекрасного й піднесеного, здатну приносити естетичну насолоду. У царині філософської думки був установлений зв'язок між мистецтвом і поняттям «прекрасне», мистецтво стали розуміти як творення краси. 1747 року **Ш. Баттьо** запропонував поняття «красні мистецтва», яке охопило живопис, скульптуру, музику, поезію, танок, архітектуру та красномовство. Підґрунтям такого об'єднання стала ідея мімезису, наслідування дійсності як спільна ознака для всіх названих видів мистецтв. Отже, із XVIII ст. поняття «мистецтво» постає у близькому до сучасного розумінні.

І. Кант визначав мистецтво як гру, як незацікавлену діяльність, мета якої – у ній самій і в тому естетичному задоволенні, яке відчуває реципієнт. Філософ називає мистецтва «естетичними», уважає, що окремі з них здатні до специфічного пізнання-одкровення, зазначає, що мистецтва відкривають шлях до світу трансцендентальних ідей, які не можуть бути пізнані через формалізований дискурс, а тільки безпосередньо. **Й. Гете** вважав мистецтво витвором людського духу, що наслідує у своїй діяльності природу, проте перевищує її завдяки своїй гармонізуючій силі. **Ф. Шеллінг** твердив, що мистецтво, як і філософія, спрямоване до абсолюту, до Бога. Тому і філософія, і мистецтво є засобами споглядання єдиного Абсолюту, який для філософії є праобразом істини, а для мистецтва – краси. В естетиці **Г. Гегеля** мистецтво розуміється як одна із форм саморозкриття абсолютного духу в художній діяльності. Метою мистецтва філософ убачав *вираження істини*, яка на певному рівні актуалізації духу вважалася ним тотожною прекрасному. Естетична насолода є наслідком сприйняття твору мистецтва, яке, будучи майстерно створеним, справляє враження органічного (природного) продукту й одночасно є витвором людського духу.

У XIX ст. формується думка щодо винятково естетичної доцільності мистецтва, усунення будь-яких практичних, утилітарних цілей, які можуть буди додатковими, але не первинними: прекрасне для прекрасного, мистецтво заради мистецтва. Проте слід зауважити, що ця теза також не стала остаточною. Художня практика завжди за-свідчувала крихкість будь-яких, на перший погляд, переконливо окреслених поняттєвих меж «мистецтва», постійно розхитуючи їх і доводячи їхню відносність. Бурхливий розвиток науки і техніки

зумовив появу нових видів мистецтва наприкінці XIX ст., зокрема фотографії та кінематографу (1895 р.). Надалі у XX ст. виникають види мистецтва, які змінюють уявлення про його межі, обсяг і функції: це дизайн, телебачення, аудіовізуальне шоу, артпроект, нетарт тощо. Вони формують власний арсенал технічних прийомів і засобів виразності, свою мову – власну поетику, при цьому часто в них переосмислюються, трансформуються або взагалі усуваються традиційні категорії класичної естетики – прекрасне, краса, естетичний вплив, естетична насолода, художність тощо. Це свідчить про формування нової – неklasичної естетики, у якій піддаються сумнівам положення щодо нерозривного зв'язку мистецтва та прекрасного, а матеріальний світ побутових речей активно завойовує духовний простір мистецтва, порушуючи питання про обсяг, зміст і функції мистецтва на сучасному етапі розвитку культури.

Нестійкість поняттєвих меж мистецтва цілком відповідає світоглядним настановам **Новітньої доби**: парадигмальній і аксіологічній множинності, плюралізму, різновекторності, диференційованості, які проєктуються на художню культуру й образно-художнє мислення людини XX – XXI ст., відбиваючись у співіснуванні численних художніх напрямів, течій, методів, загальних і оригінальних, неповторних стилів, у складній взаємодії традицій і новацій. «Полі-» – це домінуючий принцип буття й еволюції образно-художнього мислення XX – XXI ст.

Відповідним чином ускладнюється наукова думка про мистецтво. Воно постає як **надскладне явище, яке осмислюється в низці суміжних дисциплін**: філософії мистецтва, психології мистецтва, соціології мистецтва, семіотиці мистецтва, герменевтиці мистецтва, морфології мистецтва та ін. Усе це сприяє утворенню багатозарового міждисциплінарного дискурсу, у якому відбувається різнобічне, різноаспектне дослідження феномена мистецтва.

Незважаючи на окреслені труднощі пошуку єдиного визначення мистецтва, пропонуємо визначення цього поняття: **мистецтво – це компонент духовної культури та форма суспільної свідомості, вид творчої (креативної) відображально-виражальної діяльності, засіб пізнання й осмислення світу та самої людини в художніх образах, результатом чого постає твір мистецтва в єдності змісту та форми, здатний комплексно, передусім естетично, впливати на реципієнта.**

§ 2. Функції мистецтва

Дослідження функцій мистецтва є одним зі шляхів пізнання його сутності як явища соціального, як однієї із форм суспільної свідомості. Адже походження мистецтва соціально детерміноване, а його еволюція зумовлена соціально-історичними чинниками, у тому числі – прагненням індивіда до соціалізації. Набуття людських властивостей, «зростання» в людину і здатність художнього осягнення світу тісно пов'язані: друге є наслідком першого. Тому функції мистецтва віддзеркалюють повноту буття людини як істоти, передусім, соціальної.

Мистецтво виконує різноманітні взаємопов'язані між собою функції, які утворюють динамічну, змінювану в історичній перспективі систему, детерміновану культурою як контекстом існування мистецтва й запитом щодо мистецтва з боку суспільства. Серед великої кількості додаткових і потенційно можливих функцій можна виділити найважливіші, універсальні, ті, які виявляються на різних історичних етапах розвитку культури та суспільства і буття мистецтва – *виховна, комунікативна, пізнавальна, прогностична, катарсична, сугестивна, розважальна, гедоністична й узагальнювальна – людинотворча*. У системі функцій мистецтва в певну історико-культурну епоху актуалізуються саме ті, які сприяють його життєздатності «тут і зараз», у конкретних суспільно-історичних і культурних умовах, а також із огляду на ту сферу життєдіяльності, у якій мистецтво реалізується.

Виховна функція мистецтва полягає в його здатності формувати стрій думок, здійснювати моральний, ідеологічний вплив на свідомість людини, сприяти формуванню певних цінностей, настанов, ідеалів. Осмислення цієї властивості мистецтва відбувалося вже в давньогрецькій філософії. Піфагор і мислителі його школи розмірковували щодо виховного впливу мистецтва через очищення (лікування в прямому сенсі) людських звичаїв і пристрастей і, як результат, – установа душевної гармонії. Платон, визнаючи естетичне значення мистецтва, природу та силу естетичного задоволення, усе ж був проти виключно гедоністичного ставлення до нього. Мистецтво, на його думку, виконує важливу роль у системі державного виховання разом із гімнастикою. Обидва компоненти сприяють усебічному

гармонійному вихованню людини як гідного громадянина (діалог «Держава»). Однією з центральних категорій естетичного вчення Арістотеля, викладеного в праці «Поетика», є катарсис – очищення внутрішнього світу людини через сильні афекти (співчуття, страх, жаль), що супроводжується відчуттям естетичного задоволення. У «Політиці» Арістотель розкриває соціальні та виховні аспекти мистецтва, яке має власне естетичні, інтелектуальні й моральні цілі. Як і Платон, Арістотель обстоює думку важливості мистецтва у процесі виховання громадянина суспільства.

Еволюція мистецтва демонструє наявність своєрідної виховної «вимоги» до мистецтва з боку суспільства: воно має зміцнювати дух, доносити певні ідеї та ідеали, облагороджувати, піднімати людину через вплив позитивних і навіть негативних образів. Проте в останній третині XIX – XX ст. митці та науковці тяжіють до протилежної точки зору, відповідно до якої такий вплив заперечується, декларується, що генеральна мета мистецтва полягає в ньому самому («мистецтво заради мистецтва») – є естетичною, а не соціальною.

У потужному, комплексному впливі мистецтва на людину (навіть без підкреслено дидактичного змісту) відокремлення естетичної складової від власне соціальної є складним завданням. І цей вплив може бути як позитивним, так і негативним (свідомо чи несвідомо з боку художника). Соціально-історичні реалії XX ст. засвідчили можливість використання мистецтва як засобу маніпулювання людською та суспільною свідомістю, рупора певних ідеологій, носія перекручених цінностей тощо. У такому випадку воно може нести загрозу загальнолюдським гуманістичним цінностям і ідеалам.

Із виховною тісно пов'язана *сугестивна* (навіювальна) функція мистецтва, яка виявляється у великій силі впливу на підсвідомість і психіку людини та супроводжується навіюванням певного строю думок і почуттів. Здавна ця функція використовувалася в магічних, ритуальних, релігійних, військових, інших соціальних цілях. Знаючи про цю властивість мистецтва, деякі митці свідомо намагаються «говорити з мільйонами», транслюючи через твір мистецтва соціально значущі ідеї й образи. Із цієї точки зору сугестивна функція переплітається з виховною, але не збігається з нею, адже її дію можна уподібнити до яскравого спалаху, тоді як виховна спрямована на довгостроковий процес. У тому випадку, коли митець не має намірів пере-

творювати мистецтво на «рупор» певних ідей, мистецтво все одно виконує сугестивну функцію завдяки системі засобів виразності, націлених на комплексний вплив на підсвідомість, свідомість, емоційно-почуттєву сферу та психіку людини.

Комунікативна функція мистецтва обумовлена його соціальною природою: мистецтво є засобом спілкування у просторі й часі, своєрідним каналом комунікації. Це дає підстави проводити аналогії між мистецтвом і мовою (у працях Г. Е. Лессінга, Й. Г. Гердера, О. Потебні та ін.) і трактувати його як знакову систему у світлі сучасної семіотичної теорії.

Реалізація комунікативної функції мистецтва здійснюється завдяки певним умовам і має свої особливості. По-перше, буття мистецтва як засобу спілкування передбачає наявність певного коду – системи знаків і символів та правил (алгоритму) їхнього поєднання для передачі художньої інформації, смислу, який відомий і художнику, і людині, яка сприймає твір, інакше комунікація нездійсненна. Формування коду відбувається на рівні епохального стилю, стильового напрямку й апробується на рівні стилю індивідуального. По-друге, спілкування через мистецтво передбачає зворотний зв'язок, навіть у випадку створення витвору мистецтва в далекому минулому. Двоспрямований зв'язок (від твору мистецтва до реципієнта і навпаки) накреслює смислове поле, у якому перехрещуються смисли, закладені художником у своє творіння, і той емоційний та інтелектуальний досвід реципієнтів, який актуалізується через спілкування з твором мистецтва і який виявляє, доповнює, уточнює, збагачує, а іноді й перекручує / спростовує смисл, закладений митцем. Своєю чергою, через мистецтво реципієнти можуть долучатися до чужого досвіду, часто віддаленого від них часово й географічно, та збільшувати свій духовний потенціал.

Сутність **пізнавальної** функції мистецтва полягає в тому, що воно є своєрідним фокусом, завдяки якому здійснюється пізнання світу, суспільства й людини шляхом, відмінним від інших засобів світопізнання, наприклад, науки. По-перше, пізнання світу в мистецтві відбувається завдяки посередництву митця, його суб'єктивному сприйняттю, у якому, окрім об'єктивних смислових координат, велике значення мають суб'єктивні переживання та власний соціальний, культурний і художній досвід. По-друге, мистецтво цікавиться перш

за все людиною та її світом – стосунками, вчинками, поведінкою; людина – головний предмет мистецтва, реальний світ у всій конкретно-почуттєвій повноті пізнається у зв'язку з людиною. По-третє, результатом пізнання світу мистецтвом є не його реконструкція та відображення як сукупності предметів, що його наповнюють, а знання про ставлення людини до навколишнього світу й самої себе та утворення нового духовного світу як надбудови над світом реальним. Водночас мистецтво здатне формувати певне світобачення крізь призму почуттєвості. З огляду на вищезазначене варто також зацентувати увагу на ролі мистецтва в самопізнанні й саморозкритті людини як особистості.

Мистецтво виконує *катарсичну* функцію: потужний вплив на реципієнта часто здійснюється через сильні афекти – співпереживання, співчуття, жаль, страх, сміх. Переживаючи їх, реципієнт досягає морального очищення, піднесення, радісного збудження від причетності до «великого» і «гармонійного» у світі, повноти буття. Описаний стан – катарсис – був добре відомий мислителям Античності, які визначали його як один із суттєвих результатів благодатного впливу мистецтва на людину, вбачаючи в ньому не тільки духовне, а і фізичне очищення (вчення піфагорійців, теорія катарсису Арістотеля). Катарсис супроводжується почуттям естетичного задоволення, усвідомленням того, що саме твір мистецтва в єдності змісту та форми за майстерного його виконання є джерелом цього почуття.

Споконвіків мистецтво виконувало *розважальну* функцію: споживання творів мистецтва слугувало формою дозвілля, було задоволенням без утилітарної (практичної) мети. При цьому названу функцію може виконувати й так зване «високе» мистецтво, і низове, залежно від життєдіяльнісної сфери застосування. Розважальна функція пов'язана з компенсаторною властивістю мистецтва, його здатністю доповнювати існуючу реальність із метою утворення в людини відчуття гармонії та повноти буття. Розважальна функція стає особливо актуальною в масовій художній культурі ХХ–ХХІ ст.

Із розважальною переплітається *гедоністична* функція, яка пронизує усі інші й спрямована на формування у реципієнта почуттів насолоди, задоволення, радості, духовної втіхи від спілкування з творами мистецтва. Естетичне задоволення, що виникає через споглядання мистецтва, є засобом піднесення людини над буденними реа-

ліями життя. Воно виникає внаслідок осягнення художньої майстерності, яка виявляється в досконалості форми, глибини змісту, єдності змісту і форми, утіленні естетичних принципів гармонії, міри та краси. Завдяки названим принципам осягнена митцем реальність перетворюється на впорядковану, «піднесену» над повсякденною реальністю – художню.

Художньо-естетичне освоєння життєвого матеріалу в ідеалі сприяє формуванню простору свободи, де художник діє вільно, підкоряючись лише високим законам художньої майстерності, і ця свобода та невимушеність також передаються людині, яка сприймає твір мистецтва, захоплюючи її, надаючи естетичного задоволення. У споживанні твору мистецтва людина постає як співрозмовник, причетний до співтворчості – розкодування, розшифрування смислу, закладеного митцем. Це також дарує естетичну радість і можливість долучитися до натхнення, яке відчував митець при створенні твору мистецтва.

Естетичне задоволення не пов'язане із утилітарною метою, воно базується на художньо-естетичному підґрунті й має цілі, які перебувають виключно в художньо-естетичній площині – зокрема, формування, виховання творчо активної цілісної особистості, налаштованої на тонке сприйняття творів мистецтва з метою отримати естетичне задоволення.

Прогностична («касандрівське начало», від імені міфологічної троянської царівни Касандри, яка, за легендою, передбачила падіння міста Трої в часи його розквіту) функція мистецтва базується на його здатності передбачувати майбутнє. Історія мистецтва знає приклади, коли митці намагалися накреслити майбутнє в інженерних проєктах і фантастичних творах. Відомі малюнки Л. да Вінчі, де художник зображає механізми, яких ще не існувало – гідрокостюм, самохідний автомобіль, парашут, броньований танк тощо. На думку дослідників, майже всі вони практичні й при застосуванні правильної інженерії, могли б працювати. Ж. Верн у романі «20 тисяч льє під водою» змалював підводний човен задовго до його конструювання, а в романі «Навколо світу за 80 днів» завданням для головного героя зробив навколосвітню подорож за неможливо короткий час. Митці намагаються спроектувати соціальний устрій майбутнього суспільства в утопіях (Т. Мор «Утопія», Т. Кампанелла «Місто Сонця», Ф. Бекон

«Нова Атлантида») та антиутопіях (Є. Замятін «Ми», Р. Бредбері «451° за Фаренгейтом», О. Хакслі «О дивний новий світ», Дж. Оруел «1884», Ф. Кафка «Процес»). Здатність митця прогнозувати майбутнє базується на особливості людського мислення реконструювати ціле за частинами і на основі існуючого досвіду образно уявляти майбутнє.

Люди́нотворча функція мистецтва є синтезуючою, узагальнювальною, у ній поєднуються всі зазначені функції. Творення та споживання мистецтва сприяє формуванню цілісної особистості, зростанню індивіда в Людину. Завдяки мистецтву здійснюється пізнання й самопізнання людини та суспільства, розширюється й удосконалюється духовний світ окремої людини, певного суспільства та людства у цілому.

■ § 3. Особливості художнього образу

Мистецтво є засобом пізнання дійсності у всій повноті матеріальних і духовних складових. Уявлення про навколишній світ вибудовуються у свідомості суб'єкта (митця) й утілюються у творі мистецтва завдяки системі художніх образів, які виконують функцію зв'язуючих елементів між дійсністю та її відображенням у мистецтві. Тому часто мистецтво називають мисленням в образах, котрі постають своєрідними «квантами» витвору мистецтва.

Художній образ – одна з ключових категорій естетики, яка, на думку багатьох науковців, є складною й багатошаровою із точки зору смислу. Сутність художнього образу розкривається у низці особливостей. Передусім, художній образ **відбиває специфіку пізнавально-відображального процесу**, який відбувається у мистецтві – в образі закарбовується процес художнього осягнення світу митцем, початковим імпульсом котрого може слугувати як об'єктивна, так і суб'єктивна реальність. Образ можна трактувати як результат такого осягнення, причому в художньому образі реальність постає трансформованою, «пропущеною» крізь призму підсвідомості та свідомості митця, «обробленою» завдяки його емоційно-почуттєвому світу, творчій фантазії й уявленню, власному життєвому досвіду й майстерності, яка виявляється в оперуванні відібраними технічними прийомами та засобами виразовості для втілення конкретного образу.

Така «фільтрація» крізь духовний світ митця та його професійну майстерність приводить до того, що реальність в образі постає дещо ідеалізованою, це швидше пам'ять про неї, ніж реальний її «відбиток». Художній образ завжди височіє над первинним безпосереднім відчуттям дійсності, яка оточує людину. У результаті художньо-естетичного перетворення *реальність представлена в художньому образі твору мистецтва в опосередкованому, «знятому» вигляді, «обробленою» рукою митця*: його думкою, фантазією, уявою, професійною майстерністю.

Однією з важливих властивостей художнього образу є його *умовність* – образ відтворює, відбиває дійсність, а не копіює її. Ступінь умовності художнього образу як покажчика дистанціювання від зображуваної реальності варіюється залежно від усіх чинників, що впливають на формування образу, тип культури, художній стиль або напрям, вид мистецтва, конкретний твір.

Художній образ є складною єдністю об'єктивного, даного зовні, і суб'єктивного, що належить духовному світу самого митця. Міра співвідношення двох начал визначає існування різних родів мистецтва – епічного (пріоритет об'єктивного), драматичного (баланс двох начал) і ліричного (першість суб'єктивного).

Онтологія художнього образу не обмежується замкненим буттям у творі мистецтва. Високий ступінь естетично-художньої «обробленості» реальності в образі є запорукою його численних повторних переживань людиною. При цьому *сприйняття художнього образу відбувається на основі актуалізації власного життєвого досвіду, духовних сил, емоційно-чуттєвих реакцій*. Це породжує існування низки численних варіантів образу, смисл яких доповнює, уточнює та домислює інваріантний образ, що забезпечує існування твору мистецтва в історичній перспективі та в полісмісловій цілісності. В інтерпретації інваріантного образу велику роль відіграють історико-культурний і соціальний контекст, якому споживач належить. Отже, *художній образ є феноменом і художнього тексту (твору мистецтва), і культури в цілому*. Культура постає як контекст, як знакова система, що формує певні коди для адекватного розшифрування художніх текстів, художньо-образної системи. Зміна культурного коду в новій системі культури може привести до зміни ракурсу сприйняття художнього образу, що виник в іншому культурному контексті, сприяти

зміні смислових акцентів, нашаруванню нових смислів, навіть ускладненню сприйняття образу (викривлення, фрагментарність тощо).

Це пояснює історичний характер буття мистецтва та необхідність знання культурних кодів для осягнення творів мистецтва, що належать до різних історичних етапів його еволюції, особливо віддалених у часі від людини, **необхідність володіння особистістю певним культурним і мистецьким тезаурусом, який відкриває можливість для адекватного проникнення в художні образи, створені в різні часи.**

Завдяки художньому образу людина має можливість долучитися до досвіду, який вона не переживала особисто. В образі в єдності об'єктивного та суб'єктивного начал закарбовується матеріал дійсності, перероблений творчою фантазією митця, й особистість самого митця, який пізнає-віддзеркалює реальність крізь призму власного духовного (емоційно-чуттєвого, інтелектуального) і практично-життєвого досвіду. Сприймаючи й осягаючи художній образ, людина може здійснити прорив у високі сфери буття, недоступні у повсякденності, а також недосяжні для інших форм суспільної свідомості. Це супроводжується відчуттям повноти та гармонії буття, духовною (естетичною) радістю й утіхою. Отже, завдяки **особливому потужному впливу художнього образу на реципієнта реалізується катарсична й гедоністична функції мистецтва.**

Не тільки людина має бути налаштованою на сприйняття й осягнення художнього образу, а й сам образ має бути наділений певними властивостями, які дозволяють особистості долучитися до закладеного в ньому смислу. Такими властивостями є **конкретна чуттєвість і безпосередність художнього образу** як умови створення близькості й присутності, ілюзії перебування, залученості людини до художнього світу твору мистецтва, до його часу та простору. Завдяки їм людина (за умови необхідного резонування зі своїм духовним світом) відчуває єдність і співпереживання, віру в правдивість і істинність образу. Тільки справжні митці можуть витворити виразно чуттєві, рельєфні, «живі» образи, які матимуть потужний емоційний та інтелектуальний вплив на особистість і здатні до тривалого життя крізь століття. При цьому **чуттєва повнота художнього образу**, дана митцем через адекватно відібрану систему засобів виразності, часто **потребує зворотних зусиль від особистості – домислення, дофантазування, донакресленості цієї повноти силами власної уяви.** Тому між худож-

нім образом і глядачем, слухачем, читачем встановлюється **двоспрямований зв'язок**, який можна трактувати як плідний діалог.

Потенційна можливість тривалого буття образу і, ширше, твору мистецтва в історичній перспективі, у змінюваних історико-культурних і соціальних контекстах, відповідно, можливість його варіантного прочитання, «розшифровки», зумовлена такими особливостями, як **багатозначність і недомовленість**. Смісл, закладений в образі, є багатозначним, його можна порівняти з айсбергом, вершина якого піднімається над водою, значна ж частина прихована у водних глибинах. Образна багатозначність і недомовленість уможливають перетворення сприйняття в активну творчу співпрацю особистості, яка сприймає твір мистецтва, та митця, часто на історичній і географічній відстані. Це справжній діалог (навіть полілог, до якого залучена безкінечна множинність людей, які сприймають художній твір), де співрозмовником художника є людина, яка фантазує, домислює, договорує смисл, закладений в образі, спираючись на власні емоційні, інтелектуальні, творчі сили.

Щоб бути залученим до цього творчого діалогу, реципієнт має володіти кодом культури, кодом мистецтва (знати закони його мови), кодом загального стилю (напряму, іншого масштабного художньо-естетичного утворення) та індивідуального стилю (або вміти віднайти алгоритм коду індивідуального стилю митця (у тому випадку, якщо із творчістю його споживач раніше не був знайомий). Інакше смисл образу буде не розшифрованим чи розкритим частково (вершина айсберга) і смислові глибини залишаться для реципієнта закритими. Велике значення має тезаурус споживача як своєрідна інформативна база, яка допомагає віднайти орієнтири (коди) у світі мистецтва й системі образів.

Художній образ відзначений такими специфічними властивостями, як **метафоричність, парадоксальність та асоціативність**. Асоціативність мислення виявляється в художній творчості й базується на оперуванні тропами, зокрема метафорами, які передбачають уживання переносного смислу, пояснення одного явища через інше за аналогією. Це утворює складне нашарування смислів в образі, які часто сполучаються не за раціональною логікою супідрядності, ієрархії, взаємообумовленості, а за логікою парадоксу, згідно з якою можливе поєднання того, що не поєднується в реальному житті.

У художньому образі поєднані загальне та індивідуальне, що притаманне людському мисленню взагалі. Пізнаючи світ, людина узагальнює одиничні явища, через індивідуальне виявляє загальне й типове. Діалектична єдність загального й індивідуального є наявною і в художньому образі з тією різницею, що загальне – типове, сутнісне, універсальне в ньому репрезентоване завдяки індивідуальному та в індивідуальному, через неповторну своєрідність образу в єдності змісту і форми. Сутнісне просвічує крізь індивідуальність художнього образу, загальне обов'язково має міститися в образі: осмислення дійсності відбувається завдяки художньому узагальненню й типізації. Наявність в образі загального є основою та запорукою довгого життя твору мистецтва в часі, у змінюваних історико-культурних контекстах. Чим вищий ступінь універсалізації загального в образі (образах) твору мистецтва, тим потенційно більш тривалим і актуальним є його буття в історичній перспективі. Це доводять твори мистецтва, які порушують «вічні теми» любові, боротьби добра і зла, філософські питання життя і смерті, які хвилюють людей в усі часи.

Індивідуальне начало в художньому образі, як проєкція особистості митця, його творчої індивідуальності, є базисом оригінальності образу. Оригінальність породжується своєрідним мисленням художника, його стилем, манерою, технікою, усією сукупністю художньо-естетичних і технічних складових, які утворюють неповторний художній світ певного митця. Міра цієї неповторності й унікальності, що відбивається в оригінальності художнього образу, детермінована художньо-історичною епохою, якій належить творчість митця. Чим канонічніша епоха за змістом і формою (наприклад Середньовіччя), тим менш оригінальним й унікальним буде художній образ: художник працюватиме (творитиме) у межах заданого канону, а його творчі інтенції втілюватимуться в майстерній обробці «заданого», «відібраного», «готового». Чим вільнішою щодо обрання змісту і форми є художня епоха (наприклад романтизм), тим вільнішим і, відповідно, оригінальнішим постає індивідуальний стиль митця, який намагатиметься закарбувати свою неповторність і унікальність в художніх образах. Таким чином, співвідношення загального й індивідуального в художньому образі є історично обумовленим, змінюваним у контексті різних художніх епох. Динаміку їхньої взаємодії визначає рух від утворення канону з поступовим збільшенням значення загаль-

ного, далі – розхитування канону, що супроводжується збільшенням ролі індивідуального, випадкового, і одночасно пошуком нових принципів втілення змісту і організації форми, відповідно, набуттям нового естетичного досвіду. На цьому етапі дестабілізація старого канону збігається з кристалізацією нового, а на рівні культури відповідає світоглядним змінам. Накреслена схема є потенційно нескінченною на осі часу.

Оригінальність художнього образу пояснює *багатоманітність і принципову множинність засобів відбиття реальності у творах мистецтва* – один і той самий життєвий матеріал може підлягати різній художній і технічній «обробці» і в часі, і в просторі (зокрема національному), і в рамках єдиного художньо-стильового утворення, і у творчості одного митця. Це уможливило невичерпність світу мистецтва як динамічної системи, що гнучко реагує на зміни світу й людини.

Індивідуальне начало в художньому образі є одним із чинників потужного впливу мистецтва на людину на емоційно-почуттєвому та інтелектуальному рівнях. Адже образ існує та функціонує в єдності емоційного й раціонального начал, думки і почуття, котрі відіграють однаково важливу роль. Історичну першість має, безумовно, емоційне начало, яке постало первинною основою образу. Величезне значення емоцій у мистецтві є безумовним, проте без організуючої, структурируючої, логічної функцій раціонального начала мистецтво ризикувало б залишитися хаотично емоційним висловлюванням. Гостра думка відточує емоції, скеровує їх, оформлює смисл, що вкладається митцем, у струнку, завершені й продумані структури; вона здійснює строгий відбір прийомів і засобів виразності, які найбільш точно й повною мірою слугують донесенню смислу. Без необхідної раціональної основи сприйняття художнього образу було б ускладнено через відсутність формально-логічного механізму зв'язку між митцем і особистістю, яка сприймає витвір мистецтва. *Раціональне начало в образі* формує такі механізми у вигляді форми та структури. Нарешті, у людському мисленні емоційна й раціональна складова розділені лише аналітично, реальні мисленнєві, психічні процеси базуються на діалектичній єдності двох начал із домінуванням одного з них у відповідній життєвій ситуації.

Описані пари протилежностей, що утворюють систему сутнісних характеристик художнього образу, здобули назву *антиномій образу*.

Резюмуючи, варто наголосити, що названі антиномії (об'єктивне й суб'єктивне, загальне й індивідуальне, чуттєве і раціональне) утворюють складну єдність властивостей, яку неможливо роз'єднати.

Художньому образу притаманна також **здатність до саморуху**. Художній образ у реалізації у творі мистецтва проходить складний шлях від задуму, який міститься у підсвідомості-свідомості митця, до втілення у всій повноті емоційно-раціональних, об'єктивно-суб'єктивних, загально-індивідуальних складових. На початковому етапі образ існує в невизначеній формі задуму, який може підлягати переосмисленню та трансформації. Так зазвичай і відбувається в конкретному художньому тексті, коли задум починає набувати ясності, смислу і чіткості форми й перетворюватися на структурований образ. У процесі опредметнення у знакових структурах образ із цілком керованого явища може перетворитися на відносно саморухливий об'єкт. Специфіка його буття детермінована закладеними в нього митцем властивостями: на певному етапі матеріал починає визначати характер процесу, і митець певною мірою підкоряється його логіці. В іншому випадку може виникнути конфлікт між матеріалом і засобами його розробки, що неодмінно призведе до витворення нелогічного художнього процесу.

Описані форми існування художнього образу – від задуму (потенційного буття) через об'єктивацію та презентацію в художньому творі (буття реального) до повторного сприйняття реципієнтами (відтворення реального буття в інших умовах) – утворюють складну структуру образу, який існує і як процес, і як результат, у повноті нероздільних антиномічних складових.

Отже, **художній образ – це чуттєво-конкретний результат відбиття і осмислення явища дійсності у творі мистецтва, цілісність якого постає в єдності антиномічних складових.**

§ 4. Зміст і форма художнього твору

Проблема змісту та форми художнього твору є проблемою його цілісності та злагодженої взаємодії всіх його складових. Зміст і форму можна роз'єднати лише теоретично, у реальному творі мистецтва вони переплетені, злиті, взаємообумовлені.

Під художнім змістом науковці зазвичай розуміють духовну, позаматеріальну складову, яку містить твір мистецтва: це смисли, ідеї, образи, сюжет, знання, цінності, закладені митцем, які є результатом його художньо-естетичної перетворювальної діяльності в процесі пізнання дійсності, поданими через витворення стрункої системи образів і засобів виразності. Отже, зміст є продуктом свідомості митця й націлений на донесення духовного знання до людини. Твір мистецтва є завжди носієм, засобом об'єктивації людської думки, духу, емоцій, почуттів у нероздільній єдності та переплетенні – твір мистецтва є засобом вираження змісту.

Художній зміст є складним багатшаровим поняттям, що охоплює різні явища, які сукупно сприяють утворенню повноти змісту. По-перше, це ті художні образи, які містяться у творі мистецтва, утворюють каркас його змісту в одномоментному сприйнятті або в процесі їхнього розгортання в часовій координаті. У художньому образі закарбовується в антиномічній єдності суб'єктивне та об'єктивне, індивідуальне й загальне, емоційно-чуттєве і раціональне – відповідно, зміст художнього твору буде містити усі названі компоненти з переважанням певних або із їхньою рівновагою. Зміст не може бути суто суб'єктивним та індивідуальним, інакше не матиме механізмів і аналітичних ключів для сприйняття й розуміння будь-ким, окрім самого творця. Так само він не може містити тільки загальне й об'єктивне, навіть у межах суворого канону, інакше його художня цінність наблизатиметься до нульової; це буде відтворення готового взірця, сліпе повторення вже відомого, копіювання. Баланс і рівновага названих складових є основою витворення і втілення глибокого художнього змісту, у всій повноті й насиченості смислів, закладених у ньому митцем.

По-друге, це ідея, яку можна трактувати як смислову квінтесенцію твору, як «згусток» смислу, у якому закарбовані найсуттєвіші його змістові положення. Ідея твору може мати різний генезис, бути детермінованою різними соціально-духовними чинниками: ідеологічним, політичним, моральним, релігійним, суто художньо-естетичним. Відповідним чином визначатимуться і призначення твору мистецтва, і сфера його функціонування, цільова аудиторія, його жанр і засоби виразності, які обиратиме митець. Наприклад, головна ідея реквієму як жанру церковної музики – оплакування померлого, прохання про-

стити всі його гріхи, дарувати спокій; оди – оспівування й прославляння видатної особистості або історичної (соціальної) події тощо. Є твори мистецтва, у яких ідея прихована, не декларована митцем відкрито, а потребує вдумливого проникнення та розшифрування, її не можна сформулювати коротко, досить складно вербалізувати. Зазвичай у таких випадках мовиться про жанри мистецтва, дещо абстраговані від безпосередньої практичної людської життєдіяльності (наприклад, симфонія, соната, оповідання, роман тощо). Отже, ідея може мати більш чіткі абриси, пов'язані із чуттєвою повнотою конкретної життєвої ситуації, а може бути більш абстрагованою від реалій людського буття, виступати носієм абстрактних філософських смислів, цінностей, ідеалів. Ідея може бути виражена однозначно, а може бути розгалуженою на багато смислових «рукавів», що сплітаються, немов притоки ріки. У будь-якому разі ідея є смисловим стрижнем, що орієнтує твір мистецтва на певний тип комунікації (діалогу) із реципієнтом і на певний тип сприйняття твору мистецтва.

По-третє, у художньому змісті твору мистецтва свідомо чи несвідомо закарбовуються митцем духовні цінності, носієм яких він є як представник певної культури (соціально-історичної, етнічної, національної, релігійної тощо). Цінності формують певний фокус світобачення, який митець засвоює як представник, носій конкретної культури і який він корегує відповідно до власного життєвого досвіду, життєвої та світоглядної позиції, індивідуальних світоглядних настанов. Так чи інакше ціннісна система митця «просвічує» у змісті твору мистецтва, визначаючи його ідею та керуючи системою образів.

Зміст твору мистецтва не обмежений духовними складовими, закладеними в ньому митцем. ***Художній зміст розширюється й доповнюється – надбудовується – у результаті сприймаючої діяльності людини.*** У процесі плідного, активного спілкування (діалогу) із твором мистецтва (із застосуванням внутрішніх духовних ресурсів) відбувається нашарування на зміст твору, витвореного й закладеного митцем, тих смислів, духовного й практичного досвіду, емоційно-почуттєвих і інтелектуальних реакцій, які актуалізуються або виникають у сприймаючої особистості. У результаті кожного разу під час сприйняття утворюється особливе смислове духовне поле, яке можна трактувати як художній зміст твору мистецтва, котре утворюється вна-

слідок буття мистецтва у просторі і часі. Пізнаючи його, відкриваючи для себе цей художній зміст, людина долучається до гармонії істинного буття, відчуває радість, що виводить її за межі повсякденного, підносить її як особистість, переживає естетичну насолоду. Усе це свідчить про дію катарсичної та гедоністичної функцій мистецтва, які тісно переплітаються.

Питанням, яке постає у зв'язку з художнім змістом, є його вираження в понятійній формі, вербалізація. Чи можна адекватно його виразити за допомогою слів? Описати? Науковці сходяться на думці, що художній зміст є таким, який вербалізувати принципово не можна. Будь-які спроби понятійно виразити зміст твору мистецтва призведуть до звуження змісту, не торкнуться змістових глибин. Особливо це стосується архітектури, безпредметного живопису, так званої чистої інструментальної музики, символістської поезії тощо, для яких будь-яка спроба вербалізації змісту виявляється його вульгаризацією, жорстким вторгненням у крихкий світ образів, смислів, ідей.

Художній зміст виявляє себе завдяки формі і через форму, форма є засобом його об'єктивзації в матеріальному світі. Дозволимо собі метафору: вода прийме таку форму, якою буде посудина, куди її налито. У творі мистецтва форму не можна трактувати як зовнішню обгортку змісту: вона є єдино можливим засобом утілення змісту, його носієм, вона і є, власне, самим змістом: не випадково серед науковців прийнято говорити про змістовність форми й оформленість місту.

Поняття «форма» в естетиці має давню історію. Сучасна естетика оперує поняттям «форма» в кількох значеннях, які доповнюють одне одного. По-перше, під формою розуміють безпосередній чуттєвий вияв змісту у творах мистецтва, те, що ми сприймаємо через органи чуття. Діалектичною поняттєвою парою до цього розуміння форми буде, безумовно, поняття «зміст». По-друге, під формою розуміють цілісність, що складається за певним алгоритмом із частин, взаємодія яких керується визначеною логікою та закономірностями, спрямованими на витворення цілого. У такому сенсі маємо так звану форму-схему, абстракцію, яка може отримати конкретну реалізацію у творі мистецтва. Форма як абстракція, як логічна єдність частин цікавила ще давніх греків, зокрема міркування щодо неї можна віднайти у вченні піфагорійської школи, де вона вважалася виявом краси за умови дотримання принципів пропорційності й міри.

Через форму та завдяки їй зміст набуває логічності, структурованості – «оформленості». У цьому процесі велике значення має митець як майстер, що володіє художніми законами обробки матеріалу. Без належного рівня майстерності, яка полягає в ретельному відборі засобів виразності для адекватного втілення змісту, їхньому вмілому застосуванню, вибудовуванню ієрархічних структур форми від найнижчих (речення, фраза, мотив, мелодія, жест та ін.) до найвищих (цілої композиції), логічному розташуванню (послідовності) частин форми, форма як об'єктивація змісту залишиться не явленою, не ясною, не завершеною, не досконалою. У результаті зміст не буде донесений до аудиторії, думка митця залишиться «не почутою», акт естетичної комунікації не здійсниться. Тому майстерність митця у вибудовуванні форми є головною умовою її ясності та досконалості як змістотворного феномена.

Форма вибудовується митцем у спосіб, визначений мовою мистецтва конкретного історичного етапу, певним стилем, художнім напрямом і культурою як системою мислення. Форма визначається тим жанром, який митець обирає для втілення свого задуму, реалізації художнього змісту. Отже, форма, окрім власне змісту, вкладеного у твір митцем, є носієм багатопланової інформації про ситуацію функціонування твору мистецтва, про стильові ознаки, культурні сенси й коди. Форма виявляється більш ємною у смислово-мому аспекті, ніж у момент свого творіння й вибудовування силою фантазії й майстерності митця. Одночасно форма дозволяє зафіксувати, кристалізувати цей смисл, що забезпечує відносно стійке буття твору мистецтва в історичній плинності часу.

Сприйняття форми завжди відбувається в нерозривній єдності зі змістом і, що цікаво, у різних осіб, як сприймають твір мистецтва, із різною мірою аналітичної активності. Тобто пересічний споживач мистецтва буде залучений одразу ж до змісту, лишаючи поза свідомою увагою тонкощі форми, для нього зміст і форма будуть, власне, невідірвані. Досвідчений реципієнт або науковець крізь чуттєвий рівень намагатиметься вийти на раціональний рівень сприйняття, де відбувається теоретичне розмежування змісту і форми з метою її аналізу.

Саме форма відмежовує твір мистецтва від дійсності, реальності; форма є мірою художності, рівень її структурованості, логічності, досконалості, є показником ступеня художньо-естетичного перетво-

рення матеріалу, його «обробленості». **Форма є як одним із чинників піднесеності мистецтва над реаліями, буденністю, так і засобом піднесення людини над повсякденням:** сприйняття форми як логічно організованої й досконалої цілісності приносить естетичне задоволення реципієнтові, виводить його за межі пересічного буття, дозволяє долучитись до духовного світу, витвореного митцем. Форма – носій думки, основний засіб, канал комунікації між митцем і реципієнтами.

■ Питання для самоконтролю

1. Розкрийте сутність поняття мімесис.
2. Якими є особливості мистецтва як засобу пізнання дійсності?
3. Схарактеризуйте особливості осмислення сутності мистецтв в різні історико-культурні епохи.
4. Якими є функції мистецтва?
5. Розкрийте особливості художнього образу.
6. Визначте специфіку зв'язку змісту та форми в мистецтві.

Морфологія мистецтва

§ 1. Історія дослідження проблеми морфології мистецтва

Морфологія мистецтва – категорія естетики, якою позначається побудова світу мистецтва, його внутрішня організація, системний розподіл на види, роди і жанри. Питання, з якими пов'язана морфологія мистецтва – диференціації художньої діяльності, історії становлення і розвитку мистецтва як родово-видової та жанрової системи, зв'язків між складовими цієї системи – у контексті філософських трактатів порушували мислителі з часів Античності.

Перша в історії естетичної думки спроба морфологічного аналізу мистецтва, здійснена саме в добу Античності, передбачала його розподіл на так звані *мусичні та технічні види*. *Мусичні* види мистецтва, на думку античних мислителів, були динамічними, невід'ємними від самої людини, оперували «матеріалами», безпосередньо даними людині – рухом, голосом тощо. Ці види мистецтва пов'язували з діяльністю муз на чолі з Аполлоном – покровителем поезії, музики і танцю. Символами мусичних мистецтв в Античності були: Каліопа – муза епосу, Евтерпа – лірики, Мельпомена – трагедії, Талія – комедії й сільської поезії, Ерато – еротичної поезії і міміки, Полігімнія – гімнічної поезії, Терпсихора – танцю, Кліо – історії, Уранія – астрономії. *Технічні* види мистецтва, за античною класифікацією, є статичними, спрямованими на увічнення миттєвостей, які вириваються з потоку часу, створеними за допомогою матеріалів, наданих людині природою – каменю, глини, дерева, кістки тощо.

У подальшому римські філософи розподіляли види мистецтва також на *вільні й механічні*. Зокрема, Сенека вільними мистецтвами вважав граматику (вона містила риторику, поетику), геометрію, музику, поезію та заперечував належність до них живопису та скульптури. Цицерон вважав мусичними різновидами ораторське і образотворче мистецтва, а також геометрію, медицину, архітектуру, музику та діалектику.

Доробок античної естетичної думки демонструє наявність двох напрямів осмислення специфіки **видового розподілу мистецтва**. **Один з них був пов'язаний з усвідомленням меж світу мистецтва, пошуками єдності мусичних і технічних його видів, розкриттям їх відмінностей від науки й ремесла**. У працях Симоніда Кеоського живопис інтерпретується як німа поезія, а поезія – як живопис, який розмовляє. Геракліт, осмислюючи сутність гармонії, порівнював живопис і музику, Демокріт висвітлював особливості наслідування в мистецтві на основі доробку ремесла, архітектури й музики. Платон, роз'єднуючи ремесла і мистецтва, наголошував на «однаковості» поезії, живопису, скульптури, музики. Арістотель у межах мистецтва зближував музику, скульптуру, архітектуру, обґрунтовував жанровий розподіл мистецтва залежно від етичного сенсу зображуваного, визначав межі між художнім освоєнням світу і формами пізнавальної діяльності.

Другий напрям осмислення специфіки видового розподілу мистецтва був пов'язаний із визначенням принципів внутрішнього розподілу художньої діяльності. Представники піфагорійської філософської школи виокремлювали в мистецтві такі його види, як музику – втілення гармонії небесних сфер, та скульптуру – дотримання-втілення числових пропорцій. Значний внесок у розробку проблеми видової побудови мистецтва зробили Горгій і Демокріт. Горгій розширив структуру мистецтва, обґрунтував перевагу живопису і скульптури над трагедією. Демокріт важливе місце в мистецтві відводив музиці, відстоював ідею її суспільного статусу, вважав її еквівалентом розкоші.

Сократ запропонував та обґрунтував розподіл мистецтва на корисне, уособленням якого він уважав архітектуру, і прекрасне, зразком якого, на його погляд, є музика. Платон у системі видів мистецтва виокремлював дві групи: такі, що базуються на наслідуванні (мімезисі) та такі, що виключають наслідування, ґрунтуються на принципі одержимості, безумства. Філософ, розмірковуючи про досконале суспільство, декларував, що формування якостей представників його різних каст здійснюється за допомогою різних видів мистецтва. Так, у касті землеробів, ремісників, торгівців визначальна роль належить народним святам (народній творчості); у касті воїнів – мусичним мистецтвам (поезія, музика і танець); у касті мудреців-філософів –

мистецтвам споглядальним (геометрія та філософія). Родовий і жанровий розподіл мистецтва Платон пов'язував із особливостями предмета наслідування та способами зображення об'єкта – на підставі цього танець може бути войовничим і мирним, різними можуть бути й піснеспіви та ін.

Арістотель уперше сформулював основні принципи морфологічного структурування мистецтва на основі базової ідеї *мімесису*. Всі мусичні, а також образотворчі-пластичні види мистецтва, на його думку, були міметичними за своєю специфікою, різняться ж вони способами, предметом і способами наслідування. Розмаїття засобів наслідування обумовлює відмінності видів мистецтва: визначальними засобами музики є гармонія і ритм; ритм без музики відіграє вирішальну роль для танцю; форма і фарби є визначальними для скульптури, живопису тощо. За Арістотелем, музика та поезія мають найвищий етичний потенціал, тому посідають провідне місце серед інших видів мистецтва. Особливості предмету наслідування покладені в основу розподілу, який сучасна естетика визначає як жанровий. Спосіб наслідування обумовлює, на думку Арістотеля, розмежування родів мистецтва – епічного, ліричного та драматичного, яке виявляється в поезії. Такий видовий, жанровий, родовий розподіл мистецтва зберігав свою основоположну значущість в естетиці до XIX ст.

В епоху Античності також був поширений розподіл мистецтва на такі види: статичні (скульптура, живопис, архітектуру), динамічні (оркестрика / танець, поезія, музика), об'єктивні (скульптура й оркестрика) та суб'єктивні (архітектура і музика).

Плотін обґрунтував розподіл мистецтва на три групи видів. Принцип наслідування був визначальним для виокремлення групи мистецтва, яку становили живопис, скульптура, танець, міміка, принцип виробництва – для групи, до якої увійшли архітектура, медицина, політика й військова справа. До складу третьої групи, яка не мала у Плотіна чіткого принципу виокремлення, було уведено ті види мистецтва, які відбивали симетрію розумного порядку – музика, риторика, виховання.

В епоху *Середньовіччя* призначення мистецтва вбачалося у відтворенні Божественного, ідеального в земних, чуттєвих формах, які перш за все виявлялися в образотворчому мистецтві та не передбачали адекватного зображення реальності. Спираючись на античний

доробок, естетична думка Середньовіччя містила думки щодо поділу мистецтва на так звані **вільні** види мистецтва (граматика, риторика, діалектика, які складали трівіум, та арифметика, музика, геометрія, астрономія, які складали квадрівіум) і **механічні** (всі ремесла, образотворчі мистецтва). За часів Середньовіччя увага мислителів зосереджувалася переважно на аналізі творів певних конкретних видів мистецтва, переважно механічних, склад яких не був сталим.

Відомий теолог Августин Блаженний вирішував проблему видового розподілу мистецтва, розрізняючи види мистецтва на основі міри вияву в них духовного та чуттєвого начал. На його думку, духовне найбільш повного втілення знаходить в архітектурі і музиці, почуттєве – у скульптурі та живописі. Августин Блаженний виокремлював також видовищні види мистецтва, до яких належить, зокрема, театр (який філософ уважав утіленням аморальності й розпусти).

Гуго Сен-Вікторський, розподіляючи мистецтво на вільні та механічні види, ствердив і жанрову його диференціацію. Вільними видами мистецтва мислитель уважав слово, музику, архітектуру, механічними – театрику, яка об'єднувала драму, літургію і містерію. Думки Г. Сен-Вікторського щодо структуризації мистецтва на основі розподілу його жанрів і видів стали основою для естетичної думки епохи Відродження.

Відродження, намагаючись розкрити красу земної людини і земного життя, надало особливого значення живопису, здатному до начотного відбиття цієї краси. Значущість живопису як вільного виду мистецтв та наближеного до поезії стверджували Ч. Ченніні, Л. Б. Альберті, Д. Вазарі, Леонардо да Вінчі та ін., у працях яких порушувалася проблема структуризації мистецтва. Л. Б. Альберті, розглядаючи питання щодо особливостей самовираження митця в контексті художнього процесу, започаткував в естетичній думці виокремлення стилю як явища художньої творчості. Д. Вазарі наголошував на пануванні в мистецтві архітектури, скульптури та живопису, основою яких є малюнок. Розвиток малюнка, на думку Д. Вазарі, співвідноситься з етапами історії, як з дитинством, зрілістю, старістю в людському житті. Дитинством малюнка він вважав передусім часи Давнього Єгипту з його скульптурою, живописом, здобутки семітів Південної Месопотамії, переходом від дитинства до зрілості – мистецькі здобутки Давньої Греції. Зрілість – розквіт малюнка Д. Вазарі вбачав

у мистецтві Давнього Риму, а занепад – у мистецтві часів правління римського імператора Костянтина Великого. Новий цикл розвитку малюнка мислитель пов'язував із дитинством у XIII ст., зрілістю – у XV ст. і старістю – у XVI ст.

Думки античних філософів щодо поєднання мистецтва і науки розвинув Леонардо да Вінчі, який ототожнював мистецтво та живопис як наукову форму пізнання світу, «перевів» живопис із механічних видів мистецтва до вільних, віддаючи йому перевагу порівняно зі скульптурою, поезією та музикою.

В епоху Відродження до сфери вільних мистецтв почали відносити всі види образотворчого мистецтва, ремесло ж розглядали як досконале володіння професією. Водночас актуальності набула проблема жанру (хоча її остаточного розв'язання не відбулося). Наслідуючи античний розподіл жанрів на високі, середні та низькі, естетична думка Відродження не декларувала непорушності їх рамок для художньої практики.

Досягненням естетичної думки XVII ст. стали диференціація ремесла та мистецтва, розробка теорій окремих видів мистецтва (що однак, унеможливило охоплення науковим поглядом мистецтва як цілісності) та ствердження поезії як ідеальної моделі мистецтва. Теза про те, що всі інші його види, зокрема, живопис, повинні були брати її за приклад, була значимою й протягом першої половини XVIII ст.

У XVII–XVIII ст. до обігу естетики увійшов термін «витончені мистецтва», який використовувався для остаточного виокремлення мистецтва від практичної й наукової діяльності.

Велику роль в теоретичному обґрунтуванні видової диференціації мистецтва відіграв Ш. Баттьо. Він розподілив види мистецтва на три групи, які:

- задовольняють потреби людей (раніше ці види називали механічними мистецтвами);
- надають задоволення (витончені мистецтва – музика, поезія, живопис, скульптура, танець);
- поєднують користь і задоволення (красномовство й архітектура).

Усі витончені види мистецтва, на думку Ш. Баттьо, основані на наслідуванні природи. Різниця ж між ними обумовлена тим, що природа має дві «частини»: ту, що ми бачимо, предметом якої є живопис,

скульптуру та танець, та ту, що слухаємо, предметом якої є музика та поезія.

До проблеми видового розподілу мистецтва звертався І. Кант. Філософ виокремив у ньому мистецтва *механічні й естетичні*. Отожнюючи останні із витонченими мистецтвами, І. Кант зазначав, що вони здатні викликати чуттєву насолоду. Тому до складу естетичних видів мистецтва він відносив такі, що слугують для задоволення як такого, для приємного проведення часу (жарт, сміх, гра тощо), і такі, що сприяють «культури здібностей душі для спілкування між людьми». На думку філософа, предмет естетичних мистецтв, на відміну від ремесла, повинен видаватися вільним від будь-якої «примусовості довільних правил», може прекрасно описати речі, що в природі є потворними або огидними. Він має форму, яка не обмежує вільний політ задуму, домірна йому. Витончені мистецтва, за І. Кантом, поділяються на три види: словесне (красномовство, поезія); образотворче (пластика – скульптура, зодчество, живопис, які об'єднують прекрасне зображення природи, мистецтво витонченого компонування продуктів природи або декоративне рослинництво, прикрашення інтер'єру й людини); гри відчуттів (музика, мистецтво краси, мистецтво фарб). У системі витончених видів мистецтва І. Канта найнижче місце посідала музика.

Г. Ф. Гегель класифікував види мистецтва за принципом почуття. Соціально значущими він визнавав такі почуття, як зір, слух і почуття внутрішнє, пов'язане із членороздільною мовою – здібність народжувати образи предметів без безпосереднього контакту з ними, за рахунок спогадів і уяви. Відповідно до такої особливості цих почуттів Г. Ф. Гегель розрізняв три основні види мистецтва – пластичні, музичні, словесні.

Значущості для естетики набув здійснений Г. Ф. Гегелем розподіл мистецтва за *формами*, відповідними до етапів його розвитку. Символічну форму мистецтва (панівну для Давнього Сходу) мислитель уважав лише передмистецтвом, утіленим в архітектурі. Класична форма мистецтва (епохи Античності), позначена гармонією змісту і форми, є справжнім мистецтвом, його втіленням є скульптура. Романтична форма (характерна для християнської Європи) є мистецтвом «порушеної гармонії», позначеним перевагою змісту над власне формою. Цю форму Г. Ф. Гегель пов'язував із живописом, музикою,

поезією, призначеними для вираження внутрішніх переживань людини.

Буття видів мистецтва Г. Ф. Гегель пов'язував із їхнім прогресом. Прогрес живопису він убачав у формуванні та розвитку жанру портрета, прогрес літератури – в опануванні форми роману. Для Г. Ф. Гегеля система мистецтв була не застиглою, а перманентно та нерівномірно змінюваною відповідно до нерівномірного розвитку різних видів мистецтва.

Значний внесок в аналіз структури мистецтва зробив І. Ф. Шеллінг, який розрізняє ідеальну та реальну форми мистецтва. Ідеальну форму мислитель пов'язував зі словесними мистецтвами (лірикою, епосом, драмою), реальну – з музикою, живописом і пластикою (зокрема з архітектурою). Водночас ці різновиди є багатоконпонентними. Так, живопис містить у собі низку жанрів, кожний з яких – своєрідна ступінь руху від зображення матеріального начала до відбиття духовного. Найнижчий ступінь такого руху – натюрморт, в якому зображені неорганічні об'єкти, другий – зображення квітів і плодів, третій – анімалістичний живопис і пейзаж, а вищий і останній ступінь – це зображення людини та її буття. Цей вищий ступінь живопису, на думку І. Ф. Шеллінга, також є ступеневим: нижчий – портрет, вищий – зображення ідей, що можливе тільки в алегоричній або символічній формах, найбільш повним утіленням вищого ступеня є історичний жанр.

Рух від матеріального до духовного, від реального до ідеального Ф. Шеллінг уважав чинником переходу від живопису до пластики, яка синтезує можливості музики і живопису. У словесних мистецтвах лірична поезія (яка відповідала музиці) передує епосу (що передує живопису), а синтезом всієї поезії є драма.

Погляди Ф. Шеллінга на проблему структуризації мистецтва набули розвитку в естетичних працях **А. Шопенгауера**, який наголошував на існуванні в мистецтві ієрархічної системи **«корисних» і «витончених»** видів. Нижній ступінь у ній посідала архітектура, до якої тяжіє витончена гідравліка – мистецтво фонтанів, наступний ступінь – вищий ступінь природи, який утілює витончене садівництво. Більш високий ступінь посідав живопис – спочатку «ландшафтний» (пейзаж), потім анімалістичний (на цьому ступені до нього «долучається» скульптура) та історичний (будь-яке зображення людини, зо-

крема й побутовий жанр). Наступна сходинка в мистецтві – поезія, вінцем якої є трагедія. Музиці в системі видів мистецтва А. Шопенгауера належало окреме місце як вищому рівню художньої творчості, надмистецтву.

Проблема видової структури мистецтва набула гостроти в естетичних розвідках *XX ст.* М. Дессуар на ґрунті методології естетики та мистецтвознавства, а також принципу подвійної систематизації видів мистецтва запропонував його розподіл на *просторові та часові* види. Просторові мистецтва (архітектуру, живопис, скульптуру), на думку науковця, вирізняє нерухомість і висловлювання образами, часові (музику, танець і поезію) – здатність до відбиття руху та наповнення рухомими звуками. М. Дессуар обґрунтовував також значущість відтворювальних видів мистецтва – фігуративних й асоціативних (скульптура, живопис, танець, поезія) та таких, які не призначені відтворювати – абстрактних і неасоціативних (архітектура, музика).

Е. Суріо запропонував класифікацію мистецтва на основі притаманних його видам систем засобів виразності, а також розподіляв мистецтво абстрактне та таке, що відтворює реальність.

Значущими для естетики були розвідки з морфологічного аналізу мистецтва Р. Канудо. На основі природного підходу він виокремив у мистецтві пластичні (архітектура, скульптура, живопис) і ритмічні (музика, танець, поезія) види. Їх об'єднання досягається в кінематографі, який має, за його твердженням, сакральний характер. Погляди Р. Канудо та його послідовників стали значним внеском у процес створення цілісної системи структурування мистецтва.

Констатуючи факт постійної уваги до проблеми морфології мистецтва в історії естетичної думки, прагнення багатьох мислителів розробити модель видової структури мистецтва, окреслимо процес диференціації мистецтва.

§ 2. Моделі морфології мистецтва

Історія людства свідчить, що межі між художньою та нехудожньою діяльністю (релігійною, комунікативною, життєво-практичною тощо) через синкретизм первісної культури, первинної цілісності, нероз-

членованості практичного та духовного опанування світом були невизначеними, невловимими. Первісне суспільство було спрямовано не на творення витвору мистецтва як результату художньої діяльності, а на утилітарні дії – обрядово-магічні, практично-пізнавальні, знаково-комунікативні.

Культурі давніх цивілізацій, за певного виокремлення власне художніх цінностей, було притаманно їх об'єднання з тими цінностями, що поставали як результати інших видів людської діяльності.

Утілення художньо-образних начал у повсякденній практичній діяльності часів давнини базувалось на використанні всіх її засобів, художнє освоєння світу впліталось в практичну життєдіяльність і формувалося на тлі її різноманітних проявів. Художній процес того часу, характеризуючись морфологічною «аморфністю» – нерозподіленістю, дифузністю, з одного боку, демонстрував осмислення людиною наявності двох суттєво різних можливостей художнього освоєння світу. Це стало основою умовного розподілу мистецтва на мусичні і технічні види за часів Античності та визнання відмінностей у використанні різних матеріалів у процесі художньої творчості. З іншого боку, у процесі історичного буття мистецтва під впливом різних факторів синкретична єдність художнього опанування світу поступалася місцем становленню нових видів мистецтва або різновидів уже визнаних видів на основі різних самостійних систем засобів виразності.

У сучасній естетиці за *критерієм особливостей художнього освоєння світу в мистецтві розрізняють такі види*: література, живопис, скульптура, графіка, відеоарт, художня фотографія, а також музика, хореографія, архітектура, театр, кіномистецтво, декоративно-музичне мистецтво, телебачення, радіо, цирк тощо.

Основою іншої класифікації мистецтва слугує принцип існування художнього образу – у просторі, у часі, а також водночас у просторі та часі. За цим принципом у мистецтві вирізняють такі види: *часові* (література, музика), *просторові* (скульптура, архітектура, живопис, графіка, фотографія) і *просторово-часові* (кіномистецтво, телемистецтво, театр тощо). За цим принципом мистецтво також диференціюють на *динамічні* види (література, музика), *статичні* (скульптура, живопис, графіка, архітектура тощо) і *статико-динамічні* (кіно, театр, телемистецтво та ін.).

Критерієм класифікації мистецтва в естетиці також є внутрішня типологія художньо образних знакових систем. До образотворчих видів мистецтва належать живопис, скульптура, значною мірою декоративно-прикладне мистецтво. Специфічним для них є здатність відтворювати предмети й явища реального світу такими, якими вони є насправді, звертатися до людини «мовою» реальних життєвих вражень людини. Групу необразотворчих видів мистецтва складають музика, хореографія, архітектура тощо. Їх вирізняє здатність оперувати образами, які відбивають враження людини від дійсності. Образотворчі-необразотворчі види мистецтва, які здатні і зображувати, і «виражати» дійсність, буття людини та людства, – це театр, кінематограф, телебачення тощо.

За способом сприйняття мистецтва у ньому виокремлюють **слухові, зорові й видовищні (зорово-слухові) види.**

Видові класифікації мистецтва не є остаточними й винятково установленими з багатьох причин. Передусім історичних – протягом історичного буття мистецтва в ньому формуються нові види, що ускладнює його класифікацію. Проблема структурування мистецтва ускладнена феноменологічним чинником – здатністю видів мистецтва до синтезуючого опанування різних систем засобів виразності, а також системністю його видів, яка обумовлює їх **родову та жанрову диференціацію.**

Поняття «рід» в естетиці має основою сформоване в античній естетичній думці розподіл літератури на такі роди, як:

- лірика, яка характеризується домінуванням суб'єктивного начала та генетичною спорідненістю з музикою;
- драма, якій притаманна зосередженість на відтворенні об'єктивно-суб'єктивного, драматичного, конфліктного начала та певна невід'ємність від акторського мистецтва;
- епос, який вирізняє перевага оповідального та об'єктивного начала.

Такий родовий розподіл застосовується й щодо інших видів мистецтва, які (зокрема музика, живопис тощо) мають і власні родові модифікації. Так, родовими різновидами музики є програмна (пов'язана з літературою) та абсолютна або чиста музика (позбавлена зв'язку з літературою).

Внутрішня структура видів мистецтва передбачає і жанровий розподіл. Жанр – категорія естетики, якою позначається тип

художнього твору в єдності специфічних властивостей його форми і змісту. У зв'язку з тим, що різні види мистецтва мають неоднакові можливості щодо відображення дійсності, їх структура відрізняється жанровим розмаїттям. На цій основі жанри мистецтва розрізняють **за тематичною ознакою, за пізнавальною спрямованістю, за аксіологічною насиченістю, за типом образних моделей.**

Тематичний або сюжетно-тематичний зміст художніх творів слугує чинником виокремлення історичного (література, кіномистецтво, живопис тощо), науково-фантастичного (література, живопис, кіномистецтво тощо), пригодницького (література, театр, кіномистецтво), психологічного (література, театр, кіномистецтво тощо) тощо жанрів; таких жанрів, як пейзаж, натюрморт, портрет (живопис) та ін.

Обсяг опанованого в мистецьких творах життєвого матеріалу, тобто їхня «пізнавальна ємкість», покладена в основу жанрового розподілу, обумовлює диференціацію таких жанрів, як оповідь, повість, роман та ін. у літературі; індивідуальний і груповий портрет, міський та сільський пейзаж у живописі.

За ставленням до дійсності та відповідністю аксіологічним орієнтаціям історико-культурної епохи в мистецтві вирізняють жанри, які призначені прославляти, вихваляти, звеличувати (гімн, ода, пам'ятник тощо) або критикувати, викривати, осміювати (комедія, карикатура, памфлет тощо). Жанри мистецтва диференціюють також і за домінантною емоційною атмосферою на такі, основою яких є: скорбота (трагедія, меморіальна скульптура тощо) або гумор, зокрема іронія та пародія (фарс, водевіль, шарж тощо), суб'єктивна ліричність (лірична поема, лірична симфонія тощо) або епічність (роман, епопея, ораторія).

Жанри також розрізняють за принципом використання засобів художньо-образного моделювання дійсності, а також конструювання цих образних моделей – за принципами побудови внутрішньої і зовнішньої форми твору. На основі цього виокремлюють жанри, що характеризуються перевагою одиничного над загальним (художній нарис, автобіографічне оповідання, етюд з натури, художній репортаж тощо); певною рівновагою між одиничним і загальним (оповідальні жанри літератури, композиційний – написаний з натури пейзаж, оповідальні жанри кіно та ін.); перевагою загального над одиничним (казкові жанри, фантастика тощо); перевагою символічного начала

(символічні вірші, символічна скульптура тощо); перевагою алегоричного начала (притча, байка, алегорична скульптура тощо).

Наявність багатьох моделей диференціації жанрів мистецтва водночас із їх рухливістю меж жанрів, їх здатністю до взаємовпливу, синтезу та генерації нових жанрових утворень, зокрема в художньому просторі сучасності – чинник постійної актуальності як проблеми жанрової побудови мистецтва, так і питання щодо специфіки основних видів мистецтва.

■ § 3. Характеристика основних видів мистецтва

Одним із найдавніших видів художньої творчості є *декоративно-прикладне мистецтво*, яке є складовою зорових, образотворчих, просторових, статичних видів мистецтва. Внутрішня класифікація декоративно-прикладного мистецтва передбачає розрізнення його різновидів за такими критеріями, як:

- матеріал, що використовується (метал, кераміка, скло, срібло, бронза, фарфор, фаянс тощо);
- технологія виготовлення (розпис, різьблення, карбування, литво тощо);
- функції твору (побутові вироби, декоративно-оформительське мистецтво, дизайн інтер'єру тощо).

Особливостями декоративно-прикладного мистецтва є:

- поєднання в його витворах мистецької цінності й утилітарної значущості;
- органічний зв'язок з ремеслом, промисловістю;
- органічний зв'язок з архітектурою, скульптурою, живописом і графікою;
- спрямованість на вдосконалення зовнішнього образу людини, що виявляється в дизайні одягу та ювелірному мистецтві.

Розширення промислового виробництва обумовило виникнення художньої промисловості, пов'язаної з об'єднанням виробничого процесу і художньої діяльності, тиражування декоративно-прикладного мистецтва, що своєю чергою детермінувало певну його заміну масовим виробництвом речей, які претендують на художню місію.

Архітектура – один із найдавніших видів мистецтва, у якому синтезовані утилітарне та художнє начала. Твори архітектури – споруди, комплекси споруд, завдяки яким забезпечується формування просторового середовища за законами зручності й краси, задоволення художніх і соціально-побутових потреб суспільства. Згідно з наявними критеріями класифікації мистецтва архітектура належить до його зорових, необразотворчих, просторових, статичних видів.

Різновидами архітектури є суспільна архітектура, житлова та виробнича. На думку римського архітектора Вітрувія, вони повинні відповідати таким головним вимогам, як корисність, міцність, краса.

Засобами втілення художнього задуму в архітектурі є масштаб, фактура будівельних матеріалів, ритмічне і пропорційне співвідношення площин й об'ємів, об'єм тощо.

Специфічною рисою архітектури є її нерозривний зв'язок із наукою та технікою, оскільки реалізація архітектурного задуму завжди потребує точних розрахунків, науково та технічно обґрунтованого планування. Не менш своєрідною рисою архітектури є також її зв'язок із природним середовищем і національним світоглядом – залежність її форм від природно-кліматичних умов, способу життя та ментальних настанов народу, нації. Історія розвитку архітектури свідчить про її тісний зв'язок із живописом, скульптурою, декоративно-прикладним мистецтвом.

Скульптура – один із компонентів зорових, образотворчих, просторово-статичних видів мистецтва, який відтворює дійсність у пластичних образах. Головними засобами виразності скульптури є об'єм, силует, фактура, світло і тінь, композиція, ритм, симетрія, контур тощо, матеріалами – мармур, глина (як основа для кераміки, теракоти, майоліки), граніт, гіпс, бронза, різні метали, дерево та ін. Зазвичай класична скульптура пов'язана із зображенням постатей людей, тварин, інколи – з пейзажем і натюрмортом.

Як й архітектура, скульптура позбавлена жанрової диференціації. Розрізняють скульптуру:

– велику, яка пов'язана з архітектурним і природним середовищем, існує в синтезі з іншими видами мистецтва (перш за все, з архітектурою), використовується для прикрашення майданів, парків, садів тощо;

– малу, яка здебільшого пов'язана з декоративно-прикладним видом мистецтва (медальєрне мистецтво, гліптика), призначена для оформлення інтер'єру, має переважно камерний характер.

У скульптурі виокремлюють такі види, як:

– монументальний, який завжди поєднаний з архітектурою, має здебільшого, великі розміри, його різновидами є монумент або пам'ятник;

– монументально-декоративний, який використовується для прикрашення мостів, будівель, парків тощо, її різновидами є надгробки, меморіальні комплекси тощо;

– станковий, який є самостійним, позбавленим безпосереднього декоративного або утилітарного призначення.

Формами скульптури є: голова, портретний бюст, торс, статуя, скульптурна (багатофігурна) група.

Залежно від об'ємних параметрів розрізняють скульптуру:

– круглу, яка є тривимірним об'ємним витвором та може бути оглянута з усіх боків;

– рельєф, який частково виступає з площини, залежно від ступеня цієї виокремленості розрізняють барельєф, горельєф, койланогриф.

Живопис, який є образотворчим, просторово-статичним, зоровим видом мистецтва, відрізняється тим, що відтворює світ буття людини та її внутрішній світ на будь-якій площині, перш за все за допомогою кольору. Засобами виразності живопису є колір, лінія, світлотінь, колорит, малюнок, композиція, фактура тощо. Зображення створюється на основі законів перспективи, лінії, світлотіні, ритму, композиції та ін.

Родами живопису вважаються монументальний (фреска, мозаїка, вітраж), монументально-декоративний, декораційний, станковий, іконопис, панорама, діорама тощо. Живопис позначений не тільки масштабністю жанрової панорами – її складниками є пейзаж, портрет, натюрморт, історичний, міфологічний, побутовий, анімалістичний жанри тощо, а й потенційною здатністю до синтезу жанрів. Специфічним для живопису є також різноманіття технік (олійний, акварель, сангіна, сухий пензель, темпера, сфумато, туш, фреска, пастель, енкаустика, гуаш, акрил, корпусна (пастозна) техніка, карнація, гризайль, лесування тощо) і потенційна здатність до їх синтезу.

На відміну від живопису, у *графіці* статус визначального – і фактично єдиного засобу виразності набуває малюнок. Характерними рисами графіки є лаконічність, умовність (оскільки графіка не створює повної, насиченої кольорами картини світу) й обмеження палітри кольорів – цей вид мистецтва оперує переважно чорним кольором, у певних випадках демонструючи і здатність до оперування кольорами.

Джерела графіки сягають часів первісності. Самостійності цей вид мистецтва набув у зв'язку зі становленням книгодрукуванням за часів Ренесансу та потребою швидкого декорування великих накладів друкованої продукції, яку задовольняла гравюра (створення зображень шляхом відтискання спеціально створених форм).

За принципом призначення розрізняють такі різновиди графіки: унікальний, оригінальний (твори, які мають самостійний художній статус і призначення); репродукційний (пов'язаний зокрема з тиражуванням відомих зразків живопису); супровідний (пов'язаний з ілюстрацією книжок, часописів тощо); промисловий (афіші, етикетки, рекламні зображення та ін.); підготовчий (етюд, ескіз тощо); плакат, станкову графіку.

Використання в цьому виді мистецтва різних матеріалів і технік дозволяє виокремити мокру і суху графіку. Техніка мокрої графіки передбачає використання бістра (матеріал, виготовлений із соснової сажі), сепії (пігмент бузкового кольору, виділений з каракатиці), акварелі, пастелі. Для творів сухої графіки використовують сангіну, графіт, крейду, вугілля та ін.

Поширеною є друкована графіка – гравюра, яка вирізняється складністю створення першоваріанта зображення, малюнка та подальшим його фактично нескінченим тиражуванням. На певній основі (дереві, металі тощо) створюється (вирізається) пласка, заглиблена або опукла форма, матриця – зображення, яке покривається, заповнюється або покривається фарбою та за допомогою різних технік друку відтискається на папері (в деяких випадках – іншому матеріалі). Варіантами друкованої графіки є: літографія (зображення, створені відтисканням пласкої форми на папері), ксилографія (зображення, створені відтисканням опуклої форми з дерева), ліногравюра (зображення, створені відтисканням опуклої форми з лінолеуму або полімерного матеріалу), офорт (зображення, створені відтискан-

ням заглибленої форми, витравленої кислотами на метали), естамп (станкова гравюра), книжкова гравюра (ілюстрації тощо).

Музика є різновидом звукових, часово-динамічних, необразотворчих видів мистецтва. Засобами виразності в ній є: музичний звук (який має висоту, тривалість, фарбу звучання – тембр), ритм, мелодія, темп, метр, власне тембр, фактура, спосіб мислення (монодія, поліфонія, гомофонно-гармонічний склад), гармонія, архітектоніка тощо.

Родово-жанрова характеристика музики є однією з найскладніших у мистецтві. Найбільш загальною є диференціація музики на інструментальну, вокальну та вокально-інструментальну, кожна з яких позначена розмаїттям різновидів і жанрів. Сферами інструментальної музики є:

– камерна музика, призначена для виконання інструментом соло (або в супроводі іншого інструмента – найчастіше фортепіано чи невеликого інструментального ансамблю), або невеликим ансамблем (інструментальним колективом зазвичай до 10–12 виконавців). Жанрами камерної музики є партита, сюїта, інвенція, прелюдія (цикл прелюдій), токата, fuga, так званий «малий цикл» – прелюдія і fuga (який слугує основою масштабних багаточастинних циклів прелюдій і fug), соната, ноктюрн, фантазія, варіації, дует, тріо, квартет, програмні п'єси, елегія, численні танцювальні жанри тощо;

– симфонічна музика – симфонія, симфонічна фантазія, симфонічна поема, концерт та ін.

Жанрами вокальної та вокально-інструментальної музики є: пісня, хорал, меса, страсті (пасіони), кантата, ораторія, опера тощо.

Також на основі родового розподілу розрізняють програмну музику (у якій наявний зв'язок з літературою, виявлений у літературних підзаголовках музичних творів або так званих програмах, у яких зміст творів постає у вербальному вираженні), та непрограмну, чисту (не пов'язану з літературою).

Музику також диференціюють: за складом виконавців (сольна, дует, тріо, квартет, квінтет, октет, секстет, септет, октет, ансамблева, оркестрова музика); за способами музичного мислення (монодія, поліфонія, гетерофонія, гомофонно-гармонічна музика); кількістю голосів (одноголосна та багатоголосна).

Музика здатна витончено розкрити відтінки почуттів, психічних станів, відбивати емоційне переживання з усіма його відтінками та динамікою.

Специфічною рисою музики є її невід'ємність від мистецтва виконавця / виконавців, що постають не тільки як реалізатори музичного тексту. В сучасному музичному мистецтві тривалий час домінантна позиція композитора поступається місцем так званій виконавській домінанті, згідно з якою виконавець є самодостатнім інтерпретатором, повноправним співавтором музичного твору. Це обумовлює притаманну музиці неповторність утілення музичного твору.

Музика є основою мистецтва *хореографії*, яке, однак, здатне до існування в самостійному, «позамузичному» варіанті. Історія хореографії сягає найдавніших часів, коли танець був безпосередньо вpleтеним у ритуальні та обрядові дії, супроводжував людину в усі моменти її життя. Хореографія є різновидом видовищних видів мистецтва, у якому наявні й часові (динамічні), і просторові (статичні) начала, образотворчі й необразотворчі. Засобами виразності цього виду мистецтва є: пластика людського тіла (рухи, міміка, жести), ритм, малюнок танцю (змістовно та концептуально обумовлене розміщення та переміщення виконавця / виконавців по сцені) та його лексика (певний набір рухів, який обраний хореографом для втілення художнього задуму), композиція, сценічне оформлення (світло, декорації, костюми тощо).

У мистецтві хореографії розрізняють такі різновиди:

- сюжетно-образотворчий (споріднений з пантомімою, акторським мистецтвом);
- необразотворчий, «чистий» (позбавлений програмності);
- класичний (який існує в синтезі з літературою, акторським мистецтвом).

У хореографії також розрізняють сольний, ансамблевий та масовий різновиди, а також побутовий і сценічний танець, класичний і характерний, бальний і народний. Розрізняють також героїчний, драматичний, комічний танець, балет-фєєрія тощо.

Вищий рівень хореографії – балет, первинно пов'язаний із театром. У придворних, аристократичних колах Італії у XV–XVI ст. сформувалася традиція створення видовищ, які поєднували танець, музику, театр, слово, пантоміму. Першим балетом вважається постановка «Цирця та німфи», здійснена хореографом Бальтазаріні ді Бельджойозо в 1581 р.

Хореографія передбачає насамперед розкриття, зображення характеру, стану, емоцій і почуттів людини, а також наявність сюжету, який розкривається завдяки хореографічній дії (проте танець може бути й безсюжетним).

Специфічними рисами хореографії є унікальність, неповторність танцю, а також «троїстість», обумовлена нерозривним зв'язком у процесі створення та реалізації твору трьох митців – композитора, хореографа та виконавця / виконавців.

Носієм художнього образу в *літературі* є слово. Література – необразотворчий, часовий (динамічний) вид мистецтва, який здатний до відбиття всіх проблем буття людини та людства в усній та писемній формах. Література володіє безмежними можливостями відтворення дійсності в усіх її проявах. За часів первісності усна словесна творчість була в синкретичній єдності з музикою і хореографією, і надалі усна література зберегла зв'язок із фольклором, іншими видами мистецтва.

Відповідно до специфіки внутрішньої організації художнього тексту літературу розподіляють на два типи (форми): поезію і прозу. Залежно від особливостей художнього втілення світу ці типи (форми) поділяються на три роди: лірика, епос, драма (або ліричний, епічний, драматичний). Кожен із них пов'язаний із певним колом жанрів: вірш, гімн, поема, сонет тощо є жанрами лірики; оповідь, повість, нарис, роман – епосу; драма, трагедія, комедія, трагікомедія – драми. Засобами виразності літератури виступають тропи: метафора (персоніфікація, уособлення / прозопея), алегорія, метонімія, синекдоха, перифраз, евфемізм, гіпербола, мейозис, літота, оксюморон, епітет, порівняння, іронія (зокрема сарказм, астеїзм тощо).

Складні шляхи буття мистецтва у ХХ ст., зокрема розширення та поглиблення процесу синтезу мистецтв і формування нових засобів виразності видів мистецтва та нових варіантів їх взаємопроникнення обумовили формування в літературі нових її різновидів – кіносценарій, радіосценарій, телесценарій, нових форм її буття, функціонування та сприйняття – віртуально-візуальних, аудіо- та аудіовізуальних.

Театр – вид мистецтва, який художньо-образно відтворює дійсність у формах драматичної дії, сценічної гри, вистави. Театр як синтетичний, видовищний вид мистецтва поєднує статично-динамічні (просторово-часові), образотворчі й необразотворчі його види.

Специфічна риса театру – надмасштабна палітра засобів виразності. З одного боку, її складовою є засоби виразності тих видів мистецтва, з якими театр генетично та історично пов'язаний – літератури, музики, хореографії, декоративно-прикладного мистецтва тощо. З іншого боку, не менш величезною є палітра власних засобів виразності театру – мізансцена, умовність, підтекст, світло, темпоритм тощо, а також засоби акторського мистецтва – міміка, дикція, пластика, рух, інтонація, ритм, жест, артикуляція тощо.

Особливість театру полягає також у колективності творення – його буття є невід'ємним від спільної креативної діяльності драматурга, режисера, актора, композитора, художника, хореографа, гримера, бутафора, декоратора тощо. Проте не менш важливою є й співтворчість аудиторії, поза емоційним, почуттєвим резонансом, духовним контактом із якою художня комунікація втрачає сенс.

Театр – первинно драматичне мистецтво, у процесі історичного буття якого сформувалася масштабна палітра жанрів. За часів Античності провідними жанрами театру стали трагедія, комедія, трагікомедія, за часів Середньовіччя – літургійна драма, містерія, мораліте, міраклъ, фарс. В епоху Ренесансу театр збагатився такими жанрами, як героїчна та релігійна драма, наукова комедія, комедія дель арте, іспанська драма, музична драма, пастораль, в епоху Нового та Новітнього часу – трагікомедія, мелодрама, трагіфарс, водевіль, феєрія, мюзикл тощо.

Родово-видова структура театрального мистецтва ґрунтується на його розподілі на: драматичний театр, музичний, музично-драматичний, ляльковий, театр опери і балету, театр оперети, театр тіней, театр пантоміми тощо. Зміни в розумінні й осягненні життя обумовлюють і зміни засобів його втілення, тому спостерігається ускладнення не тільки родово-видової класифікації театру, але і його змістовності, образної мови.

Сучасне розмаїття режисерських шкіл, напрямів, теорій сценічного мистецтва, акторської гри обумовлюють появу і розповсюдження таких нових родово-видових «варіантів» театру, як перформанс, хепенінг, імерсивний, документальний, пластичний, соціальний, горизонтальний театр, site-specific, play-back, вербатим, психодрама, сторітеллінг, вистава-інсталяція та ін.

Кіномистецтво як синтетичний, просторово-часовий, динамічно-статичний, образотворчо-необразотворчий вид мистецтва об'єднує

театр, літературу, живопис, музику, хореографію, цирк, фотомистецтво тощо. Кіномистецтво використовує накопичені ними виражальні засоби, а також базується на таких, тільки йому притаманних виражальних засобах, якими є монтаж, кадр, план (загальний, середній, крупний), ракурс, темпоритм.

Як театр і хореографія, кіномистецтво є колективно твореним видом мистецтва, створення якого неможливо поза участі сценариста, режисера, актора, оператора, композитора, художника, монтажера, гримера тощо.

У кіномистецтві виокремлюють такі види, як:

- художній, жанрами якого є драма, трагедія, мелодрама, комедія, пригодницький фільм або вестерн, істерн, детектив, мюзикл, екшен, байопік, трилер, блокбастер, фентезі, антиутопія, кіберпанк, пеплум, слешер тощо;

- документальний, основними жанрами якого є нарис, репортаж, оповідання тощо;

- науково-популярний, який звертається до таких жанрів, як історично-біографічний, навчальний фільм, історична оповідь про розробки і напрями наукових досліджень та ін.;

- анімаційний (мальований, ляльковий, комп'ютерний тощо).

Джерелами кіномистецтва є не тільки театр, фотомистецтво, його становлення наприкінці XIX ст. забезпечили досягнення науки – оптики та хімії. Кіно, на всіх етапах розвитку звертаючись до висвітлення всіх сфер буття людини та соціуму, проникаючи в душу людини, пройшло шлях від німого до звукового, від чорно-білого до кольорового, від стереоскопічного до стереофонічного, сінерамного, голографічного та поєданого з комп'ютерною графікою.

Відносно молодий, видовищний, синтетичний вид мистецтва – **телебачення**, яке водночас є одним із засобів масової комунікації. Як вид мистецтва телебачення здатне не тільки до синтезу документального й ігрового начал. Телебачення здатне до «вбирання» всіх новацій – художніх, технічних, наукових, до апробації засобів виразності всіх видів мистецтва при значущості самостійної виразової палітри (світло, ракурс, монтаж, рух камери, ритм, темп тощо).

Специфічні особливості телебачення – інтимність сприйняття його творів, а також виняткова мобільність, здатність до використання фактографічного матеріалу, як до максимального наближення до

реальності, так і до повного, миттєвого злиття з реальними подіями, буттям людини та суспільства, до «уведення-утягування» глядача в реальну подію, яка здійснюється саме тут і саме зараз.

Вагомість телебачення в художньому просторі сучасності обумовлена його винятковою впливовістю, потужністю сугестії, проникненням у всі сфери життя та здатністю до відбиття буття людства в його повноті, а в деяких випадках – і заміщення реального буття екранним (реаліті-шоу).

§ 4. Синтез як особливість сучасного мистецтва

Історія буття мистецтва свідчить про те, що воно проходить складний шлях, який позначений не тільки диференціацією видів мистецтва, набуттям ними самостійного статусу, а й неоднозначним процесом їх взаємодії.

Синкретизм як атрибутивна риса культури первісності знайшов виявлення в нероздільності, первинній єдності діяльності людини, невиокремленості художнього виміру її буття. Диференціація діяльності людини, зокрема розподіл на розумову та фізичну, нові умови суспільного життя, нові культурні парадигми стали детермінантами виокремлення мистецтва, як самостійної форми діяльності, видів мистецтва, як вузько спеціалізованих різновидів художньої діяльності із притаманними їм системами засобів виразності та системами жанрів, як ракурсів художнього відтворення – осмислення дійсності тощо.

Проте вічна потреба митця та реципієнта – глядача, читача, слухача – досягнути світу у свій його повноті та розмаїтті детермінувала потужність і безперервність процесу взаємного обміну видами мистецтва засобами виразності та жанрами – процес синтезу. *Синтез мистецтв – категорія естетики, якою позначають сполучення видів мистецтва, як запоруку багатостороннього естетичного впливу на людину.*

Можливість поєднання мусичних і технічних видів мистецтва сприяла появі бінарних синтетичних видів – словесно-музичних, музично-хореографічних, словесно-акторських тощо, а також наро-

дженню складних видів, що втілені в усіх родах сценічного мистецтва – драматичний театр, оперний театр, театр балету та ін. Водночас синтез мусичних і пластичних видів мистецтва, завдяки якому сукупно створюється художній образ, як, наприклад, в античному театрі, проявився в середньовічних містеріях, у культових обрядах, у видовищних церемоніях.

У різноманітті проявів синтезу мистецтв традиційно виокремлюють:

– супідрядність: поєднання видів мистецтва за домінування одного з них, проявом чого слугує архітектура, яка «утягує» у свою орбіту скульптуру, декоративно-прикладне мистецтво, живопис;

– симбіоз: формування нового виду мистецтва на основі рівноправного сполучення різних видів мистецтва, зразком чого слугує мистецтво естради, яке постає на ґрунті музики, літератури, театру, хореографії тощо;

– зняття: взаємодія видів мистецтва, коли один вид виступає основою іншого, хоча прямо не бере участі у створенні художнього твору, прикладом чого є література – як компонент програмної музики, а також література у формі лібрето балету;

– концентрація: процес синтезу, коли один вид мистецтва вбирає в себе інший, що виявляється в кіномистецтві;

– трансляційна сполука: конкретний вид мистецтва постає як засіб передачі твору іншого виду мистецтва, що демонструє телебачення.

Звернення до історії мистецтва дозволяє констатувати його потужний потенціал щодо розширення власних меж і апробації технічних досягнень, що особливо яскраво виявилось в архітектурі, кінематографії, телебаченні, художній фотографії тощо. У XIX–XX ст. виникли нові різновиди художньої діяльності, які розширили межі мистецтва – дизайн, мистецтво реклами, мистецтво оформлення тощо. Художній простір XX–XXI ст. демонструє численність нових варіантів синтезу мистецтв – кінематограф, радіомистецтво, телебачення, кінетичне мистецтво, кольоромузика тощо.

Прикладом поширення меж мистецтва і його сполучення з іншими видами людської діяльності може бути поєднання мистецтва і спорту, мистецтва і політики, мистецтва і релігії тощо. Синтез мис-

тецтва, його зв'язки з багатьма сферами людського життя надають йому нового, потужного імпульсу розвитку.

Питання для самоконтролю

1. Схарактеризуйте варіанти структуризації мистецтва в історії естетичної думки.
2. Якими є основні критерії класифікації видів мистецтва?
3. Схарактеризуйте специфіку основних видів мистецтва.
4. Якими є варіанти синтезу видів мистецтва та особливості його прояву в сучасному світовому та національному мистецтві?

Типологія історичного буття мистецтва

§ 1. Категорії історичного буття мистецтва

Як один з універсальних засобів пізнання та відтворення світу, мистецтво позначено пануванням емоційно-почуттєвого начала, творчої уяви, цілісним, усеосяжним баченням світу і людини та особливою логікою буття. Основою цієї логіки, з одного боку, слугують зміни парадигм світобачення, розвиток наукового знання та техніки. Так, грандіозність сакральних споруд Давнього Єгипту обумовлена глобальним значенням теократичних настанов, становлення та розвиток кінематографу, телебачення, художньої фотографії, комп'ютерної графіки є невід'ємними від розвитку науки та вдосконалення техніки, музичне і театральне мистецтво завдяки вдосконаленню інформаційних носіїв набули можливості закарбувати принципово одиничне, неповторне виконання твору.

З іншого боку, основою логіки буття мистецтва є його відносна самостійність щодо інших форм життєдіяльності – «живлячись» досягненнями людства у сфері матеріальної діяльності, зберігаючи свої іманентні риси та функції, воно здатне бути вільним від рівня соціально-економічного розвитку певної історико-культурної епохи. Удосконалення й електрифікація музичних інструментів, застосування комп'ютерних технологій не призвели до зникнення вокальної музики, відкидання майстерності композитора та музиканта-виконавця, унікальності їх творчого бачення та відтворення світу. Бурхливий розвиток комп'ютерної графіки, яка з кінця ХХ ст. надала кінематографу небачені раніше можливості та водночас стала його конкурентом, є суттєвим чинником переосмислення настанов діяльності режисера та акторського мистецтва, який, утім, не скасував значення майстерності актора, оригінальності, глибини та масштабності за-

думу режисера. Цифрові носії не «відмінили» значення книги, і жоден із засобів закріплення інформації не позбавив значущості спілкування виконавця та глядача в театрі та концертній залі.

Матеріальне начало є **зовнішнім**, постійним у своєму значенні, чинником художнього процесу. ***Певну незалежність процесу художнього опанування світу від матеріальної діяльності обумовлюють його внутрішні, вічно та винятково значущі основи – традиції та новаторство.*** Як доцентровий та відцентровий чинники, відповідно, вони в різних співвідношеннях визначають логіку художнього процесу.

Художні традиції позначені вічною значущістю й актуальністю на відміну від наукового знання, подальші здобутки якого певним чином «перекреслюють» цінність попередніх. Художні традиції акумулюють у собі духовний досвід певної історично-культурної доби, концентрують її визначальні цінності, які потенційно можуть актуалізуватися в контексті інших парадигм світобачення. ***Новаторство***, формування нових художніх настанов обумовлюється як індивідуальними творчими пошуками митців, так і змінами ціннісних орієнтацій, світоглядних парадигм. ***Традиції, орієнтовані на збереження досвіду, та новаторство, спрямоване на їх подолання, реалізуються у своєрідній динаміці.*** Художні настанови Античності були відкинуті мистецтвом Середньовіччя та відновлені й актуалізовані художньою практикою Ренесансу. Пріоритет емоційного начала, декларований мистецтвом бароко, був замінений домінуванням раціонального начала в мистецтві класицизму, проте відновлений у контексті сентименталізму. Складаючи опозицію модерністським експериментам поч. ХХ ст., світоглядні, національні та водночас виражальні особливості творчості групи «бойчуків» відродили настанови іконопису Середньовіччя.

Спіралеподібна логіка «заперечення – відновлення», постійне коливання між домінуванням традицій і запровадженням новацій проблематизує «вимірювання» історичного буття мистецтва в суто історичних категоріях, оперування століттями в осмисленні особливостей художнього опанування світу, загалом застосування до історичного буття мистецтва таких понять, як еволюція та прогрес. Особливої гостроти це питання набуває при безпосередньому зіставленні художніх досягнень епох – адже вони можуть бути адекватно

осягненими й оціненими не тільки з погляду загальнолюдської значущості, а й з погляду панівних світоглядних настанов часу. Тому неможливо порівняти рівень мистецької досконалості в музичних творах Середньовіччя та романтизму, творах живопису часів Відродження та модернізму, літературних пам'яток Античності та бароко. Художні реалії сучасності надають цьому питанню ще більшої дискусійності. Однак творчий шлях кожного митця – це безперервний пошук професійного самовдосконалення, спрямований до висот майстерності.

Логіка розгортання художнього процесу також детермінується його специфічною багатоспрямованістю. З одного боку, вона знаходить вираження в одночасному існуванні різних за світоглядними настановами та тривалістю буття художніх напрямів і течій, урізноманітненням їх панорами від Нового часу до сьогодення, з іншого – у розмаїтті індивідуальних нюансів світобачення й особливостей творчих стилів. Ці властивості художнього процесу обумовлюють проблемність його періодизації, критеріями якої слугують різні поняття.

Г. Ф. Гегель, періодизуючи художню практику людства, спирався на поняття «художня доба». На його думку, в історії мистецтва виокремлюються три надмасштабні епохи – символічна, класична та романтична.

Сучасне естетичне знання, використовуючи поняття «художній світ», періодизує історичний шлях мистецтва так: *давнє мистецтво (зокрема мистецтво Середньовіччя)*, спрямоване на осмислення загальних, позачасових основ світобудови і відповідно – поняття простору; *мистецтво доби Відродження й Нового часу*, спрямоване на осягнення саме процесу буття і часу; *мистецтво Новітнього часу й сучасності*, відзначене свободою в оволодінні часом і простором.

При фіксації найбільш загальних характеристик творчого мислення в такій періодизації не береться до уваги внутрішня різнобарвність художнього процесу. Деталізації осмислення його особливостей в контексті певних історико-культурних епох відповідають такі категорії, як: «художній метод», «художній напрям», «художня течія», «художня школа», «стиль» тощо.

Художній метод – категорія естетики, якою позначається своєрідна «призма» художнього світобачення певної епохи, система при-

таманних мистецтву (або індивідуальному світобаченню митця) світоглядних орієнтацій, яка визначає відбір життєвих явищ, специфіку їх осягнення, відтворення та оцінки в художній практиці.

Художній напрям – категорія естетики, якою характеризується концепція творчого світобачення, коло пріоритетної проблематики та засобів виразності визначається найбільш показове, типологічне в художній практиці протягом тривалого часу фактично в усіх видах мистецтва, поза можливими розбіжностями втілення національно (регіонально) та індивідуально інтерпретованих загальних настанов. Як художні напрями зазвичай визначають бароко, класицизм, реалізм, романтизм, модернізм, кожен із яких існує в «множинності» національних й індивідуальних утілень. Наприклад, низка вельми специфічних ознак вирізняє класицизм у його французькому, італійському, українському «варіантах», у контексті віденської класичної симфонічної школи тощо. В унікальних, особистісно обумовлених інтерпретаціях постає загальний світоглядний фундамент і сфера виразності романтизму у творчості кожного з його представників.

Традиційно в естетиці ототожнюються художній напрям та історично-культурна епоха, які збігаються на певних етапах художнього процесу. Так, наприклад, вирізняють міфологічний реалізм Античності, символізм Середньовіччя, реалізм епохи Відродження. Подальше поступове урізноманітнення художньої практики демонструє невідповідність художнього напрямку та доби. Новий час містив різні за світоглядними опорами та сферою виразності бароко, класицизм і реалізм, мистецьку панораму ХІХ ст. представляли романтизм, імпресіонізм і реалізм, а художню панораму ХХ ст. – модернізм, реалізм (зокрема соціалістичний) та специфічна художня ситуація постмодернізму.

Художня течія – категорія естетики, якою позначається художня практика, заснована на варіюванні світоглядних настанов художнього напрямку та відповідних систем їх творчого втілення, яка нетривалий час реалізується в окремих видах мистецтва. Із рубежу ХVІІ–ХVІІІ ст. художній процес поступово збагачується такими художніми течіями, як рококо, сентименталізм, примітивізм, пуризм, фовізм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, футуризм і т. ін.

Художня школа – категорія естетики, якої позначається єдність світоглядних і стилістичних опор у контексті певної на-

ціональної спільноти (регіону) або групи митців, часто об'єднаних загальними, свідомо сформованими теоретичними настановами та декларованими поглядами щодо сутності та призначення мистецтва та ролі митця в соціумі. Прикладами художніх шкіл є сформовані у XVII ст. національні школи інструментальної музики – англійська верджинальна, німецька органна, італійська скрипкова, французька клавесинна, у XIX ст. – французька барбізонська школа живопису, у XX ст. – об'єднання композиторів «французька шістка» та французька «нова хвиля» в кінематографі тощо.

Художній стиль – категорія естетики, яка характеризує «опредметнення» творчого світогляду, матеріально закріплену, відносно сталу систему принципів його художнього відтворення. Художній стиль функціонує на різних рівнях. На рівні культурної – художньої доби та художнього світу можна визначати особливості стилю символічного мистецтва або мистецтва Давнього Єгипту. Безперечним є самостійне стилістичне оформлення художніх напрямів і течій. Таким же повноправним буде використання цієї категорії стосовно до національного аспекту осягнення мистецтва та особистісного творчого світобачення.

§ 2. Першоджерела художнього осягнення світу в добу первісності. Мистецтво епохи давнини

Спрямованість людства насамперед на колективне виживання та задоволення практичних потреб за часів первісної культури не завадили формуванню художнього «вектора» опанування і відбиття світу. Його перші спроби, за відсутності наукового знання, нерозвиненої здатності до теоретизування й узагальнення, закарбували прагнення людства збагнути світобудову та водночас свою наявність і значущість у ній. У первісній культурі «прамистецтво», *невиокремлене в самостійну форму суспільної свідомості та діяльності, поставало в ритуалах, обрядах, дійствах (переважно магічного сенсу й призначення), які містили в собі поряд із художнім інші модули світобачення, єдали вербальне, музичне й пластичне начала, спиралися на колективне творення й осягнення.*

Формування первісного «прамистецтва» з епохи палеоліту та його зверненість насамперед до світу природи засвідчують малюнки в печерах Шафо, Ла Мадлен, Лорте, Лурд, Ласко (Франція), Альтамірській (Іспанія), культовому комплексі Кам'яна Могила (Україна). Їх характерною рисою були реалістичність зображень тварин і прагнення відбити рух. Проте малюнки цієї епохи були спробою не тільки закарбувати реалії природного світу, а й таким способом їх передбачити, що свідчило про процес формування прогностичної функції художньої творчості. Малюнки були і результатом магічного ритуалу, і моделлю бажаної реальності, на яку людина могла вплинути і в якій вона відігравала значущу роль, що доводять подряпини, дірки від списів, палиць на зображеннях тварин та в сценах полювання. Зображення власне людини в добу палеоліту були поодинокими, однак навіть такі малюнки демонструють, що людина намагалася усвідомити свою сутність і відмінність від природи. Поступово «живопис» епохи первісності насичувався динамізмом, процесуальністю, відтворенням різних типів руху, положень тіла людини і тварини, а також демонстрував певну глибини, опанування перспективи (за допомогою світлотіні) та різноманітність, що відбилося в поліхромності.

Характерним для тогочасного прамистецтва стало формування певних канонів зображення фігури (які єднають зображення у фас і профіль), що відповідало прагненню людини осягнути та відбити загальні, виразні й незмінні основи світобудови. Поява великих ансамблевих зображень демонструвала намагання осягнути світ у його зв'язках і цілісності. Водночас створення таких масштабних, багатофігурних «розписів» не з натури, а що зберігла пам'ять, засвідчувала, що прахудожня діяльність була одним із вагомих чинників розвитку мислення, уяви, пам'яті, відчуття домірності, здатності до оформлення та поступової реалізації задуму. Розвиток фантазії, здатність до осягнення простору, відтворення на образно-чуттєвому рівні вищих цінностей знаходив вираження в символічних зображеннях, орнаменті на кераміці.

Найбільш значущі для людства образи втілювались у різноманітних формах первісної скульптури – реалістичних невеликих статуєтках тварин, символічних, магічних «палеолітичних Венерах». Характерною ознакою цих унаочнених утілень вищих цінностей людства того часу – образів Матері, родючості, плідності, життєдайності тощо – була

фактична відсутність кінцівок і рис обличчя, перебільшення ознак жіночої статі. Магічний характер мали й статуетки, що зображували людину в масці тварини – як тотемного предка спільноти.

Закладаючи на усному рівні начала літературної творчості, людина відчувала себе носієм колективно накопиченого досвіду, відповідальною за його передавання іншим представникам спільноти та поколінням. Досвід міфологічного мислення закріпився в декількох групах міфів. Найдавнішими з них були космогонічні, які оповідали про сутність і походження світу, сонця, зірок, місяця, та міфи про тварин. Далі склалися міфи про походження людини, ремесла та календарні міфи.

За часів неолітичної революції розпочалося становлення архітектури. Житла первісної людини демонстрували її прагнення сформувати простір власне людського буття, який формою та внутрішньою організацією відрізнявся від природи. Натомість мегалітична архітектура сакрального призначення (менгіри, дольмени, кромлехи) відповідно до політеїстичних релігійних настанов того часу демонструвала нерозривність світу людини та світу природи – тому ці споруди на місцях, які вважалися найбільш «зручними» для спілкування з божественним світом, були відкритими, «розімкненими», символічними.

Синтез спроб естетизації людського буття, утілення гармонії, міри, досконалості та своєрідного прохання божественних сил про захист характеризує витоки декоративно-прикладного мистецтва – декорування речей символічними й реалістичними зображеннями. Досягненням декоративно-прикладного мистецтва того часу є мальована кераміка Трипільської культури, яка демонструє намагання людини осмислити світ крізь призму художнього образу, відбити розуміння світобудови в орнаментальних формах.

Новий етап буття художньої практики, пов'язаний із давніми східними цивілізаціями, зокрема Месопотамії та Єгипту, був позначений суттєвими змінами – відокремленням мистецтва від інших форм суспільної свідомості, диференціацією його видів, формуванням їх кін засобів виразності, а також виокремленням постаті митця.

Характерною рисою мистецтва того часу була канонічність – спираючись на закріплену систему канонів, митець відтворював і підтримував незмінні традиції та порядок світобудови. Традиції як ви-

значальні естетичні принципи часу давнини, численні правила в усіх аспектах художньої діяльності, з одного боку, унеможлилювали прояви індивідуального творчого начала – рівень майстерності митця визначався рівнем і повнотою відтворення канону. З іншого боку, канонічність надавала творчості сакрального характеру. Водночас зі специфічними світоглядними орієнтирами це обумовлювало уявлення про те, що митець є близьким за статусом до жреця, виконує волю богів. Тому в мистецькій діяльності увага творців зосереджувалася не на відбитті індивідуальних почуттів, індивідуального творчого осягнення світу та на відтворенні реалій буття, а на змалюванні дійсності в її максимально узагальненому осмисленні.

Особливості тогочасного мистецтва, опора на *релігійно-міфологічне мислення, переважно сакральний характер, символічність*, були нерозривно пов'язаними із такими функціями, як *світоглядно-ідеологічна, магічна та сугестивна*.

Політеїзм епохи давнини як світоглядний чинник буття мистецтва та його специфічні ознаки обумовили значущість *сакральної архітектури в художній панорамі того часу*. Здобутками архітектурного мислення Месопотамії стали арка, склепіння, склепінчаста стеля, зикурат, палац Давнього Єгипту – гробниця-мастаба, піраміда, заупокійний храм, храм на честь певного божества, поява яких була нерозривно пов'язана з культом потойбічного життя.

Показовими рисами сакральної архітектури епохи давнини були також:

– монументальність, первинне поєднання із живописом, скульптурою тощо. Утіленням цих рис є скельний храм Рамзеса II, храм цариці Хатшепсут, Карнакський і Луксорський храми, заупокійний храм при піраміді Аменемхета III («Лабіринт»);

– спрямованість на формування основ містобудування у зв'язку з появою міст-держав, необхідністю впорядкування, планування міського простору відповідно до специфіки структури соціуму та світоглядних настанов. Зразком цілеспрямованого планування був Вавилон: місто, оточене муром, захисними баштами, поставало як неприступна фортеця, самостійний простір із сакральним (храм) і світським (палац) центрами, до яких «стікалися» вулиці.

У мистецтві давнини, зокрема давніх східних цивілізацій, особливе місце посідала *скульптура*. Нерозривно пов'язана з культом

потойбічного життя, вона в унаочнених, об'ємних формах надавала уявлення про людину та її буття. **Реалістичні** тенденції скульптури того часу були пов'язані з намаганням закарбувати образ людини, що пішла в інший світ, та обумовили визначення пропорцій тіла, тяжіння до портретності. **Символічні** тенденції скульптури знаходили відображення в таких її рисах, як сталість, відсутність руху, канонічність, які відповідали осягненню світу епохою як незмінного, а також фронтальність, симетричність і відповідність масштабів фігури соціальному статусу. У період Тель-Амарна встановлення Аменхотепом IV монотеїстичного культу бога сонця Атона опосередковано привело до максимальної індивідуалізації, відтворення характерних рис моделі (скульптурні портрети Ехнатона й Нефертіті).

Поширеною формою скульптури – унаслідок її синтезу з архітектурою – був рельєф. Зберігаючи загалом притаманну скульптурі того часу канонічність, рельєф вирізнявся:

- увагою до світських тем і сюжетів – сцен придворних церемоній, полювання, розваг, батальних сцен;
- нерозривністю образотворчого та вербального начала, скульптури та літератури, що знаходило вираження в специфічній оповідальності – принципі розташування рельєфів (і розписів) рядами, які відтворювали процес розгортання подій, створювали «історію в малянках».

У тісному поєднанні з архітектурою набував розвитку живопис епохи давнини. У живописі найбільш повно відбилася система канонів художньої практики того часу: канон пропорцій, світла, кольору та його нюансів, зооморфність – поєднання в зображеннях частин тіла людини та тварини (що відбивало збереження синкретичних світоглядних настанов), відповідність масштабу зображення особи її соціальному статусу, фронтальність і лінійність зображення, площинність, статичність, відсутність об'єму, світлотіні тощо, значущість образів божеств (при їх переважній зооморфності).

Імпульсом до розвитку **літератури** в давні часи став перехід до письмового типу культури. Її здобутками стали:

- розширення кола міфологічних сюжетів, легендарних сказань сюжетами про виникнення цивілізації;
- формування епосу, що закарбувало розуміння спільнотою себе як єдиної, розуміння її історичного шляху, як пов'язаного з волею

богів та такого, що передбачає осягнення вічних, кардинальних проблем людства («Поема про Гільгамеша»);

– різноманіття тем і образів: релігійних («Книга саркофагів», «Книга пірамід»), дидактичних («Повчання Птахотепа», «Повчання Аменемхета III»), ліричних і жанрів – філософська лірика, гімни, легенди, байки, казки, плачі тощо.

Значущою складовою мистецької сфери Давнього Світу було декоративно-прикладне, зокрема ювелірне мистецтво.

Мистецтво епохи Античності (Давньої Греції та Давнього Риму) було позначено такими рисами, як ***антропоцентризм, єдність людини та соціуму, релігійно-міфологічний характер тощо.***

Антропоцентричний характер культури Давньої Греції визначив увагу митців до образу людини. Проте художні зусилля епохи були спрямовані не лише на закарбування образу особистості, її унікального духовного світу. Об'єктом мистецтва Давньої Греції була, з одного боку, людина як певне відбиття Космосу – упорядкованої цілісності, первинної гармонії, як наочне втілення вищих духовних цінностей – гармонії, міри, довершеності, з іншого – людина як бажаний, узагальнений ідеальний образ ідеального молодого громадянина полісу, готового йому служити фізично та духовно. Раціональні опори світо розуміння обумовили необхідність визначення досконалих пропорцій людського тіла, які стали фундаментом скульптури й архітектури.

Виконуючи ідеологічну функцію, забезпечуючи формування ідеологічних настанов соціуму та індивіда, мистецтво виконувало й виховну функцію як основа «гімнастичного» – фізичного розвитку людини, так і «мусічного» – емоційно-образного, інтелектуального. Саме в царині мистецтва закріплювався в наочних і вербально конкретних проявах ідеал калокагатії – нерозривної єдності етичного й естетичного начал, добра та краси. Стверджувався особливий статус митця як виразника волі полісу: рівень його майстерності був показником не так його творчої особистості, як відповідності його світоглядних настанов духовним цінностям суспільства.

Міфологічна основа культурної парадигми того часу обумовила виняткову значущість міфологічної образності й тематики в мистецтві. Антропоморфні образи божеств демонстрували вищу досконалість людини, що теж було одним із віддзеркалень антропоцентричної сутності епохи та орієнтації людини на індивідуальне вдосконалення.

Здобутком мистецтва **крито-мікенського періоду** (егейського, III–II тис. р. до н. е.) стала передусім архітектура. Її характерні риси – відсутність симетрії, потяг до поєднання з монументальним живописом, у якому переважали побутові, ритуальні сцени, динамічні й барвисті сцени природи – демонструє Кносській палац на Криті (Лабіринт). Палацові форми архітектури Мікен відрізняли потяг до симетричності, циклопічної масштабності, сталості, демонстрації могутності в сюжетах боротьби та полювання.

Література Давньої Греції також мала основою міфологічні настанови. В **епічній літературі гомерівського періоду** (XI–IX ст. до н. е.), зокрема в поемах «Іліада» та «Одіссея» Гомера відбилися спроби людини усвідомити зв'язок явищ, цілісність світу, кардинальні проблеми буття людини та соціуму, намагання пізнати історію людства в нерозривному зв'язку з буттям богів. У декоративно-прикладному мистецтві досягненням гомерівського періоду стала **мальована кераміка геометричного стилю**. Домінування геометричних форм своєрідно виражало прагнення віднайти та створити струнку, упорядковану модель світобудови. У подальшому розвиток кераміки був пов'язаний з намаганням відтворити дійсність у всьому її різноманітті, що засвідчує наповнення її декоративного компонента образами тваринного, рослинного та людського світів.

Дерев'яні пам'ятки архітектури того часу не збереглися. Проте уявлення про них складається завдяки зображенню на керамічних виробках, які закарбували у формі малюнків певну новаційність архітектури дорійців, котрі вперше створили будівлю з низьких колон, перекритих двосхилим дахом.

Період **архаїки** (VIII–VI ст. до н. е.) мав своєрідною рисою пріоритетність культової архітектури, що було обумовлено політеїстичними настановами та вдосконаленням полісної організації суспільства. Храм набув статусу центру релігійного, політичного, економічного та художнього життя. На відміну від обумовлених теократичними настановами монументальності й грандіозності храмових споруд давніх східних цивілізацій, невеликі розміри та пропорційність храмових будівель, домірність людині відбивали антропоцентричну парадигму світорозуміння Античності.

Період архаїки став часом формування системи **архітектурних ордерів** (VII ст. до н. е.). Вони визначали конструктивні особливості

будівель, закріплюючи певні співвідношення частин несених і таких, що витримують вагу, а також особливості декорування. У нерозривному зв'язку з ордерною системою склався периптер – тип храму, який характеризувався архітектонічною домірністю, відповідністю пропорцій пропорціям людського тіла, специфічною «відкритістю» форми тощо.

Скульптура архаїки в таких формах, як курос і кора, мала сенсом утілення ідеалу людини. Образ молодой, фізично та духовно досконалої людини, утім, був позбавлений індивідуалізації, що засвідчувало уникання портретності, певне узагальнення рис обличчя та пропорцій.

Особливістю **живопису періоду** архаїки була перевага монументальних форм (живописне декорування споруд, мозаїки, фрески), нерозривно пов'язаних з архітектурою та скульптурою (розписування – розфарбування статуй). У відносно самостійній формі живопис набув розвитку у вазописі, у якому історично склалися декілька стильових різновидів. Так званий орієнтальний або килимовий стиль (VII ст. до н. е.) вирізнявся своєрідною оповідальністю – зображення розташовувалися рядами відповідно до розгортання сюжету, а також пишністю, розкішністю, значущістю рослинних мотивів і зображень тварин, тенденцій східного мистецтва. Чорнофігурний стиль (з кінця VII ст. до н. е.) мав такі ознаки, як упорядкованість художнього простору, урівноваженість композицій, перевага міфологічних, побутових і батальних сюжетів і образів. Червонофігурний стиль (з кін. VI ст. до н. е.) демонстрував тяжіння до індивідуалізації зображень, психологічної достовірності, насичення зображень динамікою та рухом.

Пріоритетними сферами **літератури** архаїки були епічна й лірична поезія. Сутнісними ознаками поезії того часу були відсутність рими, багатство тематики та зв'язок із музикою, адже, власне, лірика того часу – це спів у супроводі ліри. Здобутками архаїчної ліричної літератури була «Теогонія» Гесіода, поетична творчість Сафо, Тіртея, Алкея, Анакреонта, Архілоха та ін.

Домінування узагальнених форм, тенденція дотримання усталених канонів змінюється в **класичний період** (V–IV ст. до н. е.) певною індивідуалізацією творчого світобачення, потягом до відтворення не загальних принципів світобудови, узагальнених образів, а різноманітних, одиничних проявів буття людини.

Характерні риси **архітектури** класичного періоду – тяжіння до створення великих сакральних архітектурних ансамблів, творче інтерпретування системи канонів, уникнення симетричності, прагнення «вписати» архітектурні споруди в пейзаж, значущість масштабних скульптурних рельєфів, які виконували не тільки декоруючу, а й комунікативну, ідеологічну, сугестивну й аксіологічну функції, відтворюючи міфологічні образи та сюжети у візуальних формах. Ці особливості знайшли наочне відбиття в Афіньському акрополі – комплексі храмових споруд (Пропілеї, храм Ніки Аптерос, Ерехтейон і Парфенон), створеному за керівництва зодчого Фідія.

Різноманіття творчих пошуків, прагнення новацій, насиченість емоціями, динамікою, рухом, індивідуалізація зображення людини при усталеності канонічних пропорцій людського тіла були притаманні **скульптурі** часів класики. Найвидатнішими митцями цієї епохи, у творчості яких були виявлені ці риси, були Поліклет (один із перших теоретиків скульптури, який закріпив математично вивірені канони відтворення людського тіла та його пропорцій у трактаті «Канон»), Мірон, Скопас, Фідій, Лісіпп, Пракситель, Леохар.

У **літературі** класичного періоду наявною стала зміна естетичних пріоритетів: епос поступається місцем драмі, поезія – театру. Його провідними жанрами стали трагедія і комедія, спрямовані на виконання виховної та катарсичної функції. У драматургії Есхіла, Софокла, Евріпіда набули довшеного втілення такі риси театру того часу, як значущість міфологічної тематики, синтез із музикою, утілення колективного образу спільноти (у хорових епізодах – своєрідних коментарях подій). Видатним комедіографом періоду класики був Арістофан, у творах якого в комічному – сатиричному висвітленню поставали вади та недоліки соціуму.

Специфіка мистецтва епохи **еллінізму** (II пол. IV ст. до н. е. – I ст. н. е.) обумовлювали такі чинники, як інтенсифікація й активізація культурних контактів, увага до образу конкретного індивіда.

Розвиток **архітектури** був пов'язаний зі зміною пріоритетних форм. Зосередженість на створенні храмової споруди та храмового комплексу змінюється увагою до формування різних типів суспільних будівель – портиків, торговельних рядів, ринкової площі тощо. Зодчество елінізму демонструвало також тяжіння до винятково масштабних, грандіозних форм, надлишковості скульптурного декору та

порушення усталених канонів ордерної системи – змішання рис різних ордерів. Досягненнями архітектури стали храм Серапеум в Александрії (архітектор Парменіск), храми Зевса в Афінах, Аполлона в Дідімі, Артеміди в Магнесії, Фароський маяк, Пергамський вівтар, Мавзолей в Гелікарнасі тощо.

Актуальним завданням архітектури стало формування цілісних образів нових міст, у яких принципи регулярного планування (сформованої в V ст. до н. е. так званої гіпподамової системи) синтезувалися з новаційними тенденціями. Центром міста стають не храми та храмові комплекси, а адміністративні й торговельні споруди, планування міст набуває певної свободи та тяжіє до більш вільного, відповідного до місцевого ландшафту.

Грандіозні форми монументальної *скульптури* еллінізму поставали у зв'язку з архітектурою, що засвідчили сцени гігантомахії Пергамського вівтаря. Драматизм, індивідуалізація психологічних образів, емоційна бурхливість, тяжіння до відтворення складних рухів людського тіла відбили форми так званої «патетичної скульптури» у творчості Агесандра, Скопаса, Лісіппа, Полідора, Афінодора тощо. Певною опозицією цим тенденціям склала так звана «натуралістична скульптура», спрямована на створення максимально об'єктивних образів і певну емоційну врівноваженість.

Новаційним явищем цього періоду було порушення раніше усталеної системи канонів, яка об'єднувала давньогрецьку скульптуру в єдине художнє ціле. У зв'язку із політичними, економічними процесами, урізноманітненням культурного буття певної самостійності набували окремі регіони, що на рівні художньої практики знайшло виявлення у формуванні регіональних шкіл скульптури – олександрійської, пергамської, аттичної, родоської, позначених складанням власних стилістичних систем. Водночас порушення системи канонів виявилось і в активному пошуку нових скульптурних форм, тем, образів, інтенсифікації прагнення митців відбити індивідуальність людини.

Такі зміни засвідчували, що за часів еллінізму закладалася тенденція сутнісних і глобальних змін у концептуальних настановах мистецтва Давньої Греції. Осмислення на рівні художньої рефлексії загальних законів буття світу та людини, тяжіння до втілення загальних ідеальних форм, ідеального, упорядкованого буття та образу

людини, поступалося місцем спрямованості на втілення реалій буття, складності та суперечливості образу людини.

Центром уваги *літератури* еллінізму тому стали так звані «малі» жанри, які первинно були осередком утілення індивідуального начала, не «вклалися» в систему канонів літературної творчості, що надавало можливості сформуванню в їх межах винятково масштабне коло тем і образів. Актуалізовані художньою практикою епохи жанри *ідилії, епіграми, буколічної літератури, біографії* набули розвитку у творчості Феокріта, Каллімаха, Арата.

Ланкою жанрової спадкоємності літератури еллінізму з попередніми періодами мистецтва Давньої Греції стала *комедія*, зокрема у творчості Менандра, одного з останніх комедіографів епохи.

Мистецтво Давнього Риму наочно ілюструє перманентний зв'язок художньої творчості із ціннісними, зокрема й ідеологічними, настановами епохи, передвизначеність її функціонального кола тими цінностями, які були основою культурної парадигми. Ідея богообразності римського народу, патріотизм, виняткова значущість образу людини-громадянина, підданого імперії, сенсом життя якого було служіння державі, стали концептуальною, тематичною та образною основою мистецтва Давнього Риму. Водночас, зберігаючи зв'язок зі світоглядними орієнтирами Давньої Греції, мистецтво Давнього Риму мало основою міфологічні теми й образи. Імперський, експансивний характер культури епохи, відповідно до якого в художньому просторі зливалися в неоднозначному полілозі мистецькі спрямування різних народів, став фундаментом не тільки для активного обміну їх художніми досягненнями, зокрема у напрямі запозичення й апробації їх міфології. У художній практиці значущості набули тенденції урізноманітнення художніх форм і актуалізації їх практичного призначення.

Особливо яскраво це виявлено в *архітектурі*. Провідного значення в ній набули саме утилітарні форми, розраховані на задоволення потреб соціуму як цілісності – мости, шляхи, водогони (акведуки), аркади. Відповідними до актуалізації розважальної та релаксаційної функції мистецтва та його тяжінню до видовищності стали і відроджені форми архітектури Давньої Греції – амфітеатри та нові форми – терми, цирки. Ствердження величі імперії відбило формування й активний розвиток таких форм архітектури, як тріумфальна арка й обеліск.

Показовою рисою архітектури Давнього Риму, співзвучною розрахованості мистецтва на масового споживача, його спрямованості на втілення ідеї непорушності держави, стала грандіозність споруд. Ця риса є й переконливою ілюстрацією складного балансування мистецтва між прагненням самостійного буття та залежністю від рівня розвитку матеріальної культури. Надмасштабність архітектурних форм, відповідна до потреби розміщення надвеликої кількості людей, потребувала не тільки формування нових принципів їх конструювання, планування, а й застосування нових матеріалів. За таких причин архітектура Давнього Риму позначена й активною апробацією нового будівельного матеріалу – бетону та нової системи зведення будівель – монолітно-блокової. Досягненнями давньоримської архітектури є Форум, Віттар миру, Колізей, Пантеон, численні амфітеатри.

Архітектурні споруди Давнього Риму мали вражати людину не тільки величиною та монументальністю, а й розкішшю, відповідною до величі держави. Багатство, розмаїтість гами кольорів у живописному декорванні, традиція прикрашення споруди мозаїчними композиціями та скульптурами відбивали також таку рису архітектури, як її синтез зі скульптурою та живописом.

Здобутком *скульптури* Давнього Риму стали такі форми, як скульптурний портрет і портретні статуї, загальними рисами яких були парадність, урочистість, репрезентативність і водночас підкреслення індивідуальності.

Джерелом давньоримської *літератури* традиційно вважають літературу Давньої Греції. Спадкоємний зв'язок із давньогрецьким епосом засвідчують переклад латиною епопеї Гомера «Одіссея», здійснений Лівієм Андроніком (240 р.), «Енеїда» Публія Вергілія Марона, яка відбила притаманну літературі Давнього Риму тенденцію насичення творів громадянським пафосом, її спрямованість на втілення ідеї світового панування Риму та звеличення його правителів. У літературі Давнього Риму найбільш значущими були: комедія – у творчості Плавта, Публія Теренція, Арфа; лірика, яка була розвинена у творчості Гая Валерія Катулла (на основі міфологічних образів і тем), Овідія, Апулея, Плінія Молодшого, Горація та ін.; сатира – у творах Ювенала, Петронія, Лукіана Самосатського; байка – у творчості Федра; роман, позначений як реалізмом, так і певною тенденцією пародіювання давньогрецьких романів, зокрема у творчості

Апулея («Метаморфози, або Золотий віслик»), Лонга («Дафніс і Хлоя»), Геліодора.

Проникнення християнських мотивів є характерною рисою літератури пізнього періоду розвитку мистецтва Давнього Риму, що відбиває його зламний зі світоглядної, аксіологічної точки зору характер.

На праукраїнських землях розвиток мистецтва відбувався під впливом численних нашарувань культур іраномовних племен, Античної та місцевих праслов'янських культур. Відмінності їх світоглядних орієнтацій та волночас єдність політеїстичних і пантеїстичних настанов обумовили пріоритетність: «відкритих» форм сакральної архітектури (капища), зокрема пов'язаних із культом потойбічного життя (кургани); розвиток літератури в її усній формі при певній близькості до міфології античного світу; невід'ємний зв'язок музики із усною словесністю та театральним мистецтвом; значущість декоративно-прикладного мистецтва, яке виконувало естетичну функцію, соціально-ідентифікуючу (як маркер соціального статусу людини), і світоглядно-ідеологічну, демонструючи зокрема у звіриному стилі перевагу образів жорсткості та агресії.

Мистецтво давніх слов'ян мало основою пантеїстичні та політеїстичні світоглядні орієнтації. На вербальному рівні їх відбиттям в усній **літературі** стала слов'янська міфологія, календарна, обрядова поезія, поєднана з музикою та театром. Усні форми літератури обумовлювали специфічну закріпленість відбитих у ній аксіологічних настанов. Трансляція фольклору була нерозривно пов'язана із його творенням – твір існував не в закріпленій авторській формі, а саме під час виконання. Це надавало можливості кожному виконавцеві фольклорного твору поставати і в ролі творця, і в ролі медіатора, діяльність якого забезпечувала зв'язок між поколінням, і в ролі зберігача – носія колективного досвіду.

Артефакти слов'янської архітектури фактично не збереглися, проте археологічні відомості дозволяють констатувати такі особливості слов'янської **архітектури**: різноманіття форм житла за збереження зв'язку з природою, що обумовлювалося традицією «вписування» споруд у довкілля; різноманіття архітектурних комплексів, утворюваних житлами (переважно землянками та пів землянками) та господарчими спорудами; тенденція створення городищ – масштабних

протоміських просторів із різноманітними архітектурними формами та обмежених охоронними спорудами.

Важливим компонентом художнього простору давньослов'янської культури було **декоративно-прикладне мистецтво**, високий рівень розвитку якого закарбовує різноманіття різновидів (пов'язане із розвитком ремесла), технік, багатство використовуваних матеріалів, а також образів і символічних мотивів, і засвідчує високий рівень естетизації буття людини та суспільства.

■ § 3. Мистецтво Середньовіччя

Світоглядною основою мистецтва Середньовіччя (IV/V–XV ст.) у Західній Європі, Візантії та Київській Русі, відповідною до християнської світоглядної культурної парадигми епохи, слугували **теоцентризм і монотеїзм**. Водночас із такими рисами історико-культурної епохи, як **ієрархічність, дуалізм, символічність і панування церкви в усіх сферах буття людини та людства** це обумовило сутнісні риси художнього осмислення та відбиття світу:

- значущість його ідеологічної, аксіологічної, сугестивної та виховної місії;

- функціонування у двох царинах: світській, у якій концептуальною, змістовно-сисловою основою якої слугувала тематика світського, земного буття людини, переважали усні форми; сакральній, яку вирізняло безумовне домінування релігійної тематики й образності, перевага письмових, закріплених форм;

- нерозривний зв'язок професійного мистецтва із сакральною площиною мистецтва, зосередження в церкві і художньої практики, і художньої освіти;

- канонічність, усталеність принципів організації художнього твору, системи засобів виразності, принципів творення та тематичного й образного кола, відповідні до нерухомості, усталеності та непорушності світоглядних настанов епохи та гегемонії церкви як суспільного інституту;

- анонімність, що відбивало тогочасне розуміння сутності і призначення мистецької діяльності та постаті митця – він поставав не як індивідуальність, яка закарбовує в мистецькому творінні власне,

унікальне та неповторне бачення і розуміння світу, буття людини та людства, а як «інструмент», керований Богом, засіб, за допомогою якого здійснювався задум Бога.

Маючи фундаментом парадигмальні риси культури Середньовіччя, мистецтво Візантії (IV–XV ст.) вирізнялося тенденцією збереження художнього спадку Античності, його синтезом зі здобутками мистецтва Сходу і наданням особливої вагомості та затребуваності світській тематиці та колу образів, пов'язаних із земним буттям людини.

Імперський характер культури Візантії став чинником особливої уваги до мистецтва *архітектури*, головними завданнями якої були:

- апробація за нових культурних умов усталених принципів зведення будівель, що відбилося у зведенні багатопверхових споруд із аркадами;

- відпрацювання нових принципів планування міста, зокрема радіального (з V ст. н.е.);

- формування нових принципів архітектури оборонного призначення, що закарбувалося у складанні системи захисних споруд із монументальними стінами, ровами, в'їзними брамами, монументальність яких була суголосна величі держави;

- формування нових принципів сакральної архітектури.

Відповідно до світоглядних, релігійних настанов епохи, християнський храм уособлював частку неба на землі. Це зумовлювало створення замкненого архітектурного простору, відокремленого від світу реальності, складання нових принципів внутрішньої організації сакральної споруди. Її основні типи – *базиліка* та *хрестово-купольний храм*, і з погляду конструкції, і з погляду внутрішнього декорування, характеризувалися насамперед символізмом. Це знаходило вираження у свідомій орієнтації митців на обмеженість засобів зовнішнього декорування споруди та багатство внутрішнього оздоблення, яке втілювало образ ідеальної людини-християнина, що дотримується аскетичних настанов буття та вирізняється багатством внутрішнього духовного світу. Характерною рисою сакральної архітектури Візантії був її синтез із монументальним живописом (у формах мозаїки та фрески), декоративно-прикладним мистецтвом, літературою, музикою. Концентрованим утіленням рис сакральної архітектури Візантії була купольна базиліка – собор Святої Софії (архітектори Анфій та Ісидор).

Своєрідні зрушення у візантійській архітектурі XIV–XV ст. були пов'язані з розвитком містичного вчення. Найперше радикально зміненою була символіка зовнішнього та внутрішнього декорування. Свідченням відмови від зовнішнього аскетизму стали ускладнення конструкції, витонченість і водночас масштабність храмів, багатокупольність, пишне прикрашення – декоративне цегляне мурування, оздоблення фасаду рельєфами, кам'яним різьбленням, легкість, витонченість споруд. Багатий, розкішний вигляд храмів символізував передвідчуття духовної розкоші спілкування з Богом. Натомість внутрішня пишність замінилася винятковою обмеженістю засобів декорування. Це мало на меті створення такої атмосфери, у якій ніщо не відволікало б людину від такого спілкування, забезпечило б повну концентрацію на акті молитви – акті єднання з Богом.

Архітектура Київської Русі поставала на ґрунті архітектурного доробку Візантії. Шедеврами архітектури Київської Русі були Десятинна церква, собор Святої Софії, Михайлівський Золотоверхий монастир, Василівська та Кирилівська церкви, Успенський собор Києво-Печерської лаври (Київ), Борисо-Глібський та Спасо-Преображенський собори, П'ятицька церква (Чернігів), які демонстрували опору на хрестово-купольний тип храму. Зв'язок із формами західноєвропейської архітектури демонструвало зодчество Галицько-Волинського князівства, у якому було урізноманітнено типи сакральних будівель (зокрема поширення набули ротонди), використовувалися місцеві будівельні матеріали (що забезпечувало формування так званої білокам'яної архітектури), застосовувалося багате зовнішнє рельєфне декорування.

Специфічними рисами *живопису* Візантії були безумовне панування християнської образності та тематики, символічність і канонічність. Пріоритетні форми монументального живопису – *фреска*, *мозайка* та, головнo, *іконопис*, демонстрували значущість канонічної системи засобів виразності (площинності зображень, символіки кольорів, уникання руху та відтворення дійсності), іконографічних типів та їх розташування в просторі храму. Непорушність цієї системи віддзеркалювала парадигмальні світоглядні настанови епохи – зокрема уявлення щодо непорушності та ієрархічності світу, створеного Богом, і через свою первинну досконалість такого, що перебуває в статичності та незмінності.

У IX–X ст. складається форма іконостасу, розвиток якої в подальшому був пов'язаний із формуванням й укріпленням тенденції декорування – прикрашення різьбленням, позолотою, скульптурними рельєфами тощо.

Досягненням *іконопису Київської Русі*, який мав основою візантійські зразки, став розвиток Богородичної тематики, типу житійної ікони, збагачення форми іконостасу, наповнення народним колоритом. Проте найпоказовішими ознаками іконопису Київської Русі та Галицько-Волинського князівства були сформовані київською школою іконопису (зокрема у творчості її представників Алімпія та Григорія) тенденції відходу від площинності, особливий теплий колорит, тяжіння до прямої перспективи та певної «націоналізації» рис обличчя постатей сакральної історії, а також актуалізоване у XIII–XV ст. тяжіння до психологізації, утілення образів заступництва та мучеництва тощо.

Література Візантії, відповідно до загальної недиференційованості середньовічного мистецтва слова, характеризувалася відсутністю розподілу на наукову та художню. Досягненням візантійської літератури була патристика – твори батьків церкви Василя Великого, Іоанна Дамаскіна, Немесія Емеського, Іоанна Златоуста, Григорія Ніського тощо, історичні твори Прокопія Кесарійського, Іоанна Малали, які мали основою християнське бачення історії людства, такі символічні за своєю специфікою жанри, як агіографія, гімн, проповідь, кондак, ікос, канон, тропар.

Зв'язок з культурою Античності відбився в певному відродженні жанру елліністичного любовного роману, який підносив земне кохання.

Література Київської Русі, запозичуючи доробок світської писемності (хроніки, природничі трактати, світські повісті та романи) та сакральної літератури Візантії та провідні її жанри (агіографія, патерик, проповідь, зразки патристики) водночас тяжіла до формування власних форм літературної творчості. Їх яскравими зразками є літописи, ораторська проза Феодосія Печерського, Климента Смолятича, Кирила Туровського та героїчний епос.

Розвитку у Візантії, Київській Русі та Галицько-Волинському князівстві набуло *мистецтво рукописної книги*, у якому поєдналися досягнення власне літератури та живопису (книжкової мініатюри).

Панування сакрального начала в мистецтві Візантії, Київської Русі та Галицько-Волинського князівства стало чинником специфіки **музики**. Її характерними ознаками стали безумовне панування хорової музики а капела (без інструментального супроводу), своєрідна палітра сакральних жанрів (кондак, ікос, акафіст, тропар), медитативність тощо. Водночас розвиток хорової сакральної музики ускладнювався умовним характером фіксації музичного тексту – так званого крюкового або знаменного письма.

Мистецтво західноєвропейського Середньовіччя у своєму бутті пройшло три етапи: **дороманський** (476 р. – X ст.), **романський** (XI–XII ст.) і **готичний** (XIII–XIV ст.). Спираючись на загальні настанови середньовічного художнього осмислення та відтворення світу, мистецтво Середньовіччя мало загальні специфічні риси.

Передусім сферою його буття були мистецькі цехи, що надавало художній діяльності особливого статусу ремесла. Анонімний ремісник набуває статусу художника (аджеста) лише на зламі Середньовіччя та Ренесансу. Есхатологічність як одна з визначальних рис культури Середньовіччя в мистецтві Західної Європи стала чинником його особливості – песимістичної та водночас екзальтованої емоційної атмосфери в сакральній царині. Водночас у світській царині особливу різноманітність мистецького опанування світу обумовлювала розвиненість так званої сміхової культури, у якій панували світське начало, дух гри, певного протистояння панівній системі християнських світоглядних настанов.

Сакральна **архітектура дороманського періоду**, відбиваючи теоцентричні орієнтації епохи, мала провідними формами, з одного боку, монастирський ансамбль і вестворк. З іншого боку, помітною тенденцією розвитку архітектури стало запозичення форм архітектури давнього Риму, відповідне до активізації процесів державотворення. За часів імперії Каролінгів римський собор Сан-Віталє Юстиніана став основою для конструкції капели Карла Великого, було відроджено такі форми, як базиліка та тріумфальна арка.

Художніми досягненнями дороманського періоду стали **декоративно-прикладне мистецтво** поліхромного та «звіриного» стилів, розквіт **мистецтва рукописної книги та книжкової мініатюри** (що закарбували Євангеліє архієпископа Ебо, Утрехтська псалтир, Аахенське Євангеліє), а також **григоріанський хорал** (хоровий одноголосний

чоловічий спів латиною), який у подальшому набув статусу символу західноєвропейської сакральної музики.

Романський період – час складання фактично першого загальноєвропейського художнього стилю, опорою для якого слугували досягнення мистецтва Давнього Риму (що закарбовано в назві), зокрема монументальність форм і функціональна багатогранність. Такі риси вирізняли типові форми романської **архітектури** – храм, монастирський ансамбль і феодальний замок. Характерними рисами архітектури стали й формування локальних, зокрема місцевих архітектурних шкіл – бургундської, цистеріанської тощо, та збереження її синтетичного характеру – нерозривного зв'язку з музикою, декоративно-прикладним й образотворчим мистецтвом.

Скульптура та **живопис**, віддзеркалюючи світоглядні основи Середньовіччя, спрямовувалися на створення образів страждань, есхатологічних очікувань. Певна відмова від реальності, як об'єкта мистецтва, у живописі обумовила канонічність принципів виразності та символіки кольорів, статичність, відсутність руху та об'єму, значущість площинності та зворотної перспективи, порушення пропорцій людського тіла тощо.

Розвиток **романського** мистецтва відбивав у собі складну ієрархічність культури Середньовіччя, у світській царині якої заявляли про себе не тільки сміхова, а й лицарська та бюргерська сфери. Саме з лицарською культурою в **літературі** був пов'язаний розквіт **героїчного епосу**. У різних національних варіантах – французькому («Пісня про Роланда»), англійському («Беовульф»), іспанському («Пісня про Сіда»), німецькому («Пісня про Нібелунгів») героїчний епос був спрямованим на віддзеркалення системи цінностей лицарської культури та нового образу людини – шляхетного та хороброго лицаря, сенс життя якого складає вірне служіння сеньйору.

Не відкидаючи значущості сакральної сфери художньої культури, варто зауважити, що романський період демонструє формування та розвиток форм, які становили собою світоглядну опозицію панівним релігійним основам світорозуміння. У сфері лицарської культури такою формою в літературі був жанр лицарського роману. Його найкращі зразки – «Персеваль» Крет'єна де Труа, «Трістан та Ізоolda», «Ерек та Еніда» створювали дивний, чарівний світ, сповнений кохання.

У бюргерській культурі формувався інший вимір художнього світорозуміння – реалістичний, сповнений комічного та водночас трагічного начала, життєвості й психологічної достовірності образів. У літературі це відбили нові жанри – віршована новела, жарт (французьке фаблію, німецький шванк), а також байка, яка сягала корінням мистецтва Античності. Певний зв'язок із античними діонісійськими дійствами був характерним для своєрідних міських видовищних художніх форм Середньовіччя – карнавалів, міських театральних дійств. Грунтуючись на свідомому спростуванні норм буття, перегортаючи аксіологічну систему епохи, такі видовища, сповнені духом свободи й оптимізмом, передбачали вільну, індивідуалізовану художню атмосферу наступної епохи Ренесансу.

Художній простір епохи Середньовіччя наочно засвідчує не тільки домінуючу значущість таких функцій мистецтва, як виховна, ідеологічна, сугестивна, катрасична тощо, а й значущість компенсаторної функції та загалом притаманної мистецтву функціональної повноти. Своєрідною опозицією сакральному виміру пізнання світу та художньої діяльності в цей час постало потужне художнє явище, у якому на перший план виходило виявлення-відтворення світського світобачення, компенсувалася вторинність лірики – пів професійне *мистецтво мандрівних музик*. Творчість таких митців – французьких труверів і трубадурів, італійських гістріонів, англійських менестрелів, німецьких міннезінгерів і в подальшому мейстерзінгерів, скоморохів у Київській Русі тощо стало цариною втілення особистісного, чуттєвого начала, емоцій і переживань, пов'язаних із земним буттям людини. Зберігаючи нерозривний зв'язок із синкретичними джерелами мистецтва, мандрівні музики єднали поезію і музику, театр і цирк. Демократичну спрямованість їх творчості відбивала не тільки жанрова новаційність. Звернення до нових жанрів, не закріплених у сакральній канонізованій художній практиці (у західноєвропейському мистецтві – канцони, пасторели, терсени, серени), було яскравою ілюстрацією намагання мистецтва «вийти» за канонічні межі, надати художній творчості особистісного забарвлення. Водночас мистецтво мандрівних музик було позначено й своєрідною національною забарвленістю. На відміну від сакрального мистецтва, мовним маркером якого слугувала латина, вони зверталися до творення національними мовами, «прогнозуючи» певним чином розквіт національного начала в мистецтві Відродження.

Своєрідним продовженням тенденцій, закладених мистецтвом мандрівних музик, у часи *готики* стала *поезія вагантів*. Поштовхом до появи цих нових митців – мандрівних студентів стало посилення світських тенденцій у культурі, зокрема й формування університетської освіти. Це визначило домінування у вокально-поетичній творчості вагантів оптимістичних образів, критики й пародіювання церкви, піднесення вільного, чуттєвого життя, що передбачало естетичні ідеали Ренесансу.

Значущою подією, яка визначила шляхи розвитку сакральної *музики*, стала здійснена ще за романських часів Гвідо Аретинським реформа нотопису, яка уможливила точну фіксацію музичного тексту. З одного боку, це посилювало значущість канонічності музичного мистецтва, а з іншого – стало основою формування та розвитку багатоголосної релігійної поліфонічної музики (у монастирських і храмових центрах музичного мистецтва, зокрема в школі Нотр-Дам), жанрами якої стали меса, кондукт, мотет, рондель. Водночас певним відбиттям зростання «амплітуди» коливання мистецтва між світським і сакральним вимірами його функціонування стала своєрідна двоїстість художньої творчості. Суміщення у творчості світського та сакрального орієнтирів демонструє діяльність французьких композиторів періоду «Ars nova» – Філіпа де Вітрі, Гійома де Машо та ін.

Період готики, через зміну пріоритетності сільської культури міською, був позначений і суттєвими змінами в *архітектурі*. Їх відбиттям стало зосередження зусиль зодчих на питаннях організації простору міста, створенні та вдосконаленні типів суспільних будівель – біржі, суду, лікарні, ратуші, митниці. Зміни у сфері сакральної архітектури засвідчували поступове «стирання» межі між світським та сакральним мистецтвом. Зберігаючи первинне релігійне призначення, готичний собор виконував різні функції – був місцем проведення університетських лекцій, наукових диспутів, демонстрації містерій, засідань органів державного управління, укладання торгівельних угод тощо. Відповідно до нових функціональних обріїв храм потребував формування нових принципів організації внутрішнього простору, розрахованого на велику кількість людей. Провідного значення набула нова каркасна конструкція, компонентами якої були стрільчаста арка (запозичена з ісламського Сходу внаслідок хрестових походів) і склепіння, яке спирається на стовпи. Завдяки цим елемен-

там стіни втратили функцію несення ваги, що обумовило зростання висоти споруди, можливість «прорізання» стіни великою кількістю великих, вертикально витягнутих вікон.

Така нова конструкція мала символічне та світоглядне обґрунтування. Велика кількість вікон символізувала єдність світу сакрального й світського світів, розв'язувала проблему освітлення внутрішнього простору та ставала чинником формування нових принципів його оформлення. Замість масштабних фрескових розписів, які потребували великої площі, головним засобом внутрішнього декорування стали вітражі, багата кольорова палітра яких забезпечувала створення містичної, ірреальної світлової атмосфери храму. Зразками готики є собори Паризької Богоматері, Реймський, Кельнський, Ам'єнський, Шартрський, Стразбурзький тощо, у яких відбилися сучасні віяння архітектурного мислення.

Суміщення декоративної та конструктивної функцій демонструвала *скульптура* готики. Статуї-колони, сповнені драматизму та руху, не тільки втілювали провідні для готичного мистецтва образи каяття, спокути, страждання, а й поставали як елементи опори споруди.

Розвиток *театру* часів готики є наочним свідченням тяжіння готичного мистецтва до алегоричності, дидактичності та видовищності. Жанровими основами театру готики були релігійні жанри – міраклі (віршована драма про чудеса, створені святими або Дівою Марією), містерія (релігійна драма на сюжети з Біблії) та світські – комічні фарси та мораліте. Певне «стирання» меж просторів сакральної та світської царин мистецтва виявилось в літургійній драмі, яка в деяких випадках виконувалася поза церквою.

■ § 4. Мистецтво Відродження

Сутнісні світоглядні, аксіологічні зрушення епохи Ренесансу, глобальні зміни в суспільному житті, розвиток наукового знання, бурхлива еволюція міської культури стали імпульсом до формування нової культурної парадигми. Її основою був *антропоцентризм*, який *актуалізував культурний доробок Античності* і водночас обумовив *формування титанічної, унікальної людини, сенсом життя якої були творчість, саморозвиток, максимальна самореалізація*.

Кардинальні зміни в царині мистецтва були пов'язані і з розвитком *ренесансного гуманізму, піднесенням людини на верхівку системи ціннісних орієнтацій, визнанням її вищою соціальною цінністю, та процесом секуляризації*. Відповідно до цих змін, мистецтво Ренесансу було марковано такими особливостями, як:

- нове осмислення сутності та призначення мистецтва як самостійної сфери креативної діяльності особистості, спрямованої на відбиття реалій дійсності та образу людини, яка живе земним життям у всій його повноті;

- формування нового образу митця – вільної особистості з унікальним творчим баченням світу, яка вільно розпоряджається плодами своєї діяльності;

- певне звільнення мистецтва і митця від влади церкви та пріоритетність світського замовника, що було пов'язано із набуттям першості світською тематикою в мистецтві та світською забарвленістю релігійної тематики;

- відхід від імперативної системи канонів і домінування авторського, особистісного начала та творчої манери митця;

- зверненість мистецтва до реалій земного буття, зокрема образів природи, відповідно до опори на античний принцип мімезису;

- тяжіння до бачення світу крізь призму ідеалу та краси;

- формування теоретичних засад мистецтва, пов'язане з потребою обґрунтування особливостей різних його видів і специфіки художньої творчості.

Такі зміни потребували формування кола відповідних засобів виразності, творчих прийомів, зокрема прямої перспективи, яка дозволила відбити дійсність в її реальності, об'ємності.

Характерною рисою мистецтва Ренесансу стала й зміна способу творчого опанування світу людиною, яка обумовила зрушення в ієрархії видів мистецтва. Пріоритетність вербального начала, притаманна художній творчості епохи Середньовіччя, поступилася місцем домінуванню візуального начала. Набуття образотворчим мистецтвом вершинного статусу стало імпульсом до активного розвитку станкового живопису та формування нової жанрової палітри. Її склали такі жанри, як портрет, автопортрет, пейзаж, побутовий жанр (за збереження значущості релігійної тематики). Відповідно до спрямованості епохи Ренесансу на відродження – ревізію культурного, художньо-

го доробку Античності, живопис був позначений також активним опануванням міфологічної тематики.

Нові мистецькі обрії епохи Відродження є наочним свідченням зв'язку духовної – художньої та матеріальної діяльності, певної обумовленості шляхів буття мистецтва науковими, технічними досягненнями. Винайдення книгодрукування стало поштовхом не тільки до розвитку літератури, зокрема в її світському вимірі, а й до формування нового виду мистецтва – графіки.

Становлення нових настанов художнього опанування світу при-
таманне мистецтву **Проторенесансу** (XIII–XIV ст.), яке ще зберігало зв'язки із середньовічною художньою картиною світу. Новаційними досягненнями цього періоду стала творчість живописців Чимабуе, П. Кавалліні, братів Лоренцетті, Джотто ді Бондоне, який одним із перших звернувся до творення з природи та світлового моделювання на основі принципу **мімезису**, відродив принцип наслідування природи. Світська спрямованість літератури, значущість у ній **лірики** та **особистісного начала** були стверджені у творчості Данте Аліґ'єрі, Франческо Петрарки, Джованні Боккаччо. Нові тенденції в літературі знайшли відображення у формуванні та активному розвитку **жанрів** ренесансної пасторалі, психологічного роману-сповіді, ідилічної поеми, коментаря до літературних творів (зокрема античних авторів). Знаком кардинальних зрушень у літературі стала поступова зміна мовного простору – на зміну латині як універсальній мові Середньовіччя приходять народна італійська мова (вольгара), що означувало формування власне національного за своїми настановами мистецтва.

Утвердження **культу краси людини** та **значущості митця** стали характерними рисами мистецтва **Раннього Відродження** (XV ст.). Певне його звільнення від усеосяжної влади церкви обумовило, з одного боку, необхідність пошуку світської підтримки. Її відбиттям стало явище **меценатства**, одним із прикладів якого було заснування Л. Медічі першого художнього музею. З іншого боку, набуття художньою творчістю статусу самостійної сфери діяльності людини обумовило високий рівень вимог до неї як досконалої, професійної. Із цим було пов'язано відпрацювання **теоретичних настанов мистецької творчості**, усвідомлення значущості **професійної освіти**. Одним із наочних підтверджень формування фахових засад мистець-

кої діяльності стали трактати Л. Б. Альберті «Про живопис», «Про зодчество», «Про ліплення», у яких було викладено математичні засади пропорційності та перспективи у творчості живописців.

У мистецтві Раннього Ренесансу набула розвитку тенденція формування **національних основ** мистецької діяльності. Це відбилося в становленні місцевих художніх шкіл: тосканської, венеціанської, ломбардської в архітектурі, венеціанської, умбрійської, флорентійської – у живописі.

Пропорційність, домірність, відродження античної ордерної системи, таких форм, як портик, аркада, колона вирізняли **архітектуру** (у творчості Ф. Брунеллескі та Л. Б. Альберті). **Скульптура** Раннього Відродження була позначена передусім набуттям статусу самостійного виду мистецтва, незалежного від архітектури (зокрема у творчості Донателло).

Особливою різнобарвністю творчих манер був позначений **живопис** Раннього Відродження, репрезентований творчістю Мазаччо, П. делла Франческо, Фра Анджеліко, Паоло Учелло, А. Мантеньї, С. Боттічеллі, Ф. Ліппі. Єдналим концептом їх творчих світів стала тілесна (з анатомічно правильними пропорціями) та духовна краса людини в емоційно наповненому русі. У творчості митців венеціанської школи – А. де Мессіні та Дж. Белліні – інтенсивного розвитку набув жанр портрета. Особливу увагу митців до відбиття краси природи закарбувала творчість В. Карпаччо, у якій багатофігурні композиції мали тлом архітектурні пейзажі.

Характерними рисами **літератури** Раннього Відродження стали: утвердження світського начала, ідеалу людини та її гармонійного буття (зокрема у творчості А. Поліціано, Л. Пульчі, Дж. Понтано, Л. Медічі); певна двомовність, обумовлена зверненням як до латини, так і до все більш значущої італійської мови; поєднання міфологічних і народних ліричних мотивів; жанрове розмаїття, викликане інтенсивною апробацією жанрів діалогу, байки, алегорії, новели, епістоли, елегії, еклоги, поеми, дидактичної поеми, сатиричного діалогу в прозі; активний розвиток жанру комедії та відродження жанру римської комедії.

Світоглядною основою **Високого Відродження** (умовно 1490 – 1530 рр.) став гуманістичний ідеал людини з безмежними можливостями, образ титанічної особистості. Проте вже в цей період підне-

сення значущості людини, митця, художньої творчості було позначено суперечливими тенденціями. З одного боку, мистецтво набуло потужної підтримки, що відбилося в традиціях меценатства та державного замовлення (у республіках Флоренції та Венеції). З іншого боку, у творчості видатних митців усе більш виразно звучали ноти певного сумніву щодо можливості досягнення ідеалу людини. Це обумовило специфічну концептуальну двоїстість мистецтва, сповненого як деклараціями краси, величі, гармонійності людини, так і драматичної напруги та певної дисгармонійності, передчуттями майбутнього розчарування в ідеалах епохи.

Утіливши ідеал титанічної особистості епохи та світські орієнтації в мистецтві, Леонардо да Вінчі (у таких творах, як «Благовіщення», «Поклоніння волхвів», «Таємна вечеря», «Мадонна в скелях», «Джоконда») збагатив мистецтво осягненням і репрезентацією художнього образу як внутрішньо рухливого (зокрема й завдяки прийому «сфумато»). У творчості Рафаеля Санті («Мадонна Конестабіле», «Сікстинська мадонна», «Мадонна в зелені», фрески-алегорії у Ватикані) і світські, і релігійні образи наповнилися психологізмом, емоційною, одухотвореною життєвістю. Тяжіння до драматизму, емоційної напруги відбили твори Мікеланджело Буонарроті (фреска плафону Сікстинської капели, скульптури «День», «Вечір», «Ніч», «Мойсей»), митців венеціанської школи – Джорджоне («Юдиф», «Спляча Венера»), Тінторетто («Спасіння Арсіної», «Чудо св. Марка»). Здобутком станкового живопису став розвиток жанру портрета, його парадного та камерного варіантів, набуття пейзажем статусу самостійного жанру, різноманітна змістовно-образна палітра, яка склалася на основі ліричних, драматичних, алегоричних тощо сюжетів.

На відміну від образотворчого мистецтва, *архітектура* Високого Відродження постала як царица гармонійності та домірності. Творчість Браманте, Мікеланджело, Рафаеля мала основами ордерну систему, пропорційність і узгодженість, синтез мистецтв й ансамблевість.

Література Високого Відродження демонструвала різноманіття жанрів і значущість демократичних тенденцій, що відбилося, зокрема, в інтенсивному зверненні до італійської літературної мови та інтенсифікації поширення літератури в широких верствах суспільства

(завдяки книгодрукуванню). Відбиттям демократизації літератури стало поширення комічного начала (у творчості Л. Аріосто, Н. Макіавеллі, П. Аретіно, Рудзанте), духу пародії, гротеску, що певним чином «перевертало» ідеали гуманізму (у творчості Т. Фоленго, Рудзанте). Проте література Високого Відродження не втратила видового багатства – розвиток епосу пов'язаний із творчістю Л. Аріосто (поема «Несамовитий Орландо»), лірики – із творчістю П. Бембо (зокрема в жанрах діалогу, ліричного вірша, листа).

Притаманні Високому Відродженню імпульси щодо драматизації світобачення в літературі **Пізнього Відродження** (умовно 1530 рр. – кін. XVI ст.) виявилися в драматичних, психологічно складних образах у творах М. Банделло, Дж. Чінтіо, В. Колонни, Т. Тассо. Відповідно до нової емоційно-психологічної наповненості образів набули розвитку нові жанри автобіографії та пасторальної драми.

Театр Пізнього Відродження характеризувався опорою на доробок Античності, зокрема на жанри комедії та трагедії (у творчості Л. Аріосто, П. Аретіно, Дж. М. Чек'ї, Д. Д. Порто), підвищенням значущості жанру пасторалі (у творчості Т. Тассо і Дж. Гваріні). Новацією театрального мистецтва став розвиток демократичного жанру комедії дель арте, позначений усталеністю кола персонажів-масок, опорою на народну мову, грубуватим гумором, сатиричним змалюванням аристократії тощо.

У **музиці** Пізнього Відродження, з одного боку, зберігалися настанови сакрального музичного мистецтва, що відбила активна діяльність митців у жанрі меси (зокрема у творчості Дж. П. Палестрини, А. та Дж. Габріеллі). З іншого боку, антропоцентричні та гуманістичні орієнтації епохи стали поштовхом до переосмислення основ музичного мислення – формування нового гомофонно-гармонічного стилю. На відміну від поліфонічного мислення з його рівноправністю багатьох голосів і домінуванням хорового начала, провідного значення в ньому, як опосередковане вираження безумовної пріоритетності особистості в ціннісних вимірах епохи, набула підтримана акомпанементом головна мелодична лінія та сольне начало. Це стало чинником радикального оновлення жанрового кола музичного мистецтва, формування інструментальних жанрів сонати та концерту, а також жанру опери, у якому сконцентрувалися естетичні пріоритети епохи. Честь творення жанру опери належить флорентійській камераті – духовно-

му, творчому об'єднанню, представники якого Дж. Барді, Я. Корсі, Дж. Каччіні, В. Галілей спрямували зусилля на відродження духу античного театру з притаманним йому синтезом музики, слова та жесту, домінуванням міфологічної тематики та значимістю ліричних образів. Своєрідним «перетином» світського та сакрального музичного мистецтва став жанр мадригалу, який вирізнявся різноманіттям тематики та опорою на тогочасну поезію у творчості А. Вілларта, Л. Маренціо, К. Дездеуальдо.

Образотворче мистецтво Пізнього Відродження було позначено формуванням такого творчого спрямування, як маньєризм. Певним чином закладаючи творчі принципи бароко, маньєризм вирізнявся тяжінням до відбиття бурхливого руху, емоційної експресії, контрастності, багатофігурності та масштабності (у живописних полотнах Тінторетто, Парміджаніно, П. Веронезе, скульптурах Б. Челліні та Л. Берніні).

Зв'язок із готикою став атрибутивною якістю мистецтва **Північного Відродження** (XV–XVI ст., у країнах на північ від Італії). На відміну від Італійського Відродження, сконцентрованого на формуванні та закарбуванні ідеалу гармонійної, досконалої людини, Північне Відродження мало світоглядною, концептуальною основою переосмислення **сутності та ролі церкви в бутті людини та суспільства**. Це обумовило тяжіння до відбиття насамперед **духовної краси та складного психологічного образу особистості**. Характерною рисою Північного Відродження явилось і **ствердження національного начала**. Це стало чинником формування багатобарвної панорами національних художніх шкіл, які мали різні темпи розвитку та системи естетичних принципів у різних видах мистецтва.

Література Північного Відродження повною мірою демонструє як означену різнобарвність, так і єдину спрямованість на формування національних літературних мов.

Зв'язок літератури Німеччини з Реформацією обумовив сатиричний «ореол» у відображенні ролі та місця церкви (у творах Еразма Роттердамського, Т. Мургера, Г. Бебеля, С. Бранта), особливу увагу до жанрів шванку та шкільної латинської драми. Французька література, зокрема у творчості Ф. Війона, декларувала значущість гуманістичних ідеалів і водночас тематики конфлікту особистості та соціуму, а також утвердження високого статусу національної літератур-

ної мови (у творчості представників об'єднання «Плеяда» – Ж. дю Белле, П. Ронсара та ін). Досягненням французької літератури став розвиток середньовічної традиції сміхової культури в жанрі гротескного роману (у творчості Ф. Рабле).

Тенденції демократизації художньої творчості визначили спрямування розвитку літератури та театру Нідерландів. Етапного значення набула діяльність рідерейкерів – митців-аматорів, які здійснювали зустрічі літераторів, постановки філософсько-повчальних «дійств», А. Бенса, К. ван Рейсселя, М. Кастелейна. Англійська література Ренесансу була наповнена світською ліричною тематикою, що виявилось в розвитку жанру сонету у творчості Б. Джонсона, М. Дрейтона, Е. Спенсера, В. Шекспіра. Література Іспанії, відбиваючи різноспрямованість естетичних пошуків, засвідчила й поступове усвідомлення митцями прийдешньої кризи ідей гуманізму та образу гармонійної людини. «Дон Кіхот» М. Сервантеса – гротескна пародія на лицарський роман – став і гострою сатирою на реалії сучасності, і певним підсумком втрати віри в безмежність людських можливостей.

У тісному зв'язку з мистецтвом Візантії та водночас у безпосередньому полілозі з новітніми тенденціями мистецтва Італійського та Північного Відродження поставало *мистецтво України*. Своєрідність літературного процесу в Україні закарбувало, з одного боку, збереження традицій літописання (Київський, Густинський, Острозький літописи), увага до жанрів агіографії, патерика, ораторсько-проповідницької та повчально-оповідальної прози, учительних евангелій та поширення перекладних повістей. З іншого боку, знаком формування нової літератури став активний розвиток латиномовної наукової та художньої літератури (у творчості Ю. Дрогобича-Котермака, Павла Русина, С. Оріховського, Г. Тичинського-Рутенця, С. Кленовича, З. Копистенського та ін.). Унікальним явищем стала полемічна література – у полемічних творах Г. і М. Смотрицьких, Христофора Фіلالета, І. Вишенського, С. Зизанія та Л. Зизанія відбилися реформаційні тенденції, порушувалися питання буття та місії православної церкви.

Характерною тенденцією розвитку літератури України того часу стало й формування основ літературної творчості як самостійної сфери творчої діяльності. Особливу увагу, з огляду на багатомовність у літературі України (церковнослов'янська, українська книжна

мова, польська, латина тощо) та особливо тісний зв'язок літератури із сакральною цариною мистецтва, привертали питання мови та обґрунтування відмінностей прозового та поетичного викладення – «Лексикон» П. Беринди став фактичним фундаментом літературної творчості церковнослов'янською мовою, «Граматика» Л. Зизанія (Тустановського) – однією з перших національних теорій силабічного віршування.

Відповідно до тенденцій формування індивідуальних творчих світів і національних художніх шкіл *живопис* Північного Відродження позначений винятковою різнобарвністю творчих стилів та естетичних засад. Блискучою сторінкою в розвитку живопису Нідерландів стала творчість Яна та Губерта ван Ейків, у якій поєдналися традиції та новації. Збереження зв'язків із мистецтвом готики знайшло відображення в активному зверненні митців до середньовічного сакрального жанру поліптиха, новаційне – у його насиченні пантеїстичними мотивами, загалом притаманними естетичним орієнтаціям Північного Відродження, а також у вдосконаленому використанні олійних фарб, що надало полотнам блиску та життєвості. Новаційним у живописі Нідерландів стала особлива увага до реалістичності образу людини й активна апробація доробку різних національних шкіл живопису, зокрема італійської, у творчості Г. ван дер Вейдена, Г. ван дер Гуса, Г. Мемлінга, що було результатом інтенсивного культурного діалогу в художньому просторі Європи. Досягненням живопису Нідерландів стали як розвиток жанру пейзажу та побутового жанру у творчості П. Брейгеля Старшого, так і формування неоднозначного, гранично гротескного образу світу та людини у творчості І. Босха (ван Аkena).

Живопис Німеччини також демонстрував виняткове урізноманітнення естетичних орієнтацій митців. З одного боку, спадкоємні зв'язки із середньовічними настановами емоційно-почуттєвого осягнення світу зберігала творчість Лукаса Кранаха Старшого, сповнена характерними для мистецтва готики темами та засобами виразності. З іншого боку, притаманні епосі Ренесансу культ краси та ідеал людини стали концептуальною основою портретного жанру у творчості Ганса Гольбейна Молодшого. Спрямованість Ренесансу на ствердження титанічної, креативної особистості обумовила новаційні спрямування у творчості А. Дюрера – живописця, теоретика мистецтва, який

перейнявся проблемою щодо специфіки відбиття перспективи та пропорційності в образотворчому мистецтві. А. Дюрер фактично став і фундатором нового виду мистецтва – графіки, поява якого була обумовлена винайденням книгодрукування та пов'язаною із цим потреби естетизації – ілюстрування великих накладів книжкової продукції. Світоглядний зв'язок митця зі сакральною традицією знайшов відображення в містичній інтерпретації релігійної тематики, з доробком гуманістичної думки Італії та Німеччини – у розвитку жанру портрета та автопортрета, прогностичне передбачення барокових естетичних настанов виявилось в притаманних його образам драматичності й експресивності.

Тенденції заміни гармонії – антиномічністю, прекрасного – трагічним, ідеалу людини – відбиттям її унікальності, наповнення творчого світу драматичністю та психологічною напругою стали визначальними у творчості іспанського художника Ель Греко (Доменіко Теотокопулі), який фактично передбачив світоглядні, естетичні шукання прийдешнього Нового часу.

Живопис України в цей час демонстрував поступову зміну естетичних настанов. При збереженні тенденції анонімності, значущості фрескового розпису та іконопису як концентрованих художніх репрезентантів світоглядних настанов Середньовіччя, а також розвитку мистецтва іконостасу, національний живопис демонстрував тяжіння до опанування світської тематики та жанрового кола, суголосних світоглядним орієнтаціям Відродження. Це знайшло вираження у зверненні українських митців до жанру портрета (зокрема у творчості М. Петраховича). Бурхливого розвитку у зв'язку із поширенням книгодрукування набула українська графіка.

Етапного значення у розвитку **музичного мистецтва** за часів Північного Відродження мало ствердження як гомофонно-гармонічного мислення, так і пріоритетності світської музичної традиції. Яскравим свідченням закріплення музики в її світські іпостасі стало створення 1659 р. у Франції Академії поезії та музики (за ініціативи поета Л. Баїфа та композитора Т. де Курвіля). Різнострамованість шляхів розвитку національних музичних шкіл стала чинником різноманіття стильових і жанрових орієнтирів. У музичному мистецтві Нідерландів вершинним зразком синтезу середньовічних і ренесансних орієнтирів стала творчість О. Лассо, який звертався як до са-

кральних жанрів (меси, мотету), так і до світських (мадригал, канцона, мореска тощо). В Англії за збереження значущості канонічних релігійних співів латиною та жанру меси (у творчості Дж. Данстейбла) формувалися й набули усталеності нові жанри – псалми англійською мовою, мадригали (у творчості У. Бьорда, Т. Морлі, Д. Уїлбі), як обов'язковий компонент музика закріпилася в «масках» – різновиді англійського національного театру. У Німеччині, Іспанії тощо увагу композиторів привертала музика для органу, що мало як світоглядну основу – процеси Реформації, так і технічну – удосконалення інструмента. Загальноєвропейською тенденцією став розвиток музики для лютні та віуели (зокрема й завдяки вдосконаленню інструментів) та танцювальних жанрів, що відбивало домінування світських настанов і процес активного насичення музичним мистецтвом світського життя.

У **музиці України** знаковими подіями стали поступова заміна давньої традиції фіксації музичного тексту системою так званих знамен (які умовно визначали висоту та тривалість звуку) п'ятилінійною нотацією, а також формування багатоголосного співу, точна фіксація якого уможливлювалася цією новою системою нотопису. Національний простір музичного мистецтва за тих часів був сповнений такими багатоголосними жанрами, як псалм, кант, гімн, які поєднували в собі як сакральні, так і світські традиції. Своєрідним явищем у світському музичному мистецтві України стала діяльність музикантських цехів, завдяки якій набувала розвитку інструментальна музика.

Різноманіттям жанрових, тематичних й образних орієнтирів позначене **театральне мистецтво** Північного Відродження. Провідними жанрами та явищами іспанського театру стали драма (на античні та вітчизняні історичні сюжети), комедія (яка вирізнялася значущістю гротескових, фарсових образів), релігійна драма, а також релігійні процесії, театралізовані придворні свята й урочистості. Напрями подальшого розвитку театру були окреслені у творчості Лопе де Вега, який заклав фундамент театральної реформи, надав образам драматичної напруги та трагізму і вперше ствердив представника селянської верстви в статусі головного героя художнього твору.

У творчості В. Шекспіра англійське театральне мистецтво сягнуло своїх вершин за часів Північного Відродження. Неоднозначність образів, їх психологічний реалізм, поєднання трагічного й комічного

начала, звернення до кардинальних проблем буття людства в його творах утворили міцний спадкоємний зв'язок між Північним Відродженням і прийдешньою епохою.

Розвиток *українського театру* відбувався, з одного боку, в царині фольклору – у театралізованих календарно-обрядових дійствах, в обрядах сімейного циклу, а також у своєрідній формі вертепу. З іншого боку, розвиток шкільної освіти надав імпульсів формуванню поетичних жанрів діалогу та декламації, а також шкільної драми (на релігійні та міфологічні сюжети).

§ 5. Мистецтво Нового часу

а) Мистецтво бароко

Бароко (італ. – химерний, вигадливий, термін запроваджено Т. Готье у ХІХ ст.) – художній напрям ХVІІ ст. – І пол. ХVІІІ ст., у якому відбилася нова парадигма культури Нового часу, сформована на тлі раціональної наукової картини світу, кризи ідеалів гуманізму. Концептуальна зернина бароко – осягнення світу як мінливого, несталого, суперечливого, контрастного, та образ людини, котра втратила відчуття гармонії зі світом, при величч розуму є розчарованою, слабкою та нездатною подолати конфлікти в особистісному та соціальному бутті. Така концептуально-змістова сутність барокового мистецтва наочно відбила активний процес трансформації ієрархії естетичних пріоритетів – *заміну ідеалу, гармонії та краси домінуванням трагічного начала, конфліктністю, контрастністю*. Атрибутивними рисами бароко стали й *антиномічність*, виявлена, зокрема, у зіставленні – коливанні між почуттями та розумом, раціональним й ірраціональним, містичним, реальним і фантазмагоричним, *песимістичність і водночас тяжіння до афектації, надмірної емоційності, патетичності, експресивності*.

Притаманні бароко такі риси, як видовищність, розкіш, надмірність, сформувалися як відповідь на естетичні, художні запити аристократії та потреби католицької церкви, яка за умов домінування світських світоглядних настанов втрачала свою значущість і намага-

лася повернути паству багатством художньої складової сакральної культури.

Наочного відбиття такі ознаки барокового художнього мислення, як **монументальність, вибагливість, мальовничість**, знайшли в **архітектурі**. Її провідні форми – культові споруди, загальноміський ансамбль, майдан, паркові та палацові ансамблі – тяжіли до надмірної, пишної декоративності, обумовлені **синтезом із образотворчим мистецтвом** (скульптурою та живописом). Ілюзію «розчинення» споруд у навколишньому середовищі створювала вишуканість, криволінійність, асиметричність і примхливість ліній. Барокові форми архітектури були розвинені у творчості Дж. Л. Берніні (колонада Собору Святого Петра, фонтана Тритона в Римі), Ф. Борроміні, Г. Гваріні, П. да Кортоне, Х. Чуррігери, М. Д. Пеппельмана (Дрезденський Цвінгер).

В **українській архітектурі** бароковий стиль визначав специфіку творчості С. Ковніра, І. Григоровича-Барського, Г. Шеделя, А. Квасова, Б. Ф. Растреллі. Досягненням українського козацького бароко став синтез власне барокових і давніх національних форм дерев'яного сакрального будівництва (Покровська та Воскресенська церкви в Сумах, Преображенський собор в Ізюмі, Троїцький собор у Новомосковську, Покровський собор у Харкові, Георгієвський собор Києво-Видубецького монастиря та ін.).

Складність і примхливість руху, багатофігурність композицій, тяжіння до закарбування складних, неоднозначних психологічних станів вирізняють барокову скульптуру (зокрема у творчості Л. Берніні). В **українському мистецтві скульптури** барокові риси виявилися у творчості І. Пінзеля, І. Равича, С. Шалматова, а також у багатому скульптурному декорі споруд та різьблених іконостасів.

Досягненнями **живопису бароко**, позначеного глибоким психологізмом і водночас життєвою реалістичністю, багатофігурністю композицій, винятковою кольористичністю, стала творчість італійців П. де Кортоне, Караваджо, фламандців Я. Йорданса і А. ван Дейка, іспанських митців Х. Рібери, Ф. Сурбарана, Д. Веласкеса. У творах П. П. Рубенса та Рембрандта ван Рейна знайшли вершинного втілення притаманні бароко драматизм, антиномічність, алегоричність, виявлені в розвитку жанру психологічного портрета та історичної картини (в якій фігурували як реальні персонажі й алегоричні образи).

Активний розвиток станкового живопису, портретного, історичного та побутового жанрів, книжкової графіки у творчості Л. Тарасевича та Й. Кондзелевича характеризує **українське барокове образотворче мистецтво**. Характерна для барокової естетики антиномічність виявилася в українському іконописі в поєднанні світських і сакральних персонажів, неоднозначному осягненні світу як перетину земного та небесного начал, що визначало специфіку художнього опанування світу у творчості І. Бродлаковича, І. Рутковича.

Насиченість метафорами, символами, алегоріями, асоціаціями, грою слів стали показниками бароко в **літературі**. Значущості насамперед набули так звані «малі» жанри – епіграма, гербовий вірш, панегірик. Наочним утіленням барокового синтезу мистецтв стала емблематична поезія. Характерна ознака барокової літератури – розвиток національних літературних шкіл: італійського марінізму (Д. Маріно), французької преціозної поезії (М. Скюдери, Ф. Кіно), елітарного іспанського гонгоризму (Л. Гонгора-і-Арготе), англійської школи (Дж. Донн, Дж. Мілтон). **Українська барокова література** вирізнялася багатством поетичних жанрів (у творчості Д. Туптала, І. Величковського, С. Полоцького, М. Довгалевського та ін.), розвитком історіографічної прози та полемічної літератури (у творчості таких митців, як Л. Баранович, І. Гізель, І. Галятовський, Ф. Прокопович).

Синтетичність, видовищність, драматизм, поєднання трагічних і комічних простонародних образів визначили специфіку барокового **театру**, зокрема у творчості А. Гріфіуса, П. Кальдерона, Тірсо де Моліні. Розвиток **українського барокового театру** відбувався в різноманітті різновидів: кріпацького та напівпрофесійного (позначених значущістю народної та міфологічної тематики, домінуванням жанрів трагедії та комедії), шкільного (який характеризувався провідним значенням шкільної драми на релігійну та історичну тематику у творчості Ф. Прокоповича, позначених і значущістю впливу просвітительського класицизму, а також у творах М. Козачинського, С. Полоцького), народного (у формах балагана, райка та вертепу).

Барокова епоха стала часом розквіту **оперного театру**. Віддзеркалюючи культ особистості та тенденцію синтезу мистецтв, жанр опери (зокрема в опорі на міфологічну та ліричну тематику) дістав блискучого розвитку у творах К. Монтеверді, Ф. Каваллі, М. Честі, українських митців М. Березовського та Д. Бортнянського.

Вершинного втілення в *музиці* естетика бароко набула також у мистецтві поліфонії у творчості Й. С. Баха й Г. Ф. Генделя, зокрема у жанрах меси, пасіону, ораторії, кантати, в інструментальній музиці – у жанрах хоральної обробки, прелюдії та фуги тощо.

Принципи барокової естетики здобули надалі виявлення в художній течії *рококо* (фр. рокайль – мушля), яка стала вираженням естетичних потреб аристократії, королівського двору Франції I пол. XVIII ст. Тематичному та образному колу рококо (галантні свята, карнавал, катання на гоїдалці) відповідали його характерні риси – заміна краси та ідеалу чарівністю, манірністю та граційністю, а також гедонізм, культ почуттів і розваг, примхливість, декоративність, тяжіння до естетизації простору буття людини. Це визначало специфіку творчості французьких композиторів Л. Куперена й Ф. Куперена, опосередковано – творів літераторів Вольтера та Дідро. У живописі ці риси було втілено в асиметричних композиціях, ретельно виписаних найдрібніших деталях, пастельно-перламутровому колориті з уникненням яскравих, контрастних кольорів у творчості живописців Ж.-А. Ватто, Ф. Буше, Ж. О. Фрагонара. Блискучого розвитку набуває рококо в декоративно-прикладному мистецтві – в надмірно багатому прикрашенні, вигадливості, живописності, в оформленні інтер'єрів, для яких показовим стало створення ілюзорного простору за допомогою дзеркал.

б) Мистецтво класицизму

Як одна з основ естетики Відродження, античний мистецький доробок, зокрема принцип мімезису, став підґрунтям фахового навчання в академії братів Караччі (засн. в Болоньї, 1585–1588 рр.). Це надало поштовх опануванню та активному запровадженню нової парадигми художньої творчості, закарбованій у *класицизмі*. Фундаментальними світоглядними основами класицизму (лат. classicus – зразковий), який набув розвитку у XVII–XVIII ст., суголосними ідеології французької абсолютної монархії, стали атрибутивні для мистецтва Античності *принципи гармонійності, упорядкованості, домірності, концептуальною зерниною – образ розумної, високоморальної, освіченої людини – громадянина*. Тематичне коло класицистського ракурсу творчого світобачення окреслювала *проблема-*

тика взаємин людини та соціуму, котрі ґрунтувалися не на емоціях, почуттях і бажаннях індивіда, а на визнанні ним першості розуму та морального, соціального, громадянського обов'язку.

Саме громадянська світоглядна компонента надала класицизму статусу вперше державно підтриманого та офіційно визнаного художнього напрямку – 1634 р. було створено Французьку академію, яка об'єднала письменників і філософів, 1648 р. – Королівську академію живопису й скульптури.

Класицизм став фактично першим художнім напрямом, розвиток якого супроводжувався активним **становленням і розвитком мистецтвознавчої думки, формуванням власного теоретичного підґрунтя**. Його складовими стали, з одного боку, «Поетика» Арістотеля, що відбило спадкоємний зв'язок класицизму з художнім мисленням Античності, з іншого – теоретичні розробки Н. Пуссена та Н. Буало, в Україні – Ф. Прокоповича (трактат «Риторика», у якому було виокремлено «високий», «середній» та «низький» стилі ораторського мовлення, відповідні до тематики та проблематики висвітлюваного явища). У цих літературознавчих працях було обґрунтовано такі сутнісні основи класицизму, як раціоналізм і типізація образів. Досягненням класицизму стала розробка поняття жанр як єдності форми і змісту та регламентація художньої діяльності відповідно до ієрархічної системи жанрів. Її склали:

– «високі» жанри – трагедія, ода, поема, історична картина на героїчну, античну, міфологічну або релігійну тематику, які були адресовані елітарній аудиторії та не передбачали звернення до сучасних реалій буття людини;

– середні жанри – портрет, пейзаж;

– «низькі» жанри – комедія, сатира, байка, які були призначені для нижчих верств соціуму.

В естетичних параметрах класицизму декларативній регламентації також піддавалася й організація художнього твору, які визначалася правилом трьох єдностей – місця, часу та дії.

Створення максимально гармонізованого, раціоналізованого простору буття людини та суспільства, у якому панує симетрія, домірність, пропорційність, було метою **архітектури класицизму**. Відроджуючи настанови Античності, класицизм звертається до ордерної системи та такої форми, як триумфальна арка. Провідними формами

архітектури стали також палацовий ансамбль і палацовий ансамбль із парком (Во де Віконт – архітектори Л. Лево, А. Ленотр, Версальський палац – архітектори Л. Лево, А. Мансар, А. Ленотр), у яких знайшло відображення тяжіння класицизму до «упорядкування» й «олюднення» природи.

Антична міфологія стала своєрідним тематичним фундаментом *класицистського живопису* та підґрунтям трактування релігійних образів як міфологічних. Зосередженість митців на створенні образу героя – зразкового громадянина, який діє, а інколи й жертвує своїм життям заради суспільства, стала маркером творчості фундатора живопису класицизму Н. Пуссена.

Своєрідним перетином барокових і класицистських тенденцій в національному живописі XVII–XVIII ст. став жанр портрета в різноманітті його варіантів (донаторський, парадний, епітафіяльний, ктигорський, родинний тощо).

Образ людини-громадянина був провідним у царині *театру* класицизму. Наслідуючи зразки античної трагедії, фундатори французького класицистського театру П. Корнель і Ф. Расін віддавали перевагу тематиці конфлікту честі та обов'язку, жертвування індивідуальним заради суспільного. Своєрідну реформу театру здійснив Ж. Б. Мольєр. Зберігаючи принципи класицизму, зокрема правило трьох єдностей, драматург «підніс» комічну тематику, надав їй соціально-критичної спрямованості, наповнив яскравим індивідуалізмом образів простого народу, реалістичністю, життєвістю.

Класицистські настанови визначили своєрідність творчості Ж. Б. Люлі – фундатора національного варіанту *опери* – французької ліричної трагедії. Її специфіка полягала в поєднанні античних міфологічних сюжетів, тематики кохання і «казкових», «чарівних» мотивів (втручання богів у перебіг подій, дивні перетворення героїв), синтезі музики та хореографії, що відбилося в уведенні в оперу масштабних балетних номерів.

Академічний та просвітительський варіанти класицизму, які склалися в XVIII ст., зберігали визначальні для означеного художнього напрямку риси – домінування розумового, раціонального начала та принцип ієрархії жанрів. У *живописі Італії* (у творчості А. Локателлі, Дж. Панніні, Л. Калеваріса, Каналетто) культ розуму досяг абсолюту в жанрі академічного пейзажу, який вирізнявся реалістичністю та водночас раціоналізованістю на межі зі схематизмом.

Дещо іншими були концептуальні акценти *просвітительського класицизму*, який утверджував новий образ соціуму, цінність освіти як запоруки запобігання та подолання соціальних конфліктів. Утверджуючи значущість критичного компонента художнього осмислення світу, Вольтер і Ж. Ж. Руссо фактично вперше декларували соціальну потребу у формуванні активної соціальної позиції митця та викритті вад суспільства засобами мистецтва, а також певним чином деструктували жорстку ієрархію жанрів.

В *українській літературі* класицистські тенденції виявилися на-самперед в унікальній переорієнтації ієрархії жанрів, за якої пріоритетності набула «низова», комічна царина. Яскравим свідченням цьому слугують «Енеїда» І. П. Котляревського, жанр байки у творчості П. Гулака-Артемовського (на рубежі XVIII–XIX ст.).

Архітектура класицизму в XVIII ст. мала пріоритетним спрямуванням не тільки впорядкування простору палацового ансамблю, а й гармонізацію, раціоналізацію міського середовища, підтримані на рівні держави. Яскравого вираження така тенденція набула у Франції – 1793 р. у Парижі з метою перепланування міста було створено Комісію художників. Запропонований план відбив тенденцію демократизації архітектури – урахування змін у структурі соціуму та потреб і значущості третього стану та зміну архітектурних акцентів в «обличчі» міста. Його центром стає не сакральна споруда або аристократичний палацовий комплекс, а головний майдан, оточений, зокрема, спорудами світського, адміністративного призначення.

Із сер. XVIII ст. впливи класицизму виявляються в *архітектурі України*. Їх вираженням, з одного боку, стає державна регуляція забудовами нових міст (зокрема план забудови Одеси), з іншого – тенденція створення на рубежі XVIII–XIX ст. палацово-паркових комплексів (Софіївка в Умані, Олександрія в Білій Церкві). Характерними рисами національного варіанта класицизму стають раціоналізована простота конструкцій споруд, певна відмова від надрясного скульптурного декорування (статуями та рельєфами), використання (в конструктивній та декоративній функції) колон і колонад, стримана гама кольорів – найчастіше білий та жовтий (споруди в Батурині, Яготині, Глухові кін. XVIII ст., палац Рум'янцева-Задунайського в с. Качанівка, палац С. Потоцького в Тутьчині).

Бурхливий розвиток музичного мистецтва *класицизму у XVIII ст.* визначали різні вектори буття *оперного театру та інструментальної музики*. Реформатором опери К. В. Глюком було здійснено трансформацію оперного жанру, за якої драматургія набула логічності, вокальний стиль – природності, простоти, емоційної врівноваженості. У творчості представників віденської класичної симфонічної школи В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена було актуалізовано й розвинено масштабні концептуальні жанри симфонічної музики – симфонія і кuartет. Ці жанри, як і жанр сонати, віддзеркалили тяжіння музичного мистецтва до філософської проблематики, врівноваженості композиції та структури твору, логічності мислення, яскравості й індивідуалізованості музичної мови.

Характерним явищем художньої культури Франції кін. XVIII ст., яке закарбовує «дух епохи», демократизацію мистецтва, його здатність до миттєвого відбиття актуальних ідей, відгуку на важливі соціальні події та водночас до консолідації соціуму, стали масштабні, масові майданні дійства, у яких у синтетичній єдності поставали різні види мистецтва (музика, театр, хореографія тощо).

Живопис класицизму протягом XVIII ст. позначений зміцненням тенденції демократизації, яка була суголосна потребам нового, масового споживача, представника третього стану. У творчості Ж. Л. Давіда це знайшло відображення у створенні «своєрідної античної аури» щодо тогочасних революційних, життєвих образів і сюжетів.

В *українському живописі* класицистські орієнтації виявилися у творчості А. Лосенка, І. Саблукова, Г. Сребреницького, К. Головачевського. Поступову відмову від узагальнення та типізації продемонстрував також український живопис, виявившись у психологізації жанру портрета, урізноманітненні його варіантів – камерний, парадний, костюмований, міфологічний, ліричний тощо у творчості Д. Левицького, В. Боровиковського та ін.

§ 6. Мистецтво реалізму

Реалії буття людини та суспільства – перманентна основа художнього осягнення та віддзеркалення світу. Осмислений як фундамент художньої рефлексії, *реалістичний* ракурс мистецької практики було

закріплено в декларованому Античністю принципі мімезису, позиціоновано як підґрунтя художньої творчості в епоху Ренесансу, стверджено в епоху Просвітництва фундаторами естетики *реалізму* – Д. Дідро та Г. Е. Лессінгом і в XIX ст. закріплено літературним критиком Ж. Шанфлері. У мистецтвознавчих працях цих науковців було обґрунтовано настанови реалізму як самостійного художнього напрямку – об’єктивне, життєве та конкретне відтворення повсякденних реалій життя та долі простої людини, логічність композиції та драматургії художнього твору. Атрибутивними рисами реалізму стали також активна соціальна позиція митця, високе виховне значення мистецтва, спрямованість художньої творчості на аналіз соціальної дійсності.

Відповідно до нової системи жанрів у *літературі* першості набули жанри повісті та роману – у його філософському варіанті (у творчості Д. Дідро), авантюрно-пригодницькому (у творчості Д. Дефо, певним чином – у творах Д. Свіфта, Г. Філдінга). Тяжіння реалізму до критичного осмислення реалій буття людини та суспільства в контексті *театрального мистецтва* віддзеркалила творчість П. Бомарше, Б. Шерідана, К. Гольдоні. У *живописі* реалізму центральне місце посіли жанри портрета, натюрморту та пейзажу, а також побутовий жанр у творчості Ж. Шардена, Ж. Б. Перронно, Ж. Е. Ліотара, У. Хогарта, П. Рейнольдса, частково – Т. Гейнсборо.

У сер. XIX ст. реалізм у його критичному та натуралістичному варіантах набув статус призми художнього бачення світу, зокрема у зв’язку з епохальною значущістю філософії позитивізму О. Конта, засобу розкриття сутності глобальних соціальних проблем і дієвого способу їх подолання та викорінення. Концептуальним центром мистецтва реалізму вперше стверджує образ сучасника – простої пересічної людини, тематичним центром – її суперечливе буття, невід’ємне від буття суспільства. Це обумовило притаманне реалізму *поєднання узагальненості, типізації характерів, критичного бачення дійсності та глибокого психологізму й індивідуалізму*. Концептуальні та змістовні обрії реалізму потребували й *нового жанрового кола*, яке окреслювалося такими жанрами, як масштабні епопея та роман (у творчості О. де Бальзака, Стендаля, Г. Флобера, Ч. Дікенса, У. Теккерея, Гі де Мопассана), сатира (у творчості П. Бранже, А. Франса). Реалістичні тенденції визначили особливості

творчого світобачення українських митців – Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Франка, Панаса Мирного, Ю. Федьковича, І. Нечуя-Левицького, М. Коцюбинського, В. Стефаника, М. Черемшини, Л. Мартовича та багатьох інших.

У *музичному мистецтві*, зокрема в жанрі опери, фактично вперше на передній план вийшов образ реальної людини. Її сучасне неоднозначне буття та теми соціальної нерівності, глибинний психологізм і природність образів стали основою опер Ж. Бізе, Дж. Верді. Натуралістичні спрямування відрізняли італійську школу верізму, у творчості представників якої – Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні, П. Масканьї – було закріплено можливість відтворення в опері образи представників нижчих верств суспільства. Реалістичні настанови в українській музиці відбили оперні твори С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Вербицького, П. Сокальського, М. Аркаса.

Критичний ракурс осягнення художнього осягнення світу в *живописі* став основою творчості Г. Курбе, Дж. Констебля, представників Товариства пересувних виставок М. Ге, І. Репіна, а також А. Куїнджі. У живописі реалізму статусу самодостатнього об'єкта зображення набув образ народу, першості набули громадянська й історична тематика. Реалістичне висвітлення дійсності в українському живописі демонструють твори М. Пімоненка, І. Соколова та ін.

Об'єктивне бачення та відтворення світу та людини сягнуло абсолюту в *натуралізмі* (найяскравіше виявленому в літературі з кін. ХІХ ст.). Формування в цьому художньому спрямуванні нового образу митця як безпристрасного, відстороненого спостерігача за буттям людини, у якому кожна подробиця має значення, було пов'язано із хронікальністю, фактографічною документальністю у відображенні життєвих реалій з усіма подробицями та нюансами. На перший план у натуралізмі певним чином було висунуто раніше периферійні для мистецтва «зворотний бік» особистісного та суспільного життя, негативні вчинки, прояви низинних пристрастей, інстинкти та образ малої людини, відкинутої соціумом. Це відбилося у творчості теоретика напряму та засновника жанру «експериментального роману» Е. Золя, а також Е. та Ж. Гонкурів, Г. Гауптмана, В. Крестовського, Ф. Достоевського. В українській літературі певні прояви натуралізму відбилися у творчості І. Франка – творця теорії «наукового реалізму», Марка Вовчка, О. Кониського та ін.

■ § 7. Мистецтво романтизму

На рубежі XVIII–XIX ст. певною опозицією раціоналістичним настановам класицизму та принципам реалізму настановам стає **сентименталізм**. Утілення простих почуттів простих людей, природність, тонкий психологізм, поетизація образу людини, яка живе ліричними почуттями, стали сутнісними ознаками сентименталізму в літературі у творах Ж. Ж. Руссо, Л. Стерна, Г. Грея, М. Карамзіна, частково Й. Гете, у живописі – у полотнах Т. Гейнсборо, О. Кипренського, Л. Боровиковського. В літературі України сентименталізм, національне ментальне підґрунтя якого склав кордоцентризм, виявився у творчості Г. Сковороди (у поєднанні з ідеями бароко), Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського, в українській музиці – у жанрі романсу, розвиненому М. Маркевичем, М. Вербицьким.

Інший модус «протистояння» раціоналізму класицистичного бачення світу репрезентувала творчість німецької групи «Буря та натиск» (Й. Гердер, Ф. Клінгер, Ф. Шіллер, Й. Гете та ін.), яка декларувала потребу в бунті проти буржуазної сірості та міщанства, нормативності художнього мислення, обстоювала необхідність формування митцем активної соціальної позиції.

У рамках сентименталізму та творчості групи «Буря та натиск» поступово визрівала нова – **романтична** парадигма художнього світобачення. Її становлення та розвиток були інтенсифіковані процесом глобальної ревізії системи цінностей суспільства, зокрема й художніх, унаслідок поразки Французької революції 1789 р. Руйнація надії в можливість досягнення гармонії людини та суспільства надала конфлікту індивіда та соціуму статусу невирішуваного, глобального та всеосяжного. Поринання у внутрішній світ особистості, зосередження на суб'єктивному началі стали для митців єдино можливим виходом із цього конфлікту та водночас обумовили принципову унікальність і суб'єктивність творчої призми світобачення, теоретичних настанов художньої творчості, її непідвладність будь-яким передумовам становленням нормативам і регулятивам.

Різноспрямованості проявам романтизму надав і дуалістичний образ героя – як маленької, зосередженої на власних переживаннях людини та як пасіонарія, «надзвичайної людини в надзвичайних обставинах», і «асинхронне» буття романтизму в національних худож-

ніх школах і різних видах мистецтва. З рубежу XVIII–XIX ст. до 1840-х рр. романтичні настанови виявляються у творчості англійських поетів «озерної школи» (С. Колдріджа, У. Вордсворта), німецької сієнської школи (Новаліса, А. та Ф. Шлегелей, Тіка). Романтизм в українській літературі першої пол. XIX ст. став концептуальною основою творчості «Руської Трійці», кола «харківських романтиків» (І. Срезневського, Л. Боровиковського, А. Метлинського, М. Петренка), а також частково Т. Шевченка. В образотворчому мистецтві романтизм визначає характер бачення світу переважно у I пол. XIX ст., у музиці ж романтичні настанови зберігають актуальність до кінця XIX ст. В українському живописі романтизм опосередковано виявився у творчості А. Мокрицького та ін.

Відмінності логіки буття та різноманіття втілень в індивідуальних творчих світах не спростовують значущості загальних світоглядних основ і особливостей художнього мислення й мови романтизму. Насамперед це принцип *двосвіття* – уявлення про світ як такий, що позначений диференціацією на особистісний та соціальний світи, котрі перебувають у стані глобального, усеосяжного конфлікту.

Первинна, принципова неможливість розв'язання такого конфлікту спонукала романтиків до формування нового – іронічного ставлення до нього. Специфіка *романтичної іронії* полягала в її осмисленні як гірко-болісного стогону душі, яка не знаходила розради в реальному світі. Теорію романтичної іронії було розроблено Ф. Шлегелем і втілено у творах Новаліса, Е. Гофмана, Тіка та багатьох інших митців-романтиків. Бачення світу як конфліктного обумовило актуалізацію трагічних мотивів, тематики розладу людини зі світом, соціальної проблематики у творчості А. де Мюссе, Ж. де Сталь, В. Гюго, Дж. Байрона, Т. Жеріко, Е. Делакруа, Ф. Гойї.

Осягаючи конфліктність сучасних реалій буття людини, романтики спрямували свої зусилля на пошук тих сфер буття і тих часів, які були – або могли б бути – ідеальним простором буття особистості. Таким світами для романтиків ставала, з одного боку, *патріархальна, ідеалізована старовина*. Глибока та щира зацікавленість нею мала результатом не тільки збирання, дослідження *фольклору*, а й *осмислення національної своєрідності мистецтва*. Це обумовило активне становлення та розвиток тих національних художніх шкіл, які раніше перебували на периферії європейської художньої традиції та

формування нової – національної основи художньої творчості, активне введення фольклору у сферу академічного мистецтва. Іншим модусом виявлення ідеалізації старовини стала для романтиків актуалізація національної **історичної тематики** (у творчості В. Скотта, Е. Делакруа, В. Белліні, Дж. Россіні, Дж. Мейєрбера, П. Шеллі та ін.).

Інший вектор романтичних пошуків ідеального світу був репрезентований актуалізацією тематики **природи**, а також **фантазій, мрій, снів**, у якій людина звільнялася від буденності та набувала свободи. Притяжною для романтиків була й **екзотика** далеких мандрів, зокрема Сходу, яка зачаровувала митців принциповими відмінностями від усталеного в європейській художній традиції кола тем, образів, принципів художнього мислення та мови. Такими пошуками «інших світів» була сповнена творчість Й. Гете, Дж. Байрона, Г. Берліоза, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, К. Вебера, Р. Вагнера та ін.

Суб'єктивна природа художнього світобачення не тільки обумовила уникання романтиками питань теоретичного обґрунтування творчості. Було **заперечено передумовлену регламентованість, унормованість художнього твору** – класицистичні жанрові настанови зазнали особистісної трансформації. Вільний «від теорії», загальних настанов художнього мислення та мови, митець-романтик сам для себе встановлював межі творчої інтерпретації – модифікації жанрів, формував логіку драматургії, визначав особливості власного стилю та мови. У зв'язку із такою свободою творчого самовираження було актуалізовано жанри, які в художній практиці не набули чітко сформованих формальних і змістових ознак (у творчості А. де Мюссе, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена).

Особливо яскравого відображення така тенденція набула в музиці, у якій розвиток так званих «малих» жанрів (прелюдії, елегії, ноктюрну, арабески, танцювальних жанрів тощо) був пов'язаний із формуванням **домашнього музикування**. Його аматорський характер максимально демократизував музичне мистецтво, зробив його здобутком максимально широкої аудиторії, нівелював межі між професійною й аматорською художньою творчістю та обумовив формування принципово нових взаємин виконавця та слухача. Їх основою ставало не визнання виняткової професійної майстерності виконавця, а щира, безпосередня апеляція до особистісного світу людини.

Така спрямованість романтизму – «від душі до душі» слугувала основою актуалізації **вокальної музики**, насамперед спрямованої на відбиття ліричних інтимних переживань, утілення особистісного начала. На рівні жанрових пріоритетів це знайшло відображення у формуванні нового жанру – вокального циклу, піднесенні пісні як самостійного жанру та розвитку пісенності, як характеристики музичного тематизму. Вокальна «домінанта» романтизму стала й основою розвитку оперного жанру у творчості Е. Гофмана, К. Вебера, Р. Вагнера, Б. Сметани, Дж. Мейєрбера, В. Белліні, Ш. Гуно та ін.

Класицистському прагненню «чистоти» видів мистецтва романтизм протиставив **синтезуючу спрямованість**. Прагнення злити в універсальну художню єдність різні види мистецтва віддзеркалилося не тільки в розвитку оперного жанру, а й у злитті музики та літератури у сфері так званої **програмно́ї музики** (у творчості Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Е. Гріга, Ф. Ліста, Р. Вагнера тощо).

Романтизм в українському мистецтві, поставши в тісному концептуальному зв'язку з реалістичними орієнтаціями, протягом ХІХ ст. в літературі, музиці, образотворчому мистецтві виявився в глобальній значущості образу народу, народної та фольклорної тематики, осягненні фольклору як безпосередньої опори мистецької діяльності.

Індивідуалізуюча спрямованість художньої творчості, інтенсивні пошуки концептуальних і стилєвих настанов діяльності митців, закладені в романтичній парадигмі світобачення, набули надалі урізноманітнення в **символізмі, імпресіонізмі, постімпресіонізмі тощо**.

Світоглядним підґрунтям **символізму** став, з одного боку, концепт символу – закарбування позачасового, абсолютного, надчуттєвого зв'язку земного світу з трансцендентним, ідеальним. З іншого боку, світоглядною основою символізму явилися настанови специфічного світовідчуття – **декадансу**. Сформований у філософських поглядах А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, С. К'єркегора, декаданс, наповнений осмисленням сучасності як «сутінків», розчаруванням у цінностях гуманізму, декларував утрату значення реальності для мистецтва та інтуїтивну, ірраціональну природу художнього мислення. Пошук нових ціннісних орієнтирів мистецької діяльності обумовили тяжіння до естетизму, фундації «мистецтва для мистецтва».

Ревізія поглядів щодо сутності ідеалу, краси та гармонії, переорієнтація митців на відтворення сфери жахливих, потворних не-

гативних образів, які раніше ніколи не складали собою центр мистецького осягнення дійсності, спростування світоглядних постулатів Нового часу, які спиралися на переконаність у соціальній значущості людини, її позитивній етичній сутності та можливості створення розумного суспільства, обумовили репрезентацію реального світу як зосередження зла, вульгарності, низькопробності (у творчості французьких поетів С. Малларме, Ш. Бодлера). Первинна суперечливість символізму, викликана позачасовим, перманентним прагненням людини відшукати ідеал буття, обумовила й спрямованість цього художнього спрямування на формування образу ідеальної, недосяжної краси (у поезії П. Верлена, Р. М. Рільке, М. Метерлінка, А. Рембо, О. Блока, Д. Мережковського, З. Гіппіус, В. Брюсова та ін.).

Сутнісні зміни в художньому мисленні та мові мистецтва відбив *імпресіонізм* (фр. – враження, 1860–1880 рр., названий за картиною К. Моне «Враження. Схід сонця»). Ця художня течія декларувала насамперед значущість мистецького враження від дійсності як принципово несталої, мінливої. У зв'язку з позиціонуванням мистецького враження як миттєвого у творчості представників живопису імпресіонізму (К. Моне, Е. Мане, К. Піссаро, О. Ренуара та ін.) сформувався новий принцип художнього творення – на пленері, нова техніка живопису на основі теорії розкладання кольорів на основні, чисті, які не змішувалися на палітрі, нові жанрові пріоритети (зокрема пейзаж, особливо міський, архітектурний). Рухливість і динамічна напруженість форм вирізняли скульптуру імпресіонізму (у творчості О. Родена). У музичному мистецтві імпресіонізм став основою творчості К. Дебюссі, М. Равеля, М. де Фалья, частково І. Стравинського, у літературі – П. Верлена, А. Рембо, Р. М. Рільке.

В українському мистецтві кін. XIX – поч. XX ст. риси імпресіонізму виявилися у творчості живописців І. Труша, О. Кульчицької, О. Мурашка, М. Бурачека, С. Васильківського, О. Новаківського, М. Беркоса, у літературі – у творчості М. Коцюбинського, М. Черемшини, В. Стефаніка, Г. Косинки, О. Кобилянської, М. Хвильового, Є. Плужника, О. Олеся, Б. Лепкого, у музиці – у творах М. Лисенка, Я. Степового, Н. Нижанківського, В. Барвінського, Б. Лятошинського, С. Людкевича та ін.

Світоглядні, тематичні, жанрові, виразові обрії імпресіонізму надалі стали основою **неоімпресіонізму, дивізіонізму** (від фр. *division* – розділення) або **пуантілізму** (від фр. *pointiller* – писати крапками). Основою живопису цих художніх течій (у творчості К. Піссаро, фундаторів і теоретиків цього творчого угруповання Ж. Сьора та П. Сіньяка) були наукові дослідження у сферах теорії кольору та психофізіологічного сприйняття кольорів. Значущими опорами для цих художніх течій було також переконання в необхідності заміни інтуїтивних мистецьких шукань раціональними науковими принципами мислення та потреби у формуванні принципово нової техніки живопису. Її основами стали: опора на світоглядні настанови східних учень, що відбивалося в захопленні східною орнаментикою та колоритом; значущість зв'язку живопису з музикою і математикою; опора на принцип раціонального розділення складних кольорів на так звані локальні й нанесення їх мазками-крапками з урахуванням особливостей їх зорового сприйняття реципієнтом; декларативне ствердження першості колориту в образотворчому мистецтві. Надалі творчі принципи неоімпресіонізму на рубежі 80-х рр. XIX – поч. XX ст. набули вираження в різноманітті творчих шукань представників **постімпресіонізму** – П. Сезанна, В. ван Гога, П. Гогена, А. де Тулуз-Лотрека.

У різноманітній стильовій панорамі мистецтва на рубежі XIX–XX ст. виразним компонентом була творчість групи «**набідів**» (фр. *nabis* – від давньоєвр. – *navi* – пророк). Її представники – М. Дені, А. Майоль, П. Серюзьє та ін., спираючись на коло тем, пов'язаних із християнством, давньою міфологією та східною екзотикою, вважали себе носіями магичної таємниці мистецтва, яка полягала в природній простоті, чистоті, наївності та базувалася на принципі «табула раса» – очищенні від всіх накопичених раніше традицій. У розписах храмових споруд, приватних будівель, оформленні театральних вистав це знайшло вираження в тяжінні до площинності, простоти колориту та декларативній відмові від їх змішування, у прагненні декоративності та водночас монументальності.

Концептуальні, тематичні, образні, виразові та мовні новації символізму, імпресіонізму, неоімпресіонізму, постімпресіонізму, групи «набідів» стали основою для торування шляхів буття мистецтва XX ст.

Питання для самоконтролю

1. Розкрийте сутність категорій і понять історичної типології мистецтва.
2. Якими були основи художнього опанування світу в епохи первісності та давнини?
3. Схарактеризуйте специфіку мистецького світобачення епохи Середньовіччя.
4. Якими були новації в мистецтві епохи Італійського та Північного Відродження?
5. Визначте особливості світоглядних настанов, тематичного, жанрового та образного кола бароко, класицизму та реалізму.
6. Які світоглядні та виразові новації визначають специфіку мистецтва романтизму?
7. Схарактеризуйте особливості мистецької панорами на рубежі XIX–XX ст.

Глава 7

Мистецтво ХХ століття

§ 1. Особливості естетичного простору ХХ століття

Естетичний простір ХХ ст., формуючись на основі тенденцій попередніх епох, кардинально змінюється, всотує дух нової епохи Новітнього часу. Соціальні потрясіння були сприйняті як явище загального оновлення, що зумовило *втрату традиційних етичних та естетичних цінностей, відкидання авторитетів. Розмитість будь-яких критеріїв естетичної оцінки, деструкція уявлень щодо сутності та специфіки естетичних емоцій і переживань, естетичного смаку, естетичного ідеалу спричинили тотальну іронію, скепсис, відчуття спустошеності, інколи прагнення «паразитувати» на художніх явищах минулого, одночасно і цитуючи їх, і висміюючи. Прекрасне замінюється на потворне, духовне – на бездуховне, справжнє мистецтво – на наслідування або знуцання.*

І художник, і глядач опиняються наодинці з технократичною цивілізацією, яка у ХХ ст. демонструє пріоритет прагматичних орієнтацій. Варто зауважити, що за таких умов кожен митець прагне витворити та затвердити власне творче світобачення та стиль. Так, із цими прагненнями пов'язані поява та розвиток художніх явищ, які ґрунтуються на театралізації – масові дійства (майбутній хепенінг), вуличні вистави футуристів і дадаїстів (майбутній перформанс) тощо. Усталеними в просторі художньої практики стають ХХ ст. містифікація, розіграш, епатаж.

На формування естетики ХХ ст. суттєво вплинули *феноменологічні, інтуїтивістські концепції*, а також теорії З. Фрейда, К. Г. Юнга, Х. Ортегі-і-Гассета. Феноменологія – вчення Е. Гуссерля про предмети (феномени) в їх чуттєвому сприйнятті – ґрунтується на теорії інтенціональності, відповідно до якої предмет існує в самій свідомості, яка є всеохопною, а відтак єдиним способом досягнення істини є інтуїція. Ці концепції розвинули Р. Інгарден, А. Бергсон, італійський філософ Б. Кроче та Г. Рід.

У *теорії психоаналізу* З. Фрейда за основу було взято феномен несвідомого. На думку науковця, сутність людини полягає у свободі проявів інстинктів. Їх пригнічення має результатом «фрустрацію» – гнітюче відчуття неможливості задовольнити потреби, одним з проявів яких є неусвідомлена агресія індивіда до суспільства. Однак пригнічення цієї агресивності стимулює творчість, яка, на думку З. Фрейда пов'язана з неврозом, а також травмами і переживаннями, які сягають дитинства – незадоволені пристрасті знаходять вихід у мистецтві.

Художня практика ХХ ст. вбирала ідеї З. Фрейда про асоціальну сутність людини, про необхідність «вслуховуватися в себе», про єдину реальність – суб'єктивний духовний світ людини. Мистецтво ХХ ст., намагаючись розкрити внутрішній світ конкретної людини, фактично «постало» проти типізації, узагальнення. Свідомо спрямовуючись на самоаналіз, осмислення власного життя, митець відмежувався від світу зовнішнього. Це обумовлювало й зміни в сутності художнього образу, який твориться як утілення особистих почуттів і спостережень над буттям людини та людства. Вплив фрейдизму на мистецтво виявився в інтенсивному уведенні в площину художнього опанування світу людських інстинктів страху, сексу і агресивності, що, зокрема, відбилосся в експресіонізмі та сюрреалізмі.

Психоаналіз до сьогодні є потужним дослідницьким вектором, у світлі якого постає творчість митців минулого та сучасності. Особлива роль у розробці фрейдистського вчення належить О. Ранку, Г. Заксу і особливо К. Г. Юнгу. Розуміючи психоаналіз як явище колективної (а не індивідуальної природи), К. Г. Юнг декларував, що будь-який прояв художньої творчості є формою актуалізації в народів позачасових формул, що зберігаються в пам'яті як міфи та архетипи.

Міфологічні настанови в осмисленні сутності, природи та специфіки мистецтва набули розвитку в поглядах Л. Леві-Брюля, Е. Кассірера, К. Леві-Стросса та ін. Захоплення міфотворчістю, використання міфологічних символів у художніх творах особливо притаманно літературі та кінематографу ХХ ст.

Потужна інтенсифікація наукового опанування світу та розвитку технічного потенціалу людства в ХХ ст. не тільки змінила характер виробництва, управління та спілкування. Звеличення ролі та значення техніки в житті людини спричинили тенденцію **дегуманізації**

світоглядних настанов. До того ж змінюються й емоційно-почуттєві «кордони» осягнення світу людиною – у XX ст. людина знає набагато більше, аніж може побачити, почути, «намріяти», вона здатна планувати та чинити дії, які вже не має змоги відчувати, пережити. Таке розмивання естетичних горизонтів пов'язано із переосмисленням самої суті людини, котра позбавляється власної «суб'єктності» та недоторканості сфери особистого буття.

Домінування технічних і природничих знань, відчуття загальної дисгармонії сучасного світу, нестабільність у житті окремої людини, її відчуження від суспільства, переформатування емоційно-почуттєвих, духовно-ціннісних настанов, брак чуйності формують нову художню реальність із яскраво вираженою **новаційністю засобів виразності**. Різноманіття художніх течій, які охоплюються поняттям «модернізм», стало не тільки протиставленням реалістичним настановам, а й вихідним джерелом, і фіналом творчих пошуків багатьох митців, які від захоплення експериментами, авангардними пошуками переходили до ствердження реалістичного «вектора» художнього світобачення і навпаки.

■ § 2. Модернізм у мистецтві XX ст.

Модернізм (від лат. *modernus* – сучасний) – загальне умовне позначення новітніх плинів, течій, шкіл, а також діяльності окремих майстрів мистецтва XX ст., які були прихильниками духовної революції, що неминуче народжувалася із кризи старого світу. **Виступаючи проти традицій попередньої естетики, прагнучи до новаторства**, зокрема й революційного за характером, модернізм у першій половині XX ст. об'єднав широкий спектр ідеологічних і художніх устремлінь, що були закладені в основу естетичних експериментів.

Естетика модернізму позначена винятковою увагою **до створення нових форм**, демонстративно протипоставлених гармонійним формам класичного мистецтва, та **суб'єктивізацією світорозуміння**. Попри революційність модернізм, певним чином зберігаючи традиційну систему жанрів, тяжіє до її кардинальної трансформації. Мистецтво модернізму не цікавить реакція публіки, воно радше **зорієнтоване на елітарне вузьке коло поціновувачів**. Складність і «незро-

зумілість» в естетиці модернізму є засобом свідомого «відсіювання» тих, кому це мистецтво не призначене.

До модернізму близьке поняття *«авангардизм»* (від фр. *avant-garde* – передовий загін), яким позначаються різноманітні напрями і течії, які прагнуть до створення нових форм, протиставлених гармонічним формам класичного мистецтва. Авангард різко пориває із традиційною естетичною теорією, художньою та культурною традицією. Інколи дуже складно відмежувати модернізм від авангарду. Мистецтво авангардизму орієнтовано на специфічну комунікацію з аудиторією, в основі якої епатаж, скандал, шок. Естетика авангарду тяжіє до перформансу, що не властиво модернізму. Проте авангард також орієнтований на елітарну аудиторію.

Суб'єктивізм творчого світобачення, з одного боку, та кардинальна новаційність простору буття людини в першій пол. ХХ ст., з іншого боку, є чинниками виняткової розмаїтості модерністських течій.

Експресіонізм (від фр. *expression* – вираження, виразність, художня течія, яка сформувалася в Німеччині на поч. ХХ ст.) постав на тлі бурхливого протесту людини проти божевілья і жорстокості світу, дегуманізації суспільства, знеособлення в ньому індивіда, розпаду духовності внаслідок катаклізмів світового масштабу початку ХХ ст. **Атрибутивними рисами експресіонізму були заперечення як позитивізму, так і раціоналізму, новаційність кола засобів виразності та стилєвих настанов, загострене суб'єктивне світобачення, гіпертрофоване авторське «Я», виняткова емоційно-почуттєва напруга.** Своєрідна негативна емоційна «аура» експресіонізму відбивала осягнення світу як осередку зла, у якому немає місця красі та гармонії. Усе прекрасне в експресіонізмі позиціонується як фальшиве, позареальне, тому митці вдаються до деформації – спотворення реалій на щось огидне, відрадливе.

Принципи експресіонізму найповніше виявилися у творчості представників німецьких художніх об'єднань «Міст» (Е. Кірхнер, Е. Хеккель, Е. Нольде та ін.) та «Синій вершник» (Ф. Марк, А. Макке, Л. Фейнінгер та ін.).

Грунтуючись на радикальному переосмисленні сутності та специфіки жанрів і засобів художньої виразності, експресіонізм наповнив мистецтво новачками. У музиці (у творчості А. Шебнерга, А. Берга, А. Веберна) це відбилося в атональній організації музичного про-

стору, пріоритетності жанру музичної драми, у театрі (у творчості реж. К. Мартіна, Л. Йеснера) – у нетрадиційності похилих сценічних площадок, інтенсивному використанні виразного потенціалу світла (світловий промінь прожектора «виривав» героя з темряви, обумовлював безпосередність його звернення до аудиторії), в образотворчому мистецтві (у творчості Е. Кірхнера, О. Кокошки, Е. Мунка) – у наданні контрасту (зокрема чистих кольорів), ламаності ліній провідного змістотворного й емоційного значення, у кінематографі – у зіткненні емоційних станів і формуванні жанру «фільму жахів».

В Україні риси експресіонізму наявні у творчості В. Стефаніка, О. Туринського, М. Куліша, І. Дніпровського, Ю. Липи, Т. Осьмачки та ін.

Футуризм (від лат. futurum – майбутнє) – художня течія, яка сформувалася в Італії в 1910 – 1920-х рр. У «Маніфесті футуризму», опублікованому 20 лютого 1909 р., теоретик і очільник першого – міланського футуристичного осередку поет Ф. Марінетті закликав митців до радикального розриву із реальністю, культурною, художньою спадщиною та створення нової концепції краси, нової моделі світоустрою. Її основою були урбанізація, передові досягнення науки і техніки, оспівування руху, енергії, швидкості, естетизація чисел і знаків і водночас культ насилля, естетизація «війни як гігієни світу». Футуризм вирізнявся пріоритетністю яскравих кольорів, динамічністю і тяжінням до зображення предметів у русі, акцентуацією тематики технічного прогресу та війни. Граничним вираженням цього стало підпорядкування художнього світогляду мілітаристській, політичній пропаганді (зокрема схвалення режиму Б. Муссоліні).

Ідеї футуристів поділяв поет і художник українського походження Д. Бурлюк – фундатор літературно-художньої групи «Гілея». Її представники створили власну версію футуризму, яка поєднала живопис і літературу, вирізнялася значущістю теми самотності людини в сучасному світі. Один із яскравих представників українського футуризму – М. Семенко, твори якого (збірки «П'єро задається», «П'єро кохає», «П'єро мертвопетлює») були позначені «деструкцією» форми, пошуком нової віршованої техніки, безконтрольним індивідуалізмом тощо. Український варіант футуризму також репрезентований творчістю О. Архипенка (від 1906 перебував поза Україною і був ближчий до конструктивізму, ніж до футуризму), О. Екстер, О. Богомазова,

почасти А. Петрицького, В. Семенка, В. Єрмилова, К. Малевича, Є. Прибильської, Є. Сагайдачного, О. Сорохтей, П. Ковжуна, членів українського футуристичного гуртка в Києві, групи митців з кола «Нова генерація».

Дадаїзм (від *dada* – дитячий іграшковий коник) – одна з найбільш радикальних художніх течій першої третини ХХ ст. у Західній Європі, переважно у Франції і Німеччині. Дадаїзм обстоював деструкцію традиційного мистецтва і традиційної естетики, самоцінність «абсолютного» мистецтва, яке позбавлене соціального призначення, пріоритетність випадковості у процесі художньої творчості, обирав провідними засобами діяльності дратівні скандальні виступи, імпровізовані вистави, маніфести, зокрема й антибуржуазного характеру. Представниками дадаїзму були Т. Тцара, Р. Гюльзенбек, Г. Арп, Л. Арагон, А. Бретон, П. Елюар, Ж. Рібмон-Дессень, Р. Хаусман, В. Мерінг, Дж. Хартфілд та ін.

Кубізм (від франц. – *Cubisme*) – художня течія у європейському образотворчому мистецтві поч. ХХ ст. Кубізм, відмовляючись від об'ємності, світлотіні, перспективи, був спрямований на виявлення та декларативне відбиття геометричної сутності об'єктів, їх розкладання на елементи та компонування з них нових форм. Представники кубізму – П. Пікассо (творець «Авіньйонських дівичь» – концентрованого, декларативного втілення рис цієї художньої течії), Ж. Брак, О. Ербен, А. Глез, М. Лоренсен та ін., вбачали свою місію в ствердженні нового осмислення краси, позбавленої гармонії і ясності та такої, що поєднувала непоєднуване – високе та низьке. Риси кубізму досягли абсолютизації в так званому «синтетичному кубізмі» (1913–1914 рр.), цілеспрямовано орієнтованому (зокрема у творчості Ж. Шлюба, Х. Гріса) на пошук «нової естетичної цілісності», складеної з формальних елементів, виокремлених аналітичним шляхом.

Абстракціонізм (від лат. *abstractio* – відволікання) – художня течія поч. ХХ ст., особливістю якої була відмова від відтворення дійсності, а також абстрагування, відстороненість образів від конкретних, несуттєвих, випадкових з погляду художника, ознак об'єкта з метою віднайти істинні сутнісні, найбільш загальні. Джерелом абстракціонізму були мистецькі експерименти кін. ХІХ ст. А. Ван де Велде, А. Альфонса (зокрема його картина «Дівчини під снігом» – натягнутий на підрамник аркуш чистого білого паперу).

На думку представників цієї течії, створення певних колірних поєднань і геометричних форм має викликати у глядача різноманітні асоціації. В абстракціонізмі ХХ ст. виокремлюються: абстрактний експресіонізм, який характеризується організацією композиції з вільно поточних форм (у творчості В. Кандинського) і конструктивний геометризм, у якому чітко окреслені колірні площини створюють геометричну абстракцію (у творчості Т. ван Дусбурга, П. Мондріана, К. Малевича).

Абстракціонізм суттєво вплинув на принципи сучасної архітектури, дизайну, декоративно-прикладного мистецтва.

Сюрреалізм (від фр. *Surréalisme* – надреалізм) – художня течія, започаткована у Франції у 20-х рр. ХХ ст. поетами А. Бретоном та Ф. Супо. Сюрреалізм унікав зображення дійсності, повсякденного буття, стверджував надреальне, таємниче як саме реальне, покликався на вчення З. Фрейда та позиціонував несвідоме як простір свободи. Декларуючи, що діяльність людини, зокрема й художня, перебуває за межами всіх естетичних і моральних норм і не потребує розумового контролю, сюрреалісти зверталися до відтворення страхів, марень, галюцинацій, потаємних бажань як таких, що є реальними. Укорінена у сфері підсвідомості, творча енергія, на думку представників сюрреалізму, виявляється саме уві сні, маренні, раптовому осяянні, гіпнозі тощо, тобто несвідомому піднесенні людини над обмеженістю матеріального світу. Оперуючи абстрактними знаками та символами (Х. Міро, Ів Тангі, А. Массой та ін.), а також реальними, проте деформованими формами та предметами, зокрема й у алогічних поєднаннях (С. Далі, М. Ернст, Р. Магритт, П. Дельво та ін.), сюрреалісти створили унікальний художній світ, забарвлений парадоксальністю, абсурдністю, алюзіями, мінливістю образів, сповнений гранично вільною асоціативністю, фантазмагоричністю. Епатажність сюрреалізму надавала йому статусу граничного виклику, опозиції всім нормам людського буття і традиційним настановам художнього мислення.

■ § 3. Мистецтво реалізму ХХ ст.

Панорамність художнього простору ХХ ст. обумовлюється не тільки множинністю проявів модерністського художнього світогляду.

Збереження значущості реалістичних настанов засвідчує, що дистанція між мистецтвом і дійсністю може бути як «стиснутою», так і максимально «розтягнутою», проте дійсність завжди є основою для художньої практики.

Реалізм у мистецтві ХХ ст., зокрема у творчості Т. Манна, Дж. Голсуорсі, Т. Драйзера, Г. Манна, Я. Гашека, Б. Шоу, Е. М. Ремарка, Б. Брехта, Е. Хемінгуей, Г. Гріна та багатьох ін., демонструє позачасову життєвість і актуальність об'єктивного, зокрема й критичного, осмислення дійсності та водночас здатність до акумуляції доробку реалістичних пошуків мистецтва протягом століть.

Деяко іншими були реалістичні орієнтації в мистецтві СРСР, позначені безумовним значенням партійної ідеології. Російська асоціація пролетарських письменників (РАПП) декларувала концепцію «живої людини», пов'язану із запереченням «нежиттєвого» зображення, схематизму та стереотипів, потребою в реальному відтворенні психології конкретної особистості. Проте значною перешкодою розвитку реалістичного потенціалу ставали позахудожні чинники – спрямованість на формування в межах мистецтва СРСР нової генерації митців суто «пролетарського походження» спричинила критику творчості митців, які не відповідали таким «вимогам», або їх спростовували (зокрема С. Єсенін, В. Маяковський, О. Толстой, Л. Леонов та ін.). Суперечливість мистецької панорами СРСР у 1920-х рр. демонструють ідейні, концептуальні пошуки таких об'єднань, як «**Перевал**», «**Літфронт**», «**Ліф**» («Лівий фронт», який відмовляв людині в особистісному началі та стверджував, що насамперед індивід є «функцією»).

Резолюція ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. «Про політику партії в галузі художньої літератури» закарбувала тенденцію тотального контролювання державою художньої творчості. Неможливість для багатьох митців, які піддавалися нищівній, безапеляційній критиці, творити за таких умов спричинила не тільки еміграцію художніх сил. Неможливість оприлюднити твори, виявити повною мірою власну індивідуальність «ламала» творчу особистість – багато митців свідомо пішло із життя.

Соціалістичний реалізм як самостійний художній напрям постав 1934 р. в СРСР. Атрибутивною рисою нового мистецтва пролетаріату, появу якого М. Горький проголосив на Першому з'їзді ра-

дянських письменників, став *нерозривний зв'язок ідеології та партійної політики з мистецтвом і заміна художніх критеріїв ідеологічними*. Притаманні соціалістичному реалізму *ентузіазм, пафос оновлення життя, оптимістичне бачення майбутнього, героїзація та поетизація колективної праці, оспівування людини-громадянина* відбилися у творах фактично всіх митців радянського часу. Соціалістичний реалізм не розмежовував ідеал і дійсність. Спрямовуючись на всеохопну ідеалізацію буття людини СРСР, цей художній напрям був просякнутий *відчуттям колективізму, інтернаціоналізму, за якого нівелювалися межі національних художніх світобачень*.

Водночас у мистецтві СРСР поза межами соціалістичного реалізму були митці, для яких творчим кредо слугували істинно гуманістичні настанови, як-от: О. Довженко, О. Гончар та багато інших.

Атрибутивною рисою соціалістичного реалізму була принципова, декларативно, ідеологічно обґрунтована *відмова від релігійної тематики та образів* або винятково негативна «аура» їх відтворення.

Принципово колективна природа художнього світобачення стала чинником *актуалізації монументальних форм* (зокрема в архітектурі), *масових явищ* (фестивалі, масові дійства, свята), *масового виконавства* (розквіт хорового мистецтва), зокрема державно керованої й організованої самодіяльності. Характерна риса соціалістичного реалізму – *формування нового образу митця – громадянина*, який спрямовує зусилля не на самореалізацію, а на служіння народові, державі. Ці зусилля були державно контрольованими та корегованими. Перебуваючи у лавах професійних спілок, митець, з одного боку, набував можливості творити та оприлюднювати свої твори, з іншого, змушений був орієнтуватися на очікування держави, сконцентровані в пріоритетності революційної, партійної тематики, оспівуванні знаменних дат тощо. Намагання вийти за такі тематичні та образні рамки утримувалися механізмом ідеологічної цензури.

Постійний контроль за художньою творчістю обумовив й значне *звуження мистецьких контактів* – фактично до часів перебудови мистецтво соціалістичного реалізму перебувало у власному контексті. Уникаючи повноцінного діалогу зі світовим мистецтвом і контактуючи з художньою культурою країн так званого соціалістичного табору, соціалістичний реалізм вже за часів відлиги вичерпав свій потен-

ціал і нагально потребував новацій – як світоглядних, концептуальних, тематичних, образних, так і виражальних.

Невипадково впродовж 1985–1990-х рр. набули гострої дискусивності питання щодо адекватності соціалістичного реалізму реаліям сучасності, доцільності збереження винятково ідеологічно «правильної» позиції митця, потреби в насиченні мистецтва національним началом, можливості розширення обріїв самореалізації митця й обріїв художнього діалогу тощо, що знаменувало неминучість відживання мистецтва, у якому художнє світобачення поступилося місцем політиці та ідеології

§ 4. Постмодернізм у мистецтві ХХ ст.

У II пол. ХХ ст. зрушення у світоглядних настановах людства обумовлюють деактуалізацію модернізму й авангарду. З одного боку, їх витісняє естетика *постмодерну*, з іншого – масове мистецтво, яке, утім, постмодернізмом неабиякою мірою і підтримується. Головний естетичний принцип мистецтва цього часу – *нівелювання дистанції між мистецтвом та реальністю*, в деяких випадках майже повне «стирання» такої дистанції. Статусу художнього твору можуть набувати речі з вулиці, фабричного конвеєра, міського смітника. Визначальним чинником переформатування художнього осягнення дійсності стає потужний розвиток стандартизованої та стереотипізованої, позаособистісної масової культури, яка існує не за логікою буття мистецтва, а головно за законами економіки.

Естетичний простір постмодернізму позначений і *«поверненням» міфологічних настанов, інтенсивним засвоєнням східної культурної традиції*.

Звертаючись до *варіативного цитування, аранжування, іронічного переосмислення* вже «знайденого» та випробуваного мистецтвом, створюючи масштабну ретроспективу художньої практики, об'єднуючи в полілогічну цілісність художні досягнення різних епох, постмодернізм ґрунтується на осучаснених образних формах будь-яких стилів і напрямів, збагаченні класичних форм авангардистськими знахідками, синтезі авангардистських орієнтацій із традиційними.

Характерна риса мистецтва постмодернізму – **тяжіння до ексцентризму та епатажу**, порушення гармонії, зміщення усталених світоглядних настанов, акцентуація незвичайних форм із нестандартними пропорціями. І саме деформація звичних величин і тривіальних образів епатує рутинну свідомість, своєю незвичайністю закликає до нового, свіжого бачення людиною світу та себе.

Попарт – (англ. pop art, від popular art – популярне мистецтво) – явище в мистецтві Західної Європи й США 50–60-х рр. ХХ ст., спрямоване на використання та переробку образів масової (популярної) культури. Характерною рисою попарту вважається його множинність: опарт (оптичні ефекти, комбінації ліній та плям як самодостатнє художнє ціле), еларт (предмети й конструкції, що рухаються за допомогою електромоторів), окрарт (композиції, що оточують глядача) тощо.

Естетизуючи світ буття людини, попарт, утім, ґрунтується на пріоритеті утилітаризму, гедонізму, культурі речей, зокрема на поетизації речей старих, уживаних. Певним чином попарт має основою декларацію представників сюрреалізму щодо можливості набуття будь-яким об'єктом художнього змісту за його переміщення з побутового в художній контекст, що обумовила радикальну переорієнтацію уваги митця. Створення унікального художнього образу поступилося місцем утвердженню в попарті художніх якостей побутових речей завдяки їх перенесенню в простір мистецтва. Примітивізм, банальність, декларативна строкатість, яскравість, навмисна крикливість, слугують засобами привернення уваги пересічної людини.

У творчості представників попарту (Р. Раушенберг, Е. Уорхол, Р. Хемілтон, К. Харінг, Д. Хокні, Д. Джонс, К. Ольденбург, Д. Чемберлен та ін.) індивідуальні жанрові та стильові пріоритети поєднуються із загальними рисами – значущістю техніки колажу (зокрема компонентів художнього твору, які не мають власне художньої природи – фотознімків реальних об'єктів в алогічних сполученнях, муляжів виняткових масштабів, виготовлених із незвичайних, «немистецьких» матеріалів), засобів виразності реклами, коміксу тощо. Попарт значною мірою вплинув на дизайн одягу й інтер'єру.

Хепенінг – (англ. happening – подія, випадок, явище) – явище в мистецтві, започатковане в 50 – 60-х рр. ХХ ст. у США. Гаслом хепенінгу стала відсутність меж уяви аудиторії та митця. Це реалі-

зується у виставі, яка має основою випадковість, провокацію, імпровізацію, непередбачуваність, відсутність свідомого, спланованого та «відрепетитованого» режисерського задуму, взаємодію акторів і глядачів – активних співтворців дійства. Хепенінг передбачає розгортання і художніх, і нехудожніх дій, спонтанні реакції виконавців, а також синтез різних видів мистецтв – музики, хореографії, поезії, візуальних мистецтв, відео, кінематографу, «втручання» реальності – погодних явищ. Характерним ознаками для хепенінгу є значущість світлових і звукових ефектів (шумів міста тощо), часто з метою створення ефекту шоку. У хепенінгу використовуються й відеоефекти – до вистави можуть вводитися кадри кіно, демонстрація діапозитивів. Алогічність хепенінгу, в якому людина часто постає як позбавлена душі, знаходить відображення в надмірно яскравих, нарочито безглузких костюмах, у виборі художньої локації, якою може стати будь-яке місце – автомобільні стоянки, двори, підвали, горища тощо, в абсурдних діях виконавців, у реквізиті, яким стають уживані речі.

Гіперреалізм – (від грец. ὑπέρ – над; лат. realis – матеріальний) – спрямування в образотворчому мистецтві, яке виникло в 70-х рр. ХХ ст. у США на ґрунті філософсько-естетичних ідей франкфуртської школи. Її представники (Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Г. Маркузе, Ю. Хабермас) декларували, що намагання людини підпорядкувати природу власним завданням мало результатом формування експлуататорського ставлення і до неї, і до людства, перетворення розуму із духовного, когнітивного інструменту людства на засіб досягнення вигоди, прагматичних, утилітарних цілей.

Гіперреалізму притаманні гранична реалістичність, життєподібність, достовірність художніх образів – винятково точних відтворень реальних об'єктів. Це художнє спрямування фактично скасувало межу між мистецтвом і дійсністю, створило документально точну, винятково реальну художню ілюзію об'єкта – підкреслено «об'єктивну», візуально подібну до високоякісних фотографій, фактично позбавлену авторського «Я» у творчості таких митців, як Г. Хельнлайн, К. Браво, І. Шандорфі, Дж. Салмон.

Опозицією гіперреалізму є **концептуалізм**, у якому пріоритетність ідеї відсуває на периферію вагомість засобів її художнього вираження.

Кітч (от німецького kitsch – «несмак») – феномен масової культури ХХ ст., який виявляється в її низькоякісних або надмірно сентиментальних зразках у різних сферах естетичної та художньої діяльності людини – у всіх видах мистецтва, а також у рекламі, індустрії моди. Позбавлений естетичної цінності на протигагу високому мистецтву, унікальності його зразків, кітч постає в масовій продукції, яка претендує на статус витворів мистецтва. Проте «вульгарність», «дешевина», «несмак», як сутнісні ознаки кітчу, поєднуються в ньому з доступністю та зовнішньою привабливістю, що обумовлює його значущість як сучасного засобу естетизації простору буття людини.

§ 5. Художня панорама України на рубежі ХХ–ХХІ ст.

Із набуттям незалежності в Україні для національного мистецтва настав новий етап буття, позначений інтенсивними та масштабними процесами *переосмислення сутності та змісту категорій і понять естетики, природи та специфіки мистецтва, індивідуалізацією й експериментальною орієнтованістю змістових, стильових, тематичних, образних, жанрових тощо мистецьких пошуків, активним формуванням нових механізмів та алгоритмів художньої комунікації, появою новаційних художніх явищ* тощо. Значущим чинником кардинальних зрушень у сучасному національному художньому просторі стало *звільнення мистецтва не тільки від фактично примусового декларування ідеологічних настанов*, яке визначало шляхи художнього опанування світу минулих часів. На зміну державно керованим спілкам митців приходять *об'єднання*, зокрема тимчасово утворювані на основі певної спільності творчих завдань із метою реалізації конкретного проєкту, на зміну масштабним мистецьким установам і колективам, які фінансуються і керуються державою, – невеликі, мобільні та вільні у виборі творчих шляхів творчі групи. За таких умов значно ускладнюються механізми *художньої комунікації* – цариною репрезентації соціуму результатів художньої діяльності стають численні фестивалі та імпрези.

Деструкція системи державного керування та фінансування мистецтва обумовила його *комерціалізацію, поглиблення дисбалансу*

у співвідношенні його академічної та масової царин. Вагомим чинником такого дисбалансу, що спричинив зміни в ієрархії академічної та масової художньої культур і позначився в сутнісній зміні рівня їх впливу на людину й соціум, став певний вакуум у засобах масової інформації щодо досягнень «академічного» мистецтва та надактивна промоція масового мистецтва, шоу-бізнесу.

Пошуковий характер сучасного національного мистецтва відбиває потужний процес його *інтеграції* у світову художню культуру. З одного боку, результатом стає опанування світових змістових, тематичних, образних, жанрових, технологічних новацій. Проте швидкість і неусвідомленість їх «поглинання», з іншого боку, інколи призводить до появи *кітч* – «художньої продукції» низького гатунку, позбавленої духовно значущості, фахової майстерності і не розрахованої на закарбування в художній пам'яті людства.

Відповіддю на потребу формування нового художнього простору, свобода якого віддзеркалювала процес демократизації суспільства та інтенсивність процесу національної ідентифікації на рівні суспільства та особистості, стала актуалізація *національного начала* та значущість ретроспективної тенденції – *усвідомлення значущості національних витоків та їх відродження* як в автентичному, так і новаційному варіантах.

Маркером сучасного національного мистецтва є *формування нового образу митця* – вільного у виборі концептуальних основ і стильових, жанрових, виразових обріїв. Водночас ця свобода, осягнена в деяких випадках крізь призму комерціалізації мистецтва, проблематизує питання щодо соціальної природи мистецтва, неоднозначності відбиття та переосмислення на рівні художньої рефлексії духовних цінностей і – головне – позиції митця та міри його духовної відповідальності перед соціумом за репрезентований йому ракурс мистецького світобачення та результати художньої діяльності.

Процес формування національного художнього простору перебуває нині в активній фазі і на нові його «повороти» впливає комплекс чинників, зокрема й миттєвих. За цих причин видається можливим лише приблизно окреслити найбільш виразні акценти в сучасному мистецтві України.

Панораму національної *літератури* кін. ХХ – поч. ХХІ ст. складають різноспрямовані творчі пошуки митців, у яких виявляються такі спрямування:

– тяжіння до вічно значимої й актуальної **тематики духовних цінностей**, до **проблем національної історії**, тих її сторінок, висвітлення яких було фактично забороненим (зокрема у творчості таких митців, як Р. Іваничук, В. Яворівський, П. Загребельний, Л. Костенко, Д. Павличко, М. Вінграновський, І. Драч, А. Дімаров, Ю. Мушкетик, В. Лис, М. Матіос та ін.);

– актуалізація **експериментальних пошуків**, орієнтованих на апробацію нового образного та тематичного кола (у творчості груп «Бу-Ба-Бу», «Пропала грамота» і «Київська іронічна школа», таких митців, як В. Герасим'юк, Ю. Андрухович, С. Процюк, Ю. Гудзь, В. Неборак, О. Ірванець, О. Забужко, С. Жадан, І. Карпа, І. Роздобудько, Є. Кононенко, Л. Дереш, Л. Дашвар, С. Андрухович та ін.);

– активний **пошук нових мовних засобів виразності**, відповідної до специфіки реалій сучасності, зокрема «уведення» в царину літературної мови жаргонізмів, сленгу (у творах О. Забужко, Ю. Покальчука, Ю. Андруховича, С. Жадана, В. Діброви, Б. Жолдака та ін.).

– звернення до осмислення **проблем буття сучасної людини, втрати духовних цінностей, неоднозначного і конфліктного пошуку духовних опор** у бутті особистості (у творах таких авторів, як Р. Скиба, О. Галета, Л. Мельник, О. Чекмишев, І. Андрусак, І. Римарук, Г. Цимбалюк, М. Рябчук, І. Павлюк);

– прагнення до висвітлення сучасних гранично конфліктних неоднозначних реалій і подій у бутті української спільноти (у творах Л. Костенко, О. Ірванця, В. Шкляра, С. Лойка Є. Положія, А. Цаплієнка, С. Талан);

– інтенсивний процес **оновлення жанрових обривів**, які «розсуваються» завдяки створенню українськими митцями нової царини функціонування літератури – поетичного шоу, а також апробації таких новацій, як «жіноча література» (О. Забужко, С. Андрухович, Є. Кононенко, М. Кияновська, М. Савка), жіночий роман (О. Забужко, Є. Кононенко), молодіжний роман і повість (С. Пиркало, Л. Дереш, Л. Дашвар), трилер (М. Рошко, М. Кідрук, Л. Дереш), фантастика (Г. Пагутяк, Вал. Шевчук, М. і С. Дяченкі, Т. Литовченко, М. Римар, М. Соколян), детектив (А. Курков, А. Кокотюха, В. Шкляр) тощо;

– активізація **уваги до дитячої літератури** (у творчості І. Малковича, І. Андрусика, І. Роздобудько, М. Савки, Р. Скиби, І. Калинця та ін.).

Творча мобільність, новаційна інтерпретація світової та вітчизняної класики, збагачення репертуару новими творами українських драматургів, суб'єктивізація осмислення сутності та особливостей естетичних цінностей, домінування особистісного їх осягнення, у деяких випадках гранично дискусивного – характерні риси сучасного національного *театру*. Його своєрідною прикметою є й виняткове розмаїття концептуальних і стильових акцентів, що обумовлює значущість таких напрямів:

– традиційно орієнтованого, репрезентованого творчістю таких режисерів, як В. Грипич, С. Данченко, Ф. Стригун, Е. Митницький, О. Барсеґян та ін.;

– новаційно орієнтованого, репрезентованого творчістю таких режисерів, як А. Бабенко, В. Денисенко, І. Борис, А. Жолдак, С. Мойсєєв, О. Ліпцин, П. Ластівка, А. Концедайло, В. Більченко, А. Віднянський, Д. Лазарко, Р. Мархолья, А. Багіров, Ю. Одинокий, Д. Богомазов, В. Малахов, В. Кучинський та ін.

Потужна загальна тенденція модифікації механізмів функціонування мистецтва, тяжіння до вільного вибору ракурсу режисерського бачення водночас зі спрямованістю на пошук нового глядача стали імпульсом до заміни великих театральних труп, репертуарних театрів камерними – малими творчими колективами, студіями, мобільними та самостійними у формуванні власних творчих світів, орієнтованих на експерименталізм, організацію за принципом антрепризи. На рубежі епох переосмислюється і простір театру, і логіка репрезентації вистави. На зміну традиційному, «винесеному» на сцену спектаклю з чітко визначеною режисером інтерпретацією образів і концепції твору приходить вистава-імпровізація, у якій стирається межа між грою і буттям, акторами та аудиторією, сценою та глядацькою залом.

Пошук нових форм буття театру функціонування театру обумовив наповнення його *новими жанрами й явищами – монодрамою, мюзиклом* («Доріан Грей» М. Варконі, «Глорія» Ю. Квасниці, «Едіт Піаф. Життя в кредит» Ю. Рибчинського, «Ромео і Джульєтта» Р. Лапейка, «Екватор» О. Злотника, «Монах» С. Манько), рок-*мюзиклом* («Go to bee free» В. Лавренчука), національною рок-*оперою* («Енеїда», «Адам і Єва» С. Бедусенка, «Біла ворона», «Містер Сковорода» Г. Татарченка, «Платний пляж на Стіксі» О. Войтовича, «Марія Стюарт» О. Коломійцева, «Ірод» І. Поклада). Новітнім явищем у царині театру стало

створення циклу вистав, скріплених єдиною концепцією (за творами Г. Тельнюк і Р. Лапіки, а також Лесі Українки).

Дух свободи, який позначає специфіку сучасного українського театру, обумовлює формування нової, неформальної, карнавальнo-сміхової сфери театру, репрезентованої фестивальними формами та позначеної синтезом видів мистецтва (зокрема у творчості С. Прокурні).

Тенденція створення в царині театру синтетичного дійства та перетворення жанрової сфери театру визначає діяльність Центру сучасного мистецтва В. Троїцького, спрямовану на синтез академічної та фольклорної площин художнього мислення, апробацію таких новації як фопера (яка, на відміну від фолькопери не тільки містить фольклорну складову, а й позначена фантазмагоричністю, феєричністю) та звукоінсталяції, створення національного варіанта перформансу.

Притаманне загалом сучасному українському мистецтву прагнення повернення до національних джерел художньої культури для національного театру стало опертям в осягненні та творчому втіленні сутності вищих естетичних цінностей – гармонії, краси, ідеалу. На цьому шляху для українського театру на рубежі ХХ–ХХІ ст. світоглядним орієнтиром є *класична українська драматургія* в розмаїтті її стилевих, тематичних, жанрових орієнтирів (зокрема її раніше заборонений або «забутий» доробок) – твори Т. Шевченка, М. Гоголя, В. Винниченка, М. Куліша, Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Булгакова, до яких звертаються такі режисери, як А. Жолдак, О. Беляцький, А. Крітенко, І. Борис, П. Колісник, В. Малахов тощо. Звернення до класичної спадщини набуває і новаційного забарвлення, що засвідчують постановки С. Мойсеєва (на основі творів М. Гоголя та М. Куліша, М. Кропивницького), І. Афанасєва та Ю. Одинокого (за «Ревізором» М. Гоголя), А. Приходька тощо.

Концептуальним орієнтиром сучасного українського театру є й *світова класика*, зокрема твори В. Шекспіра, К. Гольдоні, О. Солженицина, І. Тургенєва, у новаційній, зокрема й гранично експериментальній інтерпретації (у творчості А. Жолдака, Е. Митницького, Я. Маланчука, П. Ластівки, І. Бориса, С. Мойсеєва, Р. Стуруа, Ю. Одинокого), а також новітня світова драматургія, пов'язана з принципами театру абсурду, екзистенціалізму тощо (у п'єсах С. Беккета, Ж. Ануя).

Брак оригінальних сучасних творів часто ставав певною перешкодою на шляху буття національного театру. Особлива гострота проблеми репертуару, яка поставала на рубежі ХХ–ХХІ ст. у зв'язку з процесом усеохопної новаційної модифікації театру, спонукала діячів театру до організації фестивалів нової української драматургії та інтенсифікувала діяльність драматургів. Це засвідчує численність новітніх творів українських митців – Я. Стельмаха, В. Босовича, В. Лисюка, О. Ірванця, О. Погребінської, Н. Ворожбіт, А. Семенова, К. Демчука, А. Шипенка, М. Старожицької, до творчості яких звертаються режисери С. Данченко, В. Восканян, С. Олешко, А. Крітенко, А. Приходько, В. Більченко та ін.

Провідними тенденціями оновлення *лялькового театру* на рубежі ХХ–ХХІ ст. стали:

- опора на фольклор та національну мову;
- орієнтація на вітчизняну драматургію як основу репертуару (зокрема особлива увага до драматургії І. Франка);
- розширення жанрового та виразового діапазону – апробація жанру опери, опанування принципу «театр у театрі»;
- відродження найдавніших традицій вертепу;
- тяжіння до втілення філософської проблематики.

Рубіж ХХ–ХХІ ст. став часом сутнісних змін у національному українському *кінематографі*. Їх бурхливість і неоднозначність обумовлюються не тільки винесенням на перший план *суб'єктивного бачення митця, першістю режисера у формуванні концепції твору*. Значущими чинниками зміни тематичних, образних, жанрових основ українського кінематографу стали, з одного боку, *деструкція системи державного керування та кінопрокату, переформатування матеріального, технічного та технологічного фундаменту*. З іншого боку, необхідність миттєвого задоволення змінених потреб сучасного глядача викликала *інтенсивне заповнення художнього простору іноземною продукцією та активне звернення українських митців до жанрів мелодрами, трилера, бойовика, комедії*, що певним чином руйнувало й усталені традиції національного «поетичного кінематографу».

Водночас новий етап буття національного кінематографу був позначений зверненням до царини *історії нації*, зверненням до осмислення подій, які за різних причин не знайшли раніше художнього

відтворення. Такими прецедентами осягнення минулого стали стрічки О. Янчука («Голодомор», «Нескорений», «Залізна сотня», «Таємний щоденник Симона Петлюри»), Ю. Ілленка («Молитва за гетьмана Мазепу», «Той, хто пройшов через вогонь»), В. Савельєва («Таємниця Чингіз-хана»), М. Мащенко («Богдан-Зіновій Хмельницький»), О. Саніна («Мамаї», «Поводир»), А. Сеїтаблаєва («Хайтарма», «Чужа молитва»), Р. Бровка («Нескорений»), С. Мокрицького («Незламна»), С. Шапарєва («Крути. 1918»), В. Новака («Чому я живий») тощо.

Значущими тематичними акцентами в сучасному українському кінематографі є *історичні події* поч. ХХІ ст., що знаходить відображення у стрічках С. Лозниці, З. Буадзе, Ш. Бартаса, А. Сеїтаблаєва, І. Тимченка, *проблеми духовного буття людини*, які порушують такі режисери, як К. Муратова, В. Тихий, Л. Єфименко, О. Кірієнко, І. Волошин, Л. Кобильчук, М. Слабошпицький, В. Трофименко, С. Буковський, М. Врода, А. Бадоев, Є. Нейман, Т. Ткаченко, А. Лукіч, О. Кірієнко, С. Шапіро та багатьох ін.

Шлях оновлення національного кінематографу на рубежі ХХ–ХХІ ст. нерозривно пов'язаний із наповненням його такими *новими жанрами*, як: *трилер* (Л. Кобильчук, Л. Левицький, О. та В. Альшечкіні), *фентезі* (Ю. Ковальов, В. Чабанюк, Х. Сиволап, О. Ігитілов), *артхаус* (В. Васянович), *балада* (М. Ілленко), *притча* (В. Васянович), *мюзикл* (О. Дем'яненко).

Виняткова інтенсивність культурного буття людини сучасності, її подієва насиченість обумовили активізацію діяльності у сфері *короткометражного та документального кінематографу* таких митців як К. Муратова, Т. Томенко, А. Микульський і Л. Череватенко, І. Стрембицький та ін. Водночас інтенсифікація документалістики закарбовує зміни співвідношення мистецтва з дійсністю – його спрямованість не тільки і не стільки на глибинне та масштабне узагальнення подій, репрезентацію ідеалу, а на «зрощення» з реальністю, відбиття миттєвого, суб'єктивного враження від неї.

Провідними тенденціями в *сучасному національному анімаційному кінематографі* є:

- збереження притаманної йому дитячої тематичної та образної сфери;
- апробація новацій – комп'ютерної графіки, нових анімаційних технік;

– тяжіння до створення повнометражних анімаційних фільмів і серіалів (М. Депоян, О. Маламуж, О. Клименко, М. Медвідь, Я. Руденко-Шведова, О. Шапарєв, О. Єрмак та ін.);

– апробація філософського ракурсу режисерського світобачення (О. Педан, С. Коваль).

Значні зміни в *музичному мистецтві* України на рубежі ХХ–ХХІ ст. були обумовлені все більш поглибленим процесом диференціації на «академічний» та «масовий» пласти, позначені суттєвими розбіжностями концептуальних орієнтирів, музичного мислення та мови.

Академічна національна сучасна музика демонструє виняткове розмаїття індивідуальних стилів, яке постає на ґрунті таких стильових спрямувань як неофольклоризм, необароко, полістилістика тощо.

Провідними змістово-тематичними, образними та жанровими орієнтирами сучасної вокально-симфонічної музики стали *активізація опанування та творчого інтерпретування світового досвіду, пов'язана, зокрема, з відродженням значущості релігійного начала, національною інтерпретацією жанрів сакральної традиції (зокрема на авторські, оригінальні тексти, а також сакральні тексти латиною та українською мовою) та їх проєкцією в царину історичної тематики*. Це відбили твори Є. Станковича («Нехай прийде царство Твоє», «Страсті за Україною», концерт «Господи. Владико наш»), Л. Дичко («Літургія Іоанна Золотоуста»), М. Скорика («Панахида»), Ю. Захожого-Катренка («Українська меса»), В. Зубицького (реквієм «Сім сльозин»), В. Камінського (кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога», «Літургія Іоанна Золотоустого»), І. Щербакова («Стабат Матер»), В. Польової, В. Рунчака, Ю. Ланюка, Ю. Іщенко, В. Степурка. Інший модус стильових і жанрових пошуків сучасних українських композиторів у сфері вокально-симфонічної музики пов'язаний із *фольклором*, який стає основою творів М. Скорика, В. Зубицького, О. Яковчука, Л. Шукайло.

Сфера камерної інструментальної музики загалом в історії музичного мистецтва постає як царина експерименталізму. Не є винятком і сучасна українська камерна інструментальна музика, яка являє собою плюралістичну панораму унікальних концептуальних «рішень», індивідуалізованих стильових, жанрових і виразових по-

шуків, оновлення тембрової сфери, зокрема завдяки залученню технічних засобів, спектру виразності електронної музики та водночас нетрадиційних – народних (зокрема й східних) інструментів, синтезування ознак і знаків музичного мислення та мови різних епох. Такими є твори В. Губи, В. Сильвестрова, В. Рунчака, Я. Губанова, Я. Лапинського, К. Цепколенко, О. Козаренка, М. Ковалінаса, Ю. Ланюка, М. Денисенко, О. Щетинського, І. Небесного, С. Зажитька, С. Пілютикова, Л. Юріної.

Експериментальні пошуки у сфері музичного мислення та мови, тенденції програмності просякають жанр *симфонії* у творчості Л. Колодуба, Є. Станковича, В. Золотухіна, А. Загайкевич, В. Рунчака, І. Щербакова, зокрема й у новаційному для української симфонії тембровому варіанті – органному, що репрезентований творами В. Назарова, С. Острової, Є. Льонка.

Проекціювання жанрової моделі *опери* на фольклорний ґрунт – один із домінантних векторів розвитку *сучасного національного оперного театру*. Стильові настанови неофольклоризму стають імпульсами до формування нових жанрових варіантів опери у творчості Є. Станковича (фольк-опера «Коли цвіте папороть»), В. Зубицького («Чумацький шлях»), Л. Дичко (хорові опери «Золотослов», «Вертеп», «Різдвяне дійство»),

Українська опера на рубежі ХХ–ХХІ ст. характеризується також, з одного боку, кардинальним оновленням драматургії, тяжінням до модифікації жанру (камерна опера, опера-ораторія, мініопера) і ствердження універсального вокаліста, здатного до опанування різних вокальних технік та виявлення акторської майстерності. Це демонструють твори К. Цепколенко (моноопера «Портрет Доріана Грея»), мініопера «Між двох огнів»), О. Козаренка («Орестея»), моноопера «Час покаяння»), В. Польової (моноопера «Echoes»), О. Щетинського (камерна моноопера «Благовіщення»), Л. Юріної («Леді Лазарус»), А. Загайкевич («Числа і вітер»). З іншого боку, концептуальною зерниною пошуків митців у сфері оновлення оперного жанру є історія нації, зокрема доля її видатних діячів, що закарбовують твори Л. Колодуба (опера «Поет»), В. Губаренка (опера-ораторія «Згадайте, братія моя»), М. Скорика (опера-притча «Мойсей»). Відкрита до стильових новацій, українська опера позначена й спря-

мованістю на гранично кардинальне «розмивання» її традиційних настанов – формування нового художнього простору, наповненого пошуками в царині режисерського інтерпретування, пластики, сценографії, синтезу видів мистецтва. Яскравими репрезентантами такої новаційності слугують твори А. Загайкевич («Вишиваний. Король України»), Р. Григоріва та І. Розумейка (опера-реквієм «IYOV», опера-цирк «Babylon», опера-балет «ARK», «AERONONIA», сон-опера «НепрОсті», trap-опера «Wozzek», жах-опера «Hamlet») тощо.

Набуває розвитку й унікальний жанр дитячої опери, традиції якого сягають творчості М. Лисенка, що засвідчують твори М. Стецюна, О. Костіна.

Новаційні тенденції в *українському балеті* пов'язані з важливістю таких різноспрямованих тенденцій, як: домінування національної тематики, синтез жанрів, вплив стилістики неофольклоризму та естетики постмодернізму. Це засвідчують твори В. Губаренка (симфонію-балети «Зелені святки» та «Liebestod»), Є. Станковича («Майська ніч», «Ніч перед Різдом», «Вікінги», «Ольга»), О. Козаренка (балет-інсталяції «Дон Жуан з Коломиї»), В. Польової («Гагаку», в якому створено унікальний синтез європейської та японської культур). Граничне розширення обріїв балетного театру, модернізація пластики шляхом суміщення академічного балету та contemporary dance, перетворення в синтетичне дійство зі значущістю візуального (світло, колір, сценографія) компонента, інтенсивним використанням новітніх технічних спецефектів вирізняють новаційні хореографічні шоу та 3Dшоу.

Панорама індивідуалізованих творчих стилістик, напружений пошук власних змістових і виразових настанов, різноспрямованість реалістичних і постмодерністських тенденцій вирізняють національне *образотворче мистецтво* на рубежі ХХ–ХХІ ст., виявляючись у творчості таких митців, як: В. Сидоренко, В. Гольба, В. Сингаївський, В. Чаус, В. Куликов, А. Чебикін, В. Шаламов, І. Марчук, А. Криволап, О. Анд, Є. Лещенко, С. Поярков, Р. Петрук, В. Цаголов, О. Ройтбурд, І. Чичкан, О. Тістол, М. Мамсіков, представників харківської школи живопису В. Ковтуна, В. Сидоренка, В. Гонтарова, О. Шила, В. Грицаненка, О. Безрука, М. Базиля, В. Антоюка,

Н. Вербук, М. Попова, О. Поступного, М. Брозголя та ін. Естетичні орієнтації в сучасному українському образотворчому мистецтві значною мірою визначається і спрямованістю таких митців, як Т. Недошовенко, Л. Бабляк, С. Баяндина, Н. Бондаренко, Т. Гавриленко, М. Химич, Т. Ктитарева та ін. на **відродження сакральних традицій**, а також тяжінням до **фольклорних витоків**, які є основою творчих світів таких художників, як М. Приймаченко, М. Тимченко, Л. Миронова, Є. Богач, Н. Саєнко, В. Сингаївський, А. Антонюк, О. Мась.

Сучасне національне мистецтво **скульптури** репрезентовано творчістю таких митців, як О. Пінчук, П. Антип, В. Ярич, М. Шкарапута, Г. Кудлаєнко, О. Рідний, Л. Яремчук та багатьох інших.

Притаманна сучасній українській художній культурі тенденція утвердження універсальності митця знаходить відображення в тяжінні сучасних представників образотворчого мистецтва до самореалізації в різноманітні жанрів, мінливості стилів у живописі, пошуку новаційних форм, спрямованих на естетизацію міського простору – муралів, графіті тощо.

Суперечливими є шляхи розвитку сучасної української **архітектури**. З одного боку, вони позначені насамперед відмовою від типових проєктів, традиції утилітарного будівництва, особливою увагою до своєрідної «реанімації» житлової архітектури, якій притаманні виразність, «одиночність» архітектурних рішень, тенденція створення житлових комплексів із застосуванням новітніх матеріалів і технологій. З іншого боку, суголосно відродженню релігійних настанов, активним є розвиток храмового будівництва, у якому зберігаються традиційні настанови (арх. Р. Жук, Ю. Шкодовський, Ю. Лосицький, В. Можейко, Л. Черкашина, О. Клименко, П. Чечельницький, М. Левчук, В. та І. Гречини, О. Білогуб, М. Обідняк). Характерною рисою архітектури на рубежі ХХ–ХХІ ст. є її поступова активізація розвитку суспільної архітектури (арх. О. Дроздов, О. Жук, М. Гладков, Г. Трегубенко, О. Панова, В. Ковальчук та ін.).

Нові естетичні настанови, які визначають унікальність художнього простору України на рубежі ХХ–ХХІ ст., обумовлюють плідний синтез традицій і новацій, відкритість сучасного національного мистецтва до опанування світового художнього досвіду в синхронії

та діяхронії, надактивний процес інтеграції в царину сучасного світового мистецтва та набуття нового статусу його повноправної складової.

Питання для самоконтролю

1. Якими є світоглядні настанови мистецтва модернізму?
2. Схарактеризуйте течії модернізму.
3. Надайте порівняльну характеристику особливостей модернізму та соціалістичного реалізму.
4. Як світоглядні орієнтації постмодернізму відбиваються в художній царині?
5. Якими є особливості мистецтва України на рубежі XX–XXI ст.?

Глава 8

Естетична культура

§ 1. Характеристика естетичної культури

Естетична культура – один зі складників системи культури, значущість якого обумовлюється духовно-ціннісною «вагомістю». *Естетична культура – процес і результат специфічної людської діяльності, метою яких є формування і піднесення емоційно-почуттєвих потреб людини та людства, створення, розповсюдження, споживання, обмін і збереження цінностей, які закарбовують емоційно-почуттєвий, духовно-ціннісний досвід людства.*

Суб'єктом естетичної культури є не тільки Людина як індивід особистість, а й соціальна група, народ, нація, людство. Значущим об'єктом естетичної культури виступає як людство, так і природа.

Естетична культура виявляється в *матеріальній і духовній сферах життя в таких формах:*

– *особистісна* – носієм якої є людина з її здібностями, потребами, смаком, ідеалами, почуттями, що визначають сенс і спрямованість естетичної діяльності та закарбовуються в уявленнях про естетичний ідеал;

– *предметна* – наочно виражені естетичні цінності, результати естетичної діяльності в різноманітті її проявів, які закарбовують унікальність особистісного естетичного осмислення й опанування, перетворення дійсності та людини.

Особистісна та предметна форми естетичної культури пов'язані перманентним процесом взаємного переходу – розпредметнення й опредметнення.

Естетична культура, маючи фундаментом емоційно-почуттєвий ракурс осягнення та опанування, перетворення світу, визначає провідні, еталонні емоційно-почуттєві орієнтири, віддзеркалює спрямованість людства на буття за законами краси та гармонії. Складність і неоднозначність їх утілення в контексті естетичної культури кожної

історико-культурної епохи та кожного суспільства обумовлюється суб'єктною багаторівневістю та варіативністю осягнення, а також відмінностями реалізації, естетичних пріоритетів, їхнього безпосереднього життєвого втілення в межах соціальних груп, у контексті життєдіяльності різних народів і націй тощо.

Національна своєрідність естетичної культури пов'язана з відмінностями в ментальності нації та відтворюється в естетичних смаках, ідеалах того чи іншого народу, у тих уявленнях про ідеал, гармонію, красу, що йому притаманні.

Естетична культура особистості посідає чільне місце в естетичній культурі. Її відбиттям є естетичні емоції, почуття, переживання, смак, уявлення про ідеал, які знаходять виявлення в оцінках і безпосередньо реалізуються в естетичних потребах і пріоритетах, в естетичній діяльності. Естетична культура, віддзеркалюючись у вмінні відчувати, створювати, розповсюджувати красу, забезпечує єдність людини зі світом природи та власне людським світом, а також визначає спрямованість процесу самореалізації особистості. Саме естетична культура забезпечує реалізацію творчих начал людини в різноманітних видах її діяльності – від побутової до професійної.

У процесі формування і розвитку естетичної культури особистості виокремлюються певні етапи. Перший – передестетичний етап дослідники пов'язують з роками дитинства (до трьох років) – часом формування основних психічних механізмів естетичного відображення та виникнення першоелементів естетичного світу дитини. Другий, власне естетичний етап (три – сім років) позначений домінуванням синкретичної художньо-ігрової діяльності, формуванням глибинних елементів індивідуального естетичного світу, які набувають надалі розвитку. З перевагою пізнавальної діяльності і закладанням основ естетичної свідомості на теоретичному рівні пов'язують третій етап (шкільні роки). На цих етапах в естетичній культурі особистості в такий спосіб переважає споживання естетичних цінностей. Юність – четвертий етап – характеризується не тільки перевагою ціннісно-орієнтаційної діяльності, зосередженістю особистості на пошуку сенсу та змісту життя, активному процесі самостійного визначення ідеалів, інтенсифікацією формування естетичної свідомості та самосвідомості людини. Ознакою цього етапу є поступовий

і активний перехід від споживання до прагнення самостійного творення естетичних цінностей, у деяких випадках радикально відмінних від тих, що пропонуються соціумом. Посилене тяжіння до творення власного естетичного світу та поглиблене осягнення створеного людством «компедіуму» естетичних цінностей визначає специфіку наступного етапу. Практично-перетворююча спрямованість діяльності, яка так чи інакше позначається на всьому бутті людини, також є маркером п'ятого етапу формування естетичної культури особистості. На цьому етапі особистість постає і як свідомий споживач, і як творець естетичних цінностей, і як їх носій – охоронець і розповсюджувач, і як вихователь себе та соціуму.

Закономірності еволюції естетичної культури, які визначають її зміст і спрямованість, резонують із загальними чинниками еволюції культури, якими є: природно-географічні умови її становлення; соціальні умови її буття; ментальні настанови її суб'єкта; спадкоємність як перманентний зв'язок набутого досвіду минулих поколінь і новаційних інтенцій сучасності та світового досвіду. На цій основі формуються специфічні риси естетичної культури в національному, соціально-груповому й особистісному вимірах, які визначають їх унікальність, варіативність (історико-культурну, соціальну, національну, особистісну) осмислення естетичного ідеалу, естетичних оцінок дійсності, тощо.

Проте естетична культура має й абсолютний, загальнолюдський зміст. Його всеохопна значущість обумовлена не тільки тим, що суб'єктом естетичної культури є людство. Загальнолюдський зміст естетичної культури окреслюється перманентною інтенцією людини та людства – їх атрибутивною та вічною спрямованістю на вдосконалення світу природи, соціуму та особистості відповідно до уявлень про міру, гармонію, красу, довершеність, ідеал.

Відмінності в осмисленні сутності міри, гармонії, краси, ідеалу обумовлюють потребу в типологізації естетичної культури за такими принципами, як: історичний, соціальний, національний, релігійний, регіональний тощо.

Значущого втілення естетична культура набуває в професійній діяльності, у процесі якої людина прагне вищих досягнень – фахової та водночас особистісної проєкції уявлень про міру, гармонію, красу та ідеал.

У професійній діяльності юриста естетична культура є тим фундаментом, на якому реалізуються уявлення соціуму про ідеал суспільного буття, гармонію індивідуального та соціального, громадянства та держави. Насамперед естетична культура забезпечує гуманізацію юридичної діяльності. Утілення букви та духу закону, урахування особистісних характеристик суб'єкта й об'єкта юридичної діяльності, здатність юриста проникнути у внутрішній світ людини, розуміти мотиви її дій, уникнення формальних висновків і рішень унеможливується поза емпатією, інтуїцією, відповідною самооцінкою, почуттям міри і такту – якостей, які формуються та вдосконалюються завдяки оволодінню естетичними цінностями, постійному підвищенню рівня естетичної культури. Розвиненість емоційно-почуттєвого світу фахівця-юриста стимулює творчий підхід до професійної діяльності, забезпечує її здійснення на основі прагнення гармонії, міри, досконалості, ідеалу в суспільному та особистісному вимірах.

Сутнісним компонентом і водночас показником рівня *естетичної культури* юриста є його мовлення. Володіння мовою, багатство лексики та довершеність синтаксичних конструкцій тощо є показниками як рівня розвитку особистості юриста, так і його професійного рівня, основою реалізації таких мовних вимог юридичної практики, як чіткість визначень, конкретність висновків, композиційна ясність речень та ін.

Естетична культура, зокрема й представників юридичних професій, виразно розкривається в характері спілкування. Особлива важливість спілкування, дотримання його норм для юриста обумовлена тим, що вони визначають характер колегіальних стосунків і взаємин із громадянами, які перебувають в орбіті його професійної діяльності. Потрібні мовні конструкції, стандарти мовлення, інтуїція в їх виборі в кожному конкретному випадку тощо значно підвищують ефективність роботи і слідчого, і адвоката, і працівника прокуратури, й інших представників правоохоронних органів, усіх правників. Отже, *естетична культура є чинником гармонізації взаємин юриста в контексті професійної діяльності людини-фахівця, фундаментом її здійснення на основі уявлень про міру, гармонію, красу та досконалість.*

§ 2. Художня культура

Зерниною та концентрованим утіленням естетичної культури виступає *художня культура*. Її фундаментом є *мистецтво* – форма суспільної свідомості, специфічна форма пізнання та перетворення світу, *та художня діяльність* – створення, споживання, розповсюдження, обмін і збереження мистецьких творів. *Носій художньої культури* – людство, суспільство, соціальні групи, народи, нації, індивід. *Буття художньої культури підпорядкована закономірностям, які визначають еволюцію естетичної культури*. Її предметна та особистісна форми проявляють себе в багатстві і розмаїтті художніх творів, у системі художніх потреб, ідеалів, орієнтацій тощо митців (професійних, аматорів) і споживачів.

Важливе значення в художній культурі має система «художня потреба – художнє творення – художнє споживання», яка не тільки забезпечує цілісність художнього життя, але є основою формування і реалізації творчих задумів митців, розвитку та специфіки художньої комунікації.

Її сенс і вища мета – злиття особистісних світів митця та споживача. Зближення (а в ідеалі – збіг) особистісних форм естетичної та художньої культури уможлиблює повне розпредметнення – освоєння художнього твору та його опредметнення – глибинне осягнення особистістю творчого задуму митця та його інтеріоризацію, осмислення як частини власного духовного досвіду особистості. Проте глибина проникнення в задум митця залежить від рівня розвиненості художньої комунікації – навичок спілкування особистості з мистецтвом. Вони формуються в процесі спілкування з художніми цінностями та виявляються в здатності особистості не тільки емоційно «відгукуватися» на твір. Навички художньої комунікації передбачають і певні вміння – відчутти, осмислити обумовленість змісту твору та кола його засобів виразності парадигмальними настановами історико-культурної епохи, специфікою світогляду та стилю митця, осягнути твір мистецтва в його цілісності – єдності змісту, форми та засобів виразності тощо. *Мистецтво дає людині стільки, скільки вона може взяти* – тому сприйняття художнього твору є творчим процесом його розпредметнення, який залежить як від досвіду спілкування з мистецтвом, так і від життєвого досвіду, моральних, естетичних, релігійних

тощо цінностей людини, яка його осягає на рівні, відповідному до рівня її духовного розвитку.

Мистецький твір як результат опредметнення особистісної форми художньої культури митців відбиває в собі не тільки особистість митця, а й рівень його майстерності й опанування багатств світового мистецтва, розпредметнення надбань світової культури. *Художня культура суспільства залежить від рівня художньої культури споживачів мистецтва та художньої культури його творців.*

Рівень художньої культури також визначається тим, які мистецькі твори в суспільстві розповсюджуються, пропонуються публіці, а також тим, наскільки є вільним доступ публіки до тих творів, які видаються їй найбільш близькими.

Поєднання художньої активності митців і споживачів художніх творів обумовлює підвищення художніх потреб суспільства, сприяє підвищенню рівня художньої культури. Усвідомлення високого соціального призначення мистецтва на рівні суспільства та особистості сприяє орієнтації не тільки на його споживання, а й на творення. У зв'язку з цим перед суспільством завжди стоїть завдання розвитку професійної «гілки» художньої діяльності, а також розвитку та поширення аматорської художньої творчості.

Рівень розвитку художньої діяльності закарбовує стан художньої свідомості суспільства та можливості вдосконалення його художнього життя. У процесі художньої діяльності, особливо в її творчому прояві, трансформуються сутнісні сили людини, збагачується та вдосконалюється її емоційно-почуттєвий світ. Прагненню самовдосконалення багато в чому сприяє процес художньої діяльності, коли формуються смаки й ідеали, здібності і потреби, моральні пріоритети, поширюються міжособистісні зв'язки, «компенсуються» затрати, що обумовлені обмеженістю ролей, які виконуються людиною в умовах розподілу праці та спеціалізації.

§ 3. Естетичне виховання

Формування художньої та естетичної культури неможливе поза цілеспрямованим процесом виховання, у якому зливаються в нерозривну цілісність також моральна, трудова, політична тощо компо-

ненти. Умовне виокремлення естетичного виховання з цієї універсальної цілісності уможлиблюється з огляду на його специфічні мету, засоби, методи, а також соціальні інститути, які забезпечують його здійснення.

Надмета естетичного виховання – формування рівня естетичної свідомості людини, досягнення якого забезпечує творче здійснення естетичної діяльності в усіх її різновидах, формування універсальної особистості, яку вирізняє творче ставлення до діяльності, гармонія з природою, соціумом, високий моральний потенціал.

Різноманіття форм естетичного виховання забезпечується їх масовим, груповим та індивідуальним вимірами, а також невід’ємним зв’язком із трудовою діяльністю, спілкуванням з природою та естетичними цінностями суспільства, історико-культурної епохи. Естетичне виховання здійснюється також і в особистісному спілкуванні в різних сферах буття (побуті, виробництві, відпочинку тощо), у процесі естетичної освіти та художнього виховання. Принципами **естетичного виховання** є комплексність, багатство форм, диференційований підхід до різних груп соціуму, науковість, послідовність і систематичність, гуманістична спрямованість.

Як найбільш ефективні методи естетичного виховання визнаються загальні методи виховання: переконання, виправлення, заохочення та покарання. Специфіка естетичного виховання полягає в його системності та цілеспрямованості, а також у тому, що воно спрямоване не тільки на формування в людини здібності естетичного споглядання – осягнення дійсності, а й на залучення її до процесу естетичного перетворення світу природи, власного буття та буття соціуму на основі засвоєння загальнолюдських естетичних цінностей та їх реалізації в діяльності. Отже, значущими **методами естетичного виховання** є **залучення до естетичної діяльності, організації виховної естетичної ситуації, стимулювання.**

Головними засобами переконання є власний приклад, слово, твори мистецтва. Залучення до естетичної діяльності орієнтує людину не тільки на розширення «обсягів» споживання естетичних цінностей, а і їх творення в різних сферах життя. Метод залучення до естетичної діяльності набуває особливої дієвості в органічній єдності з іншими методами виховання, за умов осмислення індивідом естетичної діяльності як особистісно та водночас суспільно значущої. Метод ор-

ганізації виховної естетичної ситуації полягає у створенні максималь-но сприятливих умов для естетичного розвитку людини такими прийомами: завдання для самостійного виконання, постановка естетичних проблем і їхнє розв'язання тощо. Результативність цих визначальних методів естетичного виховання зростає за умов використання насамперед методу морального стимулювання.

Естетичне виховання унеможлиблюється поза особистісно диференційованим підходом – урахування віку, професії, соціального стану, рівня освіти, психологічних особливостей людини, її ментальних, релігійних, національних настанов тощо.

Надзвичайно важливим у процесі естетичного виховання є самовиховання, самовдосконалення. Завдяки самовихованню здійснюється формування і вдосконалення естетичних здібностей, узагалі естетичної свідомості, поширюється поле естетичної діяльності людини, її налаштування на створення нових естетичних цінностей у всіх сферах життєдіяльності. Самовдосконалення дозволяє людині усвідомлено і цілеспрямовано прагнути досягнення такого рівня естетичного розвитку, коли її естетичний світ буде наповнений естетичними цінностями загальнолюдського звучання. Актуальність і важливість виховання й самовиховання вимагає їхнього здійснювання постійно, протягом усього життя людини.

Завдяки мистецтву людина не тільки розвиває естетичні здібності, а й відкриває необмежені можливості їхнього вдосконалення. **Естетичне виховання неможливе без звернення до мистецтва.** Постійне спілкування з мистецькими творами – основа формування універсальної людини, її залучення до творчої комунікації – співтворення з митцем, розширення обріїв її естетичного самовиявлення, формування естетичного ставлення до буття на основі міри, гармонії, краси, досконалості, ідеалу.

Фундамент естетичного виховання закладає родина. Естетичні цінності, які в ній панують, естетичні ідеали, які вона сповідує, є регуляторами і конструктами формування механізмів естетичного відбиття світу. Естетичні смаки членів родини, насамперед батьків, визначають сутність тих глибинних начал, які корегують і вирізняють особистісну форму естетичної культури людини. Значну роль у процесі естетичного виховання відіграє **система освіти**. На всіх її рівнях не тільки забезпечується формування естетичної свідомості в її по-

бутовому і теоретичному вимірах, а й відбувається залучення людини до естетичної, а також художньої діяльності в процесі спілкування з природою, творами мистецтва та участі в їх створенні.

Система засобів масової комунікації – значущий компонент системи естетичного та художнього виховання, місія якого полягає в розповсюдженні в соціумі естетичних і художніх цінностей. Відкриваючи людині та суспільству їх світ, засоби масової комунікації забезпечують наявність, спрямованість, рівень інтенсивності та масштабності художньої комунікації.

Естетичне виховання, як відомо, залежить від того, який зміст у нього вкладений, а останній визначається пануючими в суспільстві естетичними теоріями. Водночас естетичні теорії, як складова естетичної свідомості, обумовлені певною історико-культурною парадигмою. Отже, **культура є тією фундаментальною основою, яка визначає сутність естетичної культури, зміст і спрямованість естетичного виховання.**

Питання для самоконтролю

1. Розкрийте сутність і специфіку естетичної культури.
2. Якими є особливості формування естетичної культури?
3. Схарактеризуйте художню культуру як складову духовного життя особистості та людства.
4. Якими є особливості естетичного виховання?
5. Якою є місія естетичного виховання в житті сучасної людини?

Естетика поведінки

§ 1. Етикет як основа естетики поведінки

Поняття «естетика поведінки» має подвійний зміст, обумовлений гармонією, єдністю моральних настанов та естетичного смаку. Унормованим ідеальним вираженням як морально-етичних, так і естетичних принципів і норм поведінки є *етикет*. *Етикет* (від франц. – ярлик, етикетка) – це *сукупність формальних правил, які регулюють зовнішні прояви людських стосунків і стандартизують поведінку людей у типових життєвих ситуаціях*. Етикету, красі манер і хорошому тону належить важливе місце в естетичному вихованні. В історії людства завжди приділялася увага соціальному значенню естетики поведінки, доцільності та важливості етикетних правил. Знання та дотримання принципів, вимог і норм етикету наповнюють красою спілкування між людьми, роблять його зрозумілим і приємним, забезпечуючи створення в суспільстві атмосфери рівноваги, спокою, взаємної турботи та делікатності.

Етикет є зовнішньою формою вираження моральних і естетичних норм, що регулюють поведінку людей. *Зміст етикету – це визнання значущості людини, прояв поваги до неї, її шанування*. Сучасний етикет успадковує звичаї практично всіх народів від давнини до наших днів, а його правила визнаються тією мірою, якою вони корисні, як регулятори взаємин між людьми. Народи кожної країни вносять в етикет свої зміни і доповнення, обумовлені суспільним ладом країни, специфікою її історичної еволюції, національними традиціями та звичаями. Норми сучасного етикету покликані зблизити людей різних соціальних статусів, сприяти їх взаєморозумінню та взаємоповазі. Загальноприйняті норми етикету регламентують правила поведінки людей в побуті, на службі, у громадських місцях і на вулиці, у гостях і на різного роду офіційних заходах – прийомах, церемоніях, перемовинах.

Основою етикету є:

- «золоте правило» моралі – поводитися з іншими так, як ти бажаєш, щоб вони поводитися з тобою;
- принцип пріоритету старшого;
- принцип пріоритету жінки;
- принцип гігієни;
- естетичний принцип.

Ґрунтом етикету слугують його вимоги – ввічливість (шанобливість, гречність, люб'язність), коректність, тактовність, делікатність, скромність, точність, обов'язковість.

Особливістю сучасного етикету є поєднання формальних правил поведінки в конкретно-визначених ситуаціях зі здоровим глуздом, раціональністю й корисністю вкладеного в них змісту, що виявляється в дотриманні таких настанов, як: гуманізм; принцип доцільності дій, відповідно до якого етикет дозволяє людині поводити себе розумно, просто і зручно для неї самої та для оточення; принцип краси, естетичної привабливості поведінки; дотримання звичаїв і традицій тієї країни, у якій перебуває людина.

Етикет завжди реалізується в спілкуванні, але не будь-яка форма спілкування є етикетною. Маються на увазі не випадки порушення етикету, а наявність особливої етикетної ситуації в спілкуванні. **Етикетна ситуація – форма спілкування, у якій люди, що мають різний соціальний або комунікативний статус (статевий, віковий, соціальний, конфесійний та ін.), вибудовують свої відносини з урахуванням цих різних статусів.** Ситуації, в яких статусні відмінності суттєво не впливають на стратегію спілкування його учасників, не є етикетними. У будь-якій етикетній ситуації завжди існує початок, кінець, результат взаємодії. Етикетна ситуація діалогічна за своєю суттю: послання – відповідь, прикладом чого є ситуація початку спілкування, яка обов'язково передбачає обмін привітаннями у вигляді символічних жестів і встановлених мовленнєвих формул.

Важливим елементом етикетної ситуації є етикетний «жанр», який визначає правила спілкування на ту чи іншу тему – вітання, прощання, поздоровлення, подяки, співчуття та ін. Для кожного етикетного жанру існують певні етикетні формули – слова-шаблони. Варто пам'ятати, що **етикетні вимоги не є абсолютними, вони викону-**

ються залежно від конкретних обставин, часу та місця – поведінка, яка неприпустима в одній етикетній ситуації, може бути до речною в іншій.

Етикет є невід’ємним елементом культури спілкування. Етикет – це зразок, певний ідеал поведінки, а культура спілкування – його реальне застосування. Етикетні норми акцентують увагу на зовнішніх формах поведінки. Основна мета етикету – вибрати таку модель поведінки, таку модель спілкування, яка адекватно відображає позицію кожного з його учасників в соціокультурній ієрархії суспільства і задовольняє обидві сторони.

Засобами взаємодії в етикетній ситуації є вербальні, невербальні, предметні (атрибутивні) компоненти. Речі, жести в контексті певної етикетної ситуації перетворюються в знаки, набувають символічної форми. **До вербальних компонентів етикету відносяться звернення, обов’язкові теми спілкування, заборони, інтонації та інші. Невербальні компоненти – жести, міміка, дії.** Етикетні дії завжди щось символізують: наприклад, поцілунок як елемент етикету може бути багатозначним символом єднання, скріплення договору, клятви. До атрибутів етикету відносяться різні артефакти, які мають символічне значення: предмети культу, елементи одягу, подаючі, візитні картки, побутові речі та ін.

В етикеті поєднуються етика з естетикою, оскільки в ньому існують два взаємопов’язані аспекти: морально-етичний (моральні норми поведінки) **й естетичний** (зовнішні форми прояву цих норм, краса манер). Настанови етикету співвідносяться з нормами моралі, але не тотожні їм. **В етикеті знаходять відображення універсальні загальнолюдські цінності:** шанобливе ставлення до старших, батьків, жінок, поняття честі й гідності, скромність, толерантність, доброзичливість.

Водночас етикетна поведінка втілює формалізоване спілкування та іноді прямо не співвідноситься із мораллю: наприклад, правила користування столовими приборами, обміну візитними картками та ін. **Етична та естетична сторони етикету мають відносну самостійність:** наприклад, можна бути доброю людиною, але виявляти свої моральні якості некрасиво. І навпаки, буває, що аморальна людина поводить себе зовнішньо красиво та витончено. Етичний та естетичний аспекти поведінки людини тісно переплітаються, а до-

сягнення погодженості високих моральних якостей (доброти, чесності, милосердя, порядності, гідності тощо) і краси зовнішнього прояву цих якостей є одним із завдань естетичного розвитку особистості. Гармонія доброго і красивого, морального і естетичного в людині була визнана суспільним ідеалом ще в Стародавній Греції.

Розрізняють такі **види етикету**:

– **придворний** – суворо встановлений порядок й форми поведінки при дворах монархів; застосовується в наш час при дворах і у світському суспільстві країн з монархічною формою правління;

– **військовий** – збір загальноприйнятих в даній армії правил, норм і манер поведінки військовослужбовців у всіх сферах їхнього життя і діяльності в частинах, на кораблях і в громадських місцях;

– **дипломатичний** – правила поведінки дипломатів і інших офіційних осіб у відносинах між собою на різних офіційних дипломатичних заходах (прийоми, візити, презентації, переговори, зустрічі делегацій та ін.);

– **загальногромадянський** – сукупність правил, традицій й умовностей, яких дотримуються в спілкуванні між собою приватні особи;

– **діловий** – норми, які регулюють стиль роботи, манеру поведінки і спілкування під час вирішення ділових питань; це встановлений порядок і норми взаємовідносин на службі, з керівництвом, у відносинах між колегами, партнерами, клієнтами. Дотримання ділового етикету відповідає вимогам ієрархії та субординації, прийнятим в певній організації, і охороняє гідність підлеглих від свавілля начальника. В сучасній діловій культурі з'явилися різні його модифікації – офісний, телефонний, інтернет-етикет тощо.

Більшість правил загальногромадянського і дипломатичного етикету ідентичні або певною мірою збігаються, однак суворому дотриманню правил етикету в колі дипломатичних та офіційних осіб надається надзвичайно велике значення. Важлива роль належить дипломатичному протоколу – сукупності загальноприйнятих правил, традицій і умовностей, яких дотримуються уряди, відомства закордонних справ і офіційні особи в міжнародному спілкуванні. Знання норм і правил дипломатичного протоколу – необхідна умова успішної роботи в сфері міжнародних відносин.

Різновидом ділового етикету є **службовий етикет** – **сукупність найдоцільніших правил поведінки в контексті професійної діяль-**

ності (на виробництві, у будь-якій організації). Дотримання правил і вимог службового етикету є обов'язковим для всіх, адже це сприяє створенню сприятливого морально-психологічного клімату для людей, під впливом якого формується гарний настрій людини, що своєю чергою впливає на продуктивність її праці. Невипадково професійні спільноти, великі фірми та корпорації створюють власні Кодекси честі, у яких фіксуються норми взаємин та правила службового етикету.

§ 2. Етикет у юридичній практиці

Судові та правоохоронні органи сучасної України переживають докорінні зміни, реформуються, що обумовлюється національним відродженням, демократизацією всіх сфер суспільного життя та обумовлює особливу значущість службового етикету юриста. Юридичний етикет як зовнішній прояв професійної діяльності працівників правоохоронних і судових органів має законодавче закріплення в нормативних актах та покликаний сприяти реалізації сучасного законодавства. Знання та дотримання юридичного етикету сприяє підвищенню рівня професійної культури юристів, вихованню почуття впевненості, віри у свої можливості, що підвищує ефективність діяльності представників юридичної професії, а також піднесенню правової культури суспільства в цілому.

Юридичний етикет – сукупність усталених правил поведінки юриста під час виконання службових повноважень. Однією із його головних функцій є зближення людей з різними соціальними статусами, поліпшення їх взаєморозуміння та взаємоповаги.

В юридичній практиці вимоги етикету набувають особливого значення, оскільки постають як суворо регламентований церемоніал, у якому певні офіційні форми поведінки юриста не повинні порушувати жорстко встановлені межі. Юридичний етикет чітко класифікує правила поводження з посадовими особами відповідно до їх рангу (до кого як слід звертатися, кого як потрібно титулувати), правил поведінки в різних колах. Дотримання етикету – невід'ємна частина духовної культури юриста як службової особи, тим більше особистості керівника, який повинен бути зразком для своїх підлеглих. Не-

дотримання правил етикету знижують не тільки його авторитет, а й провокують конфліктні ситуації в колективі.

Що стосується зовнішніх атрибутів юриста, то тут можна згадати відоме прислів'я: «Не суди з одежі – суди з розуму». У цьому разі відоме прислів'я про те, як зустрічають і випроводжають людину (по одягу і розуму, відповідно), не може бути прямо застосоване до юриста, оскільки зовнішній вигляд поліцейського, слідчого, адвоката, прокурора, судді має суттєвий вплив на ставлення до них громадян. Особа, яка спілкується із значною кількістю людей, котра допомагає вирішувати їх питання в рамках законодавства, повинна мати акуратний і скромний вигляд, дотримуватися ділового стилю, почуття міри у виборі зачіски, одягу, аксесуарів тощо.

Юридичний етикет обумовлений специфікою професійної діяльності юриста, особливостями його морального й соціального становища.

Значення юридичного етикету, наповненого морально-гуманістичним змістом, полягає в тому, що він надає *морального характеру діяльності щодо здійснення правосуддя, виконання прокурорських функцій, проведення слідчої роботи, а також усім іншим видам діяльності юристів-професіоналів.*

Юридичний етикет сприяє правильному формуванню свідомості, поглядів працівників юридичної професії, орієнтуючи їх на неухильне дотримання моральних норм, забезпечення справжньої справедливості, захист прав, свобод, честі й гідності людей, охорону власної честі та репутації.

Головне, щоб за суворим дотриманням етикету не було прихованої неповаги, недоброзичливості до людей. Якщо етикет матиме суто зовнішню, відірвану від свого морального змісту, форму, суворо канонізований характер, він перетвориться на офіційну форму лицемірства, передусім через відсутність належної професійної компетентності. Суворе дотримання правил службового етикету – важлива умова високої етичної та естетичної культури поведінки юриста.

■ § 3. Особливості юридичного етикету

Специфіка юридичної діяльності характеризується різноманітністю спілкування, що ускладнює вибір правил поведінки. Однак можна

виділити головні вимоги юридичного етикету, якими повинен керуватися юрист під час виконання своїх професійних обов'язків.

Почуття такту – почуття емоційного співпереживання до кожного з учасників вирішення юридичної справи, уважного ставлення до особистості співрозмовника, яке допомагає визначити належну міру у висловленнях і вчинках, передбачає вміння юриста оминати питання, що можуть створити ситуацію незручності для оточення. Прояв такту – невід'ємна складова духовної культури юриста як службової особи, поготів особистості керівника, який повинен бути взірцем для своїх підлеглих, оскільки грубість і нестриманість приносить не тільки його авторитет, а й спричиняє конфліктні ситуації в колективі. Почуття такту повинно виявлятися в різних формах ділового спілкування юриста:

- повсякденне службове спілкування (прийом відвідувачів, відвідування громадян за місцем проживання, участь у нарадах, засіданнях тощо);
- специфічні форми службового спілкування (керівник і підлегли, між колегами);
- екстремальні форми спілкування (під час обшуку, затримання тощо);
- невербальні і неспецифічні форми спілкування (спілкування телефоном, ділове листування, виступи на радіо та телебаченні та ін.).

Коректність – стриманість у висловлюваннях і манерах, неможливість безглузких запитань, надмірної наполегливості й таке інше. Коректність як вимога службового етикету мобілізує юриста на вирішення завдань, що стоять перед ним, вона характеризує його в будь-яких, навіть нестандартних, а часом і критичних ситуаціях.

Увічливість – зовнішній прояв доброзичливості, звернення на ім'я по батькові, душевна прихильність.

Люб'язність – готовність надати послугу тому, хто цього потребує.

Пунктуальність, точність – своєчасність виконання обіцяного або дорученої справи (зокрема передбачена на рівні закону), висока самоорганізованість – вміння планувати власну діяльність та дії, спрямовані на виконання загальних завдань.

У професійній діяльності юриста суттєве значення мають манери поведінки, пов'язані з його психофізіологічними особливостями,

а також невербальні засоби спілкування: мовні (голос, тембр, інтонація); рухові (міміка, жести, рухи тіла); слухові (вміння слухати і чути); зорові (погляд).

Будь-яка людина у спілкуванні із юристом намагається оцінити свого співрозмовника. Манери поведінки як форма прояву естетичної культури сприяють встановленню сприятливого контакту між учасниками спілкування. Водночас юристу важливо вміти розпізнавати риси характеру різних людей, їх смаки, нахили, почуття, наміри за манерами поведінки, мімікою особи, її жестами та рухами.

Важливим складником юридичного етикету є *мовний етикет* – *сукупність мовних засобів, які регулюють поведінку людини в процесі спілкування, мовлення та мовленнєвий етикет* – *реалізація мовного етикету в конкретних ситуаціях спілкування*. Кожний юрист повинен дбати про культуру власного мовлення, добре засвоїти мовленнєвий етикет і постійно дотримуватися його ustalених настанов, прийнятих у суспільстві та рекомендованих для встановлення мовного контакту в процесі офіційного та неофіційного спілкування.

Мовленнєвий етикет закріплюється в системі мовних етикетних формул, які вживаються на початку спілкування – формули звертань і вітань; для підтримання спілкування – формули вибачення, прохання, подяки та ін.; для завершення спілкування – формули прощання, побажання тощо. Дотримання мовленнєвого етикету – необхідна й важлива складова частина його професійної діяльності, є виявом доброзичливості, увічливості, вихованості, уважності до співрозмовника. Головне призначення мовленнєвого етикету – встановлення плідного, сприятливого контакту між людьми, а також – ефективне вирішення професійних завдань. Незнання юристом правил мовного та мовленнєвого етикету, вербальних форм вираження ввічливих взаємин між людьми заважатиме встановленню плідних контактів з оточенням та розв’язанню конфліктних ситуацій.

Юристу необхідно будувати власну мову та користуватися інтонацією так, щоб якомога ефективніше виконати поставлене професійне завдання. Основні рекомендації щодо мовленнєвого етикету юриста:

- упевнено, ясно та чітко висловлювати думки;
- не вживати жаргонізмів, слів-паразитів;

- пояснювати проблеми зрозумілою для пересічного громадянина «мовою»;
- звертаючись до клієнта, дотримуватися рамок дозволеного, пам'ятати про субординацію;
- у край обережно звертатися до гумору;
- формувати доброзичливу атмосферу спілкування;
- уміти слухати клієнта, зважати на його душевний стан, контактувати з ним поглядом;
- керуватися правилами моралі;
- не підвищувати голосу;
- у письмових документах дотримуватися граматичних і пунктуаційних правил.

■ § 4. Види юридичного етикету

Специфіка професійної діяльності судді, прокурора, слідчого, поліцейського, адвоката пов'язана з особливими моральними ситуаціями, які зазвичай не зустрічаються в діяльності представників інших професій та обумовлюють особливу відповідальність правників під час виконання їх службових повноважень на основі дотримання закону й моралі.

Юридичний етикет має такі різновиди: суддівський (судовий), прокурорський, поліцейський, адвокатський.

Судовий етикет як складник культури правосуддя є засобом регуляції взаємин між судом і особами, що беруть участь у справі, сукупністю правил поведінки суб'єктів судового процесу, заснованих на визнанні авторитету органів правосуддя і необхідності відповідної поведінки в державній установі. Він сприяє створенню атмосфери вияву пошани до судової влади та закону, необхідної урочистості при відправленні правосуддя. Дотримання вимог судового етикету створює певні передумови для всебічного, повного і об'єктивного дослідження обставин справи, спокійної, коректної і ділової обстановки розгляду справи судом за участю сторін.

Завданням судового етикету є надання судовому процесу відповідного зовнішнього оформлення: значущості, важливості, урочис-

тості. Однак це не є самоціллю. Судовий етикет – це форма здійснення, тому його настанови поширюються на всіх учасників процесу.

Основи судового етикету закладені, зокрема, у Процесуальному законодавстві України та законодавстві України «Про судоустрій і статус суддів» (від 2 червня 2016 року), у Кодексі суддівської етики (затверджений рішенням V з'їзду суддів України 24 жовтня 2002 року, та його новій редакції, затвердженій XI черговим з'їздом суддів України 22 лютого 2013 року), Правилах поведінки працівників апарату суду, Постанові Конституційного Суду України про Регламент Конституційного Суду України від 22 лютого 2018 року.

Судовий етикет базується на принципах гуманізму, пріоритету суду, естетичного прагматизму.

Принцип гуманізму конкретизується в правилах, що стосуються: поважного і коректного ставлення до кожного учасника судового процесу, увічливого звертання один до одного, підкреслено рівного ставлення до тих, хто бере участь у процесі, спокійної, урівноваженої обстановки розгляду справи, неприпустимої грубості, сварок і бійок. Поважну атмосферу підтримують вимоги до зовнішнього вигляду учасників судового процесу. Так, суддя повинен бути одягнений у мантію чи в діловий одяг; усі інші учасники судового засідання – у форменій чи діловий одяг.

Установленню ідеї справедливості слугують правила приведення до присяги, роз'яснення свідкам і потерпілим їх громадянського обов'язку давати правдиві свідчення безпосередньо перед допитом і відібрання в них підписки, надання в будь-яких випадках підсудному останнього слова, не обмежуючи його в часі, після чого суд відразу повинен видалятися в нарадчу кімнату для постановлення вироку, який ухвалюється в умовах таємниці наради суддів.

Вимоги судового етикету декларують необхідність підтримувати в суді необхідну урочистість процедури. Усі звернення один до одного при спілкуванні суддів і осіб, що беруть участь у справі, мають бути ввічливими. Суд при цьому винятково рівно ставиться до учасників процесу. У суді бажано уникати багатослівності, підтримувати виключно ділову атмосферу, своєчасно запобігати порушенням прийнятих в офіційних установах правил поведінки. Суддя, прокурор, адвокат повинні піклуватися про те, щоб їх зовнішній вигляд, одяг відповідали ситуації здійснення правосуддя.

Судовий етикет – інструмент права, який використовується судом і учасниками процесу в правозастосовній практиці та пов'язаний з організацією судочинства, а символіка жестів, промов, поведінки об'єднує елементи судового розгляду в єдине ціле.

Пріоритет суду реалізується в таких настановах:

- підводитися, коли судді або колегія суддів заходять до зали судового засідання та підводитися щоразу, коли звертається до судді;
- стоячи ставити запитання та відповідати на них;
- звертатися до судді «Ваша честь»;
- увічливо звертатися до учасників процесу (наприклад, «пане...», «пані...», «шановний...», «шановна...»);
- не перебивати суд та учасників процесу;
- підносити руку за потреби взяти слово;
- заявляти клопотання про призначення перерви в судовому засіданні, у разі надзвичайної необхідності вийти із зали судового засідання;
- не сперечатися із судом;
- передавати судді документи та інші матеріали, що стосуються справи, через судового розпорядника чи секретаря судового засідання;
- відповідати на питання правдиво, лаконічно, зрозуміло та головно, щоб могли почути усі присутні у залі судового засідання.

Присутні в залі засідань учасники судочинства, представники засобів масової інформації, громадяни зобов'язані поводитись шанобливо, виконувати розпорядження головуючого та вказівки судового розпорядника щодо дотримання порядку ведення засідання.

Державна символіка є одним із атрибутів судового етикету, яка покликана підтримувати в присутніх повагу до судової системи як самостійної галузі державної влади.

Судовий етикет не менш вимогливий стосовно службової поведінки працівників апаратів судів, вимагає належної поведінки не тільки безпосередньо в залі судових засідань, але й за його межами, адже з ними найчастіше контактують громадяни, які потребують допомоги судової влади.

Варто зауважити, що вимоги судового етикету стосуються не тільки безпосередньо поведінки учасників судочинства, а й зовнішнього матеріального оформлення судових приміщень, у яких відбувається судовий процес.

Отже, судовий етикет спрямований на зміцнення авторитету суду та виховання поваги до нього, сприяє формуванню довіри до закону, утвердження гуманності та справедливості. Правила етикету забезпечують повноту умов для всебічного, повного і об'єктивного розгляду обставин справи як передумови ухвалення законного рішення, та постають засобом укріплення морального смислу судочинства у суспільній свідомості.

Етикет у діяльності працівників органів прокуратури.

Особлива значущість дотримання правил етикету працівниками органів прокуратури обумовлена тим, що етикет є суворо регламентованою процедурою – певні офіційні форми поведінки не повинні порушувати встановлені рамки, систему норм, яка чітко класифікує спілкування посадових осіб відповідно до їх рангу. Суворе дотримання правил службового етикету є важливою передумовою високої етичної та естетичної культури поведінки прокурора. Основні принципи та вимоги службового етикету працівників органів прокуратури викладені у Законі України «Про прокуратуру», у «Кодексі професійної етики та поведінки прокурорів» (2017 року).

Важливими принципами службового етикету працівника органів прокуратури є:

– доцільність дій, що передбачає опору на принцип доцільності та зручності, зокрема в нестандартних ситуаціях, які чітко не врегульовані нормами права;

– гуманізм і людяність, які виявляються у ввічливості, делікатності, тактовності, скромності, точності, професійному такті тощо.

Важливо усвідомити, що дотримання етикету та прояв такту – не лише обов'язковий елемент спілкування, а й найважливіший складник культури особистості. Для працівника органів прокуратури це обов'язкова умова, яка позитивно впливає на зростання авторитету конкретної установи та сприяє налагодженню комунікації з особами, стосовно яких здійснюється професійна діяльність працівника прокуратури.

Професійний такт виявляється через стриманість, неупередженість і пристойність щодо інших під час спілкування, через вияви уважності до співрозмовника, його аргументів, навіть за їх недостатньої обґрунтованості. Проявом професійної тактовності є й «відчуття часу», адже спілкування може відбуватися у стресовій ситуації, що

значно впливає на психологічний стан осіб і обумовлює особливу увагу до дотримання часових меж спілкування. Особливо тактовно потрібно ставитися до осіб жіночої статі, уникати некоректних висловлювань і зауважень. Спокійність, виваженість і доброзичливість – кращий засіб усунення негативної реакції співрозмовника і створення нормальної ділової атмосфери.

Етикетні правила вимагають від працівника органів прокуратури бути шанобливим, делікатним, скромним. Шанобливість – це підкреслена повага, яка виявляється у ставленні до старших за віком. Делікатність – увічливість у поєднанні з особливою м'якістю і глибоким розумінням внутрішнього стану та настрою інших людей. Скромність – це вміння співвідносити самооцінку з думками інших, адекватна самооцінка.

Важливою для працівника прокуратури є точність – як уміння цінувати своє слово, виконувати обіцяне у визначений термін. Не можна недооцінювати і таку вимогу етикету як самоорганізованість і пунктуальне виконання запланованих справ.

Мовленнєвий етикет вимагає від працівника органів прокуратури здатності викладати власну думку коректно, правильно, послідовно, переконливо як в усній, так і в писемній формі. Володіння інтонацією, уникнення грубих слів та образливих висловів, уміння слухати співрозмовника є дуже важливими для виконання професійних обов'язків. Неприпустимим з точки зору службового етикету є голосні та різкі висловлювання, надмірність у жестикуляції, неохайність у зовнішньому вигляді тощо.

Етикетом передбачено обов'язкове носіння прокурором спеціальної форми відповідно до встановлених стандартів зовнішнього вигляду при здійсненні ними окремих повноважень і проведенні окремих заходів (судового засідання). Зазвичай (за інших службових ситуацій) прокурор має надавати перевагу ділового стилю в одязі.

Дотримання правил етикету – важлива умова високої культури поведінки як на службі, так і в позаслужбових стосунках працівника органів прокуратури.

Основним принципом поведінки з точки зору службового етикету можна вважати повагу до інтересів і почуттів інших співробітників, усіх громадян, які звертаються до органів прокуратури. Проте досконале знання правил етикету не є достатнім фактором про-

фесійності у виконанні функціональних обов'язків, а лише може підсилити її.

Етикет у діяльності працівника органів внутрішніх справ, зокрема працівників Національної поліції України (кримінальної, патрульної, спеціальної, особливого призначення, охорони, органів досудового розслідування), має чітко виражену морально-етичну характеристику.

Діяльність поліцейського завжди перебуває під пильною увагою, оскільки вона пов'язана із забезпеченням правопорядку, гарантуванням безпеки людини, суспільства, держави, реалізацією прав і свобод, захистом власності. Поліцейський завжди працює з людьми, втручається в складні сфери взаємин у конфліктних ситуаціях. Суспільство і держава делегують поліцейському правові і моральні підстави для діяльності, використання владних повноважень, що накладає велику відповідальність за дотримання законності.

Правила службового етикету працівника Національної поліції України врегульовуються Законом України «Про Національну поліцію» (2015 року), а також Наказом Міністерства внутрішніх справ України № 1179 «Про затвердження Правил етичної поведінки поліцейських» (2016 року).

Службовий етикет працівника Національної поліції України – це система встановлених законами і підзаконними нормативно-правовими актами правил, що регулюють порядок поведінки і спілкування працівників поліції з колегами, громадянами, трудовими колективами, громадськими організаціями тощо, дотримання і виконання яких є обов'язковим. Він містить професійні вимоги, етичні принципи як службової, так і позаслужбової поведінки, виступає певним професійно-моральним еталоном.

Основні принципи етикету працівника Національної поліції України такі:

- службова субординація;
- повага до старших за званням, посадою, віком;
- взаємоповага і взаємодопомога;
- дотримання норм законодавства, виконання вимог присяги, дисциплінарного статуту, правил етичної поведінки і наказів начальників;
- дисциплінованість;

- дотримання правил носіння встановленої форми одягу і віддання військової честі;

- увічливість, добросовісність, пунктуальність, витримка тощо.

Закон України «Про Національну поліцію» встановлює такі принципи діяльності поліції:

- верховенство права: людина, її права і свободи виступають найвищими цінностями, визначають зміст і спрямованість діяльності держави;

- дотримання прав і свобод людини: поліція забезпечує дотримання прав і свобод, гарантованих Конституцією, законами, міжнародними договорами України, сприяє їх реалізації; забороняється катування, жорстоке поводження і покарання, будь-які привілеї, обмеження за ознаками раси, політичних, релігійних та інших переконань, статі, етнічного і соціального походження, майнового стану, місця проживання, за мовною чи іншими ознаками;

- законність: поліція діє виключно на підставі, у межах повноважень і у спосіб, що визначені Конституцією і законами України; забороняється виконання незаконних і злочинних розпоряджень і наказів;

- відкритість і прозорість: поліція постійно інформує органи державної влади, місцевого самоврядування, громадськість про свою діяльність у сфері охорони і захисту прав і свобод, протидії злочинності, забезпечення публічної безпеки і порядку, забезпечує доступ до публічної інформації, якою вона володіє;

- політична нейтральність: забезпечення захисту прав і свобод незалежно від політичних переконань і партійної приналежності людини; поліція є незалежною від рішень, заяв, позицій політичних партій і громадських об'єднань;

- взаємодія з населенням на засадах партнерства: рівень довіри населення до поліції є основним критерієм оцінки ефективності її діяльності;

- безперервність: поліція забезпечує безперервне, цілодобове виконання своїх завдань, кожен має право в будь-який час звернутися по допомогу до поліції або поліцейського.

Етикетні вимоги передбачають обов'язкову зовнішню характеристику – наявність службового посвідчення і спеціального жетона з індивідуальним номером, вправно підігнутого форменого одягу, який має бути чистим і відпрасованим.

Визнання людини, її прав і свобод найвищою цінністю (як проголошує Стаття 3 Конституції України), поєднання правової і моральної свідомості, розуміння соціальної призначення своєї професії, піклування про потерпілого, гуманне ставлення до підозрюваного або обвинуваченого, примат справедливості, законності, відповідальності перед суспільством і державою є засадничими основами діяльності поліцейського.

Мовленнєвий етикет працівників Національної поліції України вимагає в будь-якому спілкуванні використовувати діловий стиль мовлення, уникати жаргонізмів, сленгу, надмірної емоційності. Вербальний і невербальний етикет між собою тісно пов'язані – певна жестикуляція передбачена при спілкуванні із громадянами, але її треба обирати таким чином, щоб вона була максимально стриманою, позбавленою рухів, що є «знаками належності» до певних субкультур.

Особливістю етикету працівників органів внутрішніх справ є те, що специфіка виконання службових функцій обмежує екстралінгвістичні (сміх, паузи, кахикання) та такесічні (дотики), проксемічні (соціальна дистанція від 120 см до 360 см) засоби спілкування.

Етикет у діяльності адвоката.

Питання етикету в діяльності адвоката викладені в у регламентах судів, у правилах адвокатської етики (прийнятих у 2017 р. з'їздом адвокатів України), які мають на меті уніфікацію традицій і досвіду української адвокатури в сфері тлумачення норм адвокатської етики, а також у загальноновизнаних деонтологічних нормах і правилах, прийнятих у міжнародному адвокатському співтоваристві, а також у кодексі етики Ради асоціацій адвокатів і товариств юристів Європи (ССВЕ), до якої 2016 року приєдналася Національна асоціація адвокатів України як член-спостерігач.

Адвокат – професія громадська, адвокат є представником правосуддя, отже, до його поведінки обов'язково застосовуються певні морально-естетичні норми. Під професійним етикетом адвоката розуміють норми регламентації зовнішніх проявів діяльності адвоката в умовах здійснення адвокатської діяльності. Етикетні вимоги у професійній діяльності адвоката передбачають такі настанови:

- збереження честі і гідності в будь-якій ситуації;
- професійна незалежність;
- пріоритет інтересів клієнта;

- суворе дотримання чинного законодавства;
- неприпустимість суперечності між особистими інтересами адвоката та його професійними правами і обов'язками перед клієнтом;
- формування атмосфери довіри, прихильності.

Одна з особливостей професійного етикету адвоката, передбачена нормативними актами, – збереження конфіденційності, професійної таємниці, зокрема: факту звернення особи за правовою допомогою; будь-якої інформації, що стала відома адвокату; змісту будь-якого спілкування, листування та інших комунікацій адвоката з клієнтом або особою, яка звернулася за наданням професійної правової допомоги; змісту порад, консультацій, роз'яснень, документів, відомостей тощо;

Етикетні настанови також приписують адвокату:

- сприяти як укладенню мирової угоди, так і найкращому вирішенню спірної ситуації в суді;

- здійснювати обов'язки щодо захисту прав та інтересів клієнта чесно, розумно, сумлінно, кваліфіковано, принципово і своєчасно, дотримуючись поваги до прав, честі та гідності клієнтів, колег, суддів та інших осіб;

- сприяти формуванню в суспільстві шанобливого ставлення до суду, впевненості своїх клієнтів у надійності судових інститутів; неповажне ставлення до суду, до правосуддя вважається неповагою адвоката до самого себе, адже адвокат є служителем правосуддя;

- на високому рівні фахової підготовки, компетентності та добросовісності відповідати суспільній значущості та складності професійних обов'язків;

- дотримуватися ділової манери спілкування: жести адвоката повинні демонструвати впевненість в своїй професійній майстерності, але не всезнайство; у спілкуванні з клієнтом адвокат може використовувати жести, які показують його відкритість і зацікавленість; жестикуляція не повинна бути безперервною, не кожна фраза потребує підкріплення жестом; жест повинен відповідати своєму призначенню.

Мовленнєвий етикет адвоката вимагає утримуватися від уживання висловлювань, які навіть потенційно можуть принижувати честь, гідність або ділову репутацію осіб. Манера спілкуватися – на другому місці за важливістю після манери одягатися, на яку звертають

увагу, і за якою складається перше враження у людини про свого співрозмовника. Адвокат, який уміє чітко і ясно висловити власну думку, має більшу перевагу. Все промовлене та написане ним повинно бути викладено літературною мовою. Необхідно позбавити словниковий запас адвоката слів-паразитів («коротше, ось, як би ...»), уникати тривалих пауз під час розмови. Тон розмови повинен бути плавним і природним, але ніяк не педантичним, грайливим, перебільшено ввічливим.

Уміння слухати співрозмовника, не перебиваючи його, не перериваючи, не відволікаючись на інші справи й інших людей як і вміння говорити – необхідна умова ефективності адвокатської діяльності.

Інтереси клієнта для адвоката повинні бути вищими за товариські або інших стосунків, але нижчими від законних розпоряджень. Поширюючи інформацію про себе, адвокат не має права використовувати оціночні характеристики, відгуки інших осіб, порівнювати з іншими адвокатами, їх критику, заяви і натяки, які можуть ввести в оману потенційних довіртелів або подати їм безпідставні надії.

Складовою частиною етикету адвоката є необхідність дотримання ділового стилю в одязі, який має бути завжди чистим та випрасуваним.

Специфіка цілей і завдань адвокатури вимагає, як необхідної умови належного здійснення адвокатської діяльності, максимальної незалежності адвоката у виконанні своїх професійних прав і обов'язків, що передбачає його свободу від будь-якого зовнішнього впливу, тиску чи втручання в його діяльність з надання професійної правової допомоги.

Питання для самоконтролю

1. Розкрийте принципи та вимоги етикету.
2. Якими є особливості юридичного етикету?
3. Якими є особливості мовного етикету юриста?
4. Розкрийте специфічні настанови етикету в контексті діяльності судді, працівників прокуратури, працівників поліції, адвокатів.

Абстракціонізм (лат. abstractio – відволікання) – художня течія модернізму, найяскравіше виявлена в образотворчому мистецтві. Представники **А.**: Ф. В. Кандинський, П. Клес, Ф. Купка, М. Ларіонов, К. Малевич, П. Мондріан та ін. Риси **А.**: відмова від зображення реальної дійсності, безпредметність, абсолютне значення форми та кольору, зосередження на відтворенні особистісних емоцій, почуттів, духовної сутності предметів і явищ.

Абсурду театр (драма абсурду) – умовна назва французького авангардного театру, який постав із сер. ХХ ст. **А. т.** спрямований на реформування театру на засадах дадаїзму, сюрреалізму, екзистенціалізму, утвердження граничної абсурдності буття людини. Принципи **А. т.** відбиті у творчості Е. Іонеско, С. Беккета, Ж. Жене, С. Мрожека, Д. Хармса, опосередковано та частково – у творчості В. Винниченка, М. Куліша, В. Діброви, О. Лишеги та ін.

Авангард (франц. avant – уперед, garde – варта, передовий загін) – сукупність новаційних, революційних явищ і рухів у культурі.

Автопортрет – жанр живопису (рідко – літератури) – портрет митця, виконаний ним самим. **А.** набув розвитку з епохи Відродження. В українській літературі **А.** знайшов утілення у творчості М. Черемшини, В. Сосюри та ін.

Академізм – художнє спрямування XVI–XIX ст. (зокрема в живописі), яке має на меті наслідування античних зразків і мистецьких настанов епохи Відродження. Риси **А.**: уникання відтворення від реальності, сучасності, усталена канонічність, пріоритетність античної, історичної та релігійної тематики, значущість технічної майстерності.

Акварель (франц. aquarelle, від лат. aqua – вода) – 1) техніка живопису, в якій використовуються легкокорозчинні, прозорі, чисті фарби, «просвічується» тон і фактура основи (найчастіше паперу), на яку вони накладаються; 2) фарби, які використовуються в такій техніці.

Акورد (лат. accordo – узгоджувати) – співзвуччя з трьох і більше звуків, які розташовані через один (на відстані терції) і створюють звукову єдність.

Аксіологія (грець. *axios* – цінний, *logos* – слово, вчення) – теорія цінностей, філософське вчення про природу та структуру цінностей, їх місце в соціумі.

Акультурація – процес взаємодії різних культур, результатом якого є нове культурне утворення.

Алеаторика (лат. *alea* – гральна кістка) – модерністська течія в музиці сер. ХХ–ХХІ ст. Головним композиційним і виконавським принципом **А.** є випадковість. **А.** виникла у творчості К. Штокхаузена у 1957 р., набула виявлення у творчості П. Булеза, Дж. Кейджа, А. Шнітке, в українській музиці елементи **А.** виявлені у творчості П. Грабовського, В. Губи, Є. Станковича, О. Козаренка, В. Рунчака, К. Цепколенко, Л. Юріної та ін.

Алегорія (грець. *allegoria* – інакомовлення) – засіб художньої виразності – втілення абстрактного явища, ідеї в образі, пов'язаного з цим явищем (ідеєю) за принципом аналогії та спорідненості.

Алюзія (лат. *allusio* – натяк) – художній прийом, лаконічний натяк на певні явища, події з огляду на ерудицію глядача (читача).

Ампір – стильове спрямування в архітектурі та декоративно-прикладному мистецтві кін. ХVІІІ – поч. ХІХ ст. Риси **А.**: значущість традицій архітектури Давнього Риму, монументальність, парадність, чіткість, лаконічність форм, значущість скульптурних рельєфів, зокрема на тематику уславлення військової сили та могутності держави. Представники **А.**: архітектори Ш. Персьє, К. Россі, О. Монферран, В. Стасов та ін., скульптори І. Мартос, Ф. Щедрін.

Амфітеатр (грець. *amphitheatron*) – у Давньому Римі призначена для видовищ будівля еліптичної форми з ареною посередині, навколо якої розташовані місця для глядачів; у сучасному театрі – напівкруглі уступи місць за партером.

Андеграунд (англ. *underground* – підпілля) – явище культури ХХ ст., зокрема мистецтва. Риси **А.**: опозиційність офіційній культурній політиці, загальноприйнятим нормам, традиціям, епатаж, бунтарство.

Ансамбль (франц. *ensemble* – сукупність, єдине ціле, разом) – гармонійне поєднання частин об'єкта в єдине ціле; у мистецтві – гармонійне сполучення всіх компонентів художнього твору, підпорядковане єдиному задуму: в музиці – спільне виконання декількома особами музичного твору; в архітектурі – гармонійне поєднання споруд, їх композиційна єдність із довкіллям.

Антиутопія (грець. *anti* – протилежність, *u* – ні, *topos* – неіснуюче місце) – жанр мистецтва (близький до наукової фантастики), який висвітлює можливі згубні, непередбачувані наслідки діяльності людства, кардинального перетворення суспільства під впливом споживачтва, сцієнтизму, технократичних і елітарних соціальних теорій (у творчості Дж. Оруелла, Л. Гіббса та ін.).

Антреприза (франц. *enterprise* – дослівно «підприємництво») – форма організації театру, за якою постановка окремого драматичного твору здійснюється зусиллями приватного підприємця та зібраної ним тимчасової трупі акторів (на відміну від репертуарного театру з постійною театральною трупією).

Аплікація (лат. *applicatio* – прикладання) – техніка декоративно-прикладного мистецтва, за якою мистецький твір створюється шляхом накладання (нашивання) на папір, тканину шматочків будь-якого матеріалу.

Апокрифи (грець. *apokryphus* – таємний, захований) – не визнані (заборонені) церквою твори біблійного змісту.

Апологія (грець. *apologia* – виправдання) – промова або письмовий твір на захист особи, окремої думки, теорії. **А.** є поширеною в українській полемічній літературі XVI–XVII ст.

Аполлонійське і діонісійське – поняття давньогрецького мистецтва. **А.** асоціювалося з наявністю в мистецтві міри і гармонії, самопізнання і його меж, **Д.** – із хаосом, дисгармонією, стихійністю емоцій тощо. Поняття гуманітаристики, уведені в науковий обіг Ф. Шеллінгом і Ф. Ніцше для позначення протилежних (гармонізуючої та дисгармонізуючої) сил, які концентруються в глибинах свідомості людини.

Апофеоз (грець. *apotheosis* – обожнювання) – уславлення, звеличення особи, явища, події; заключна урочиста масова сцена концертної програми, вистави; урочисте завершення події.

Апсида, абсида (лат. *apsis* – виступ) – прямокутний / напівкруглий виступ будівлі, перекритий куполом (склепінням). Уперше **А.** з'явилися у базиліках Давнього Риму. У християнських храмах **А.** – вівтарний виступ, повернений на схід.

Арабеска (франц. *arabesque*, італ. *arabesco* – арабський) – поширений у мистецтві Сходу та з епохи Відродження у мистецтві Європи складний орнамент із геометричних фігур, стилізованих рослинних мотивів, каліграфічних написів.

Аріозо (італ. *arioso* – на подобу арії) – невеликий сольний епізод (в опері, ораторії, кантаті, опереті, мюзиклі), який характеризує певний емоційний стан окремого персонажу та є ланкою зв'язку між арією та речитативом; вказівка на особливо наспівний характер виконання в музиці.

Арія – закінчений сольний епізод в опері, ораторії, кантаті, опереті, цілісна музична характеристика персонажу або його певного емоційного стану, узагальнене осмислення подій; музичний твір наспівного характеру – цілісний концертний номер для виконавця (вокаліста, інструменталіста) у супроводі оркестру / ансамблю.

Артефакт (лат. *artefactum* – штучний) – результат людської діяльності, який виконує певну культурну функцію, має певну цінність для індивіда або соціуму.

Архітектура – просторовий, зоровий вид мистецтва, спрямований на зведення споруд для організації життєдіяльності людства. Риси **А.**: невід'ємний зв'язок із рівнем розвитку цивілізації, спрямованість на задоволення і матеріальних, і духовних потреб, наявність виробничого, житлового та суспільного різновидів, тяжіння до синтезу з образотворчим мистецтвом, спрямованість на впорядкування життєвого простору людства, реалізована в містобудуванні – плануванні цілісного вигляду міста за законами гармонії, краси та доцільності.

Атональна музика – музика першої пол. ХХ ст., яка заперечує настанови попереднього тонально-гармонічного музичного мислення, логіку тональних і гармонічних зв'язків звуків. Риси **А. м.**: рівноправність усіх тонів, консонансів і дисонансів, відсутність тонального, ладового, функціонального центру та взаємних тяжінь між звуками. На поч. ХХ ст. **А. м.** постає у творчості А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, Б. Бартока, Ч. Айвза.

Афектація (лат. *affectatio, affecto* – удаю, прикидаюся) – гранична піднесеність емоцій і почуттів (інколи неприродна, штучна, награна).

Б

Бабинець – частина православного храму, над якою (зазвичай у великих храмах) розміщували хори.

Базиліка (лат. *basilica* – царський дім) – прямокутна у плані споруда, розділена рядами колон / стовпів на 3–5 частин (нав, нефів); в Античності – будівля суду; один із типів християнського храму.

Байка – жанр дидактичної, повчальної літератури. Риси **Б.**: алегорична інтерпретація типової життєвої ситуації, концентрованість висловлювання, використання прийому уособлення – дійовими особами є тварини, рослини, речі тощо), наявність лаконічного висновку (так званої моралі). Зразки **Б.** – у творчості Гесіода, Езопа, Федра, Лафонтена, Г. Сковороди, І. Крилова.

Балаган – різновид театру, зокрема українського народного, – видовище, ярмаркова вистава переважно комічного (сатиричного) змісту; сучасний різновид театру, заснований на стилізації народних комічних вистав.

Балада (лат. ballare – танцювати) – жанр ліричної поезії та музики. Риси **Б.**: національна тема та сюжет, ідеалізація старовини, тяжіння до гіперболізації образів. В українській літературі зразки **Б.** створені П. Гулаком-Артемівським, І. Вагилевичем, Б. Гринченком, Ю. Федьковичем, Ю. Липою, І. Драчом, в українській музиці – М. Вілінським, Б. Лятошинським, С. Людкевичем, В. Губаренком, Ю. Мейтусом, В. Івасюком та ін.

Балет (лат. ballo – танцюю) – різновид хореографії; синтетичний вид мистецтва, який поєднує хореографію, музику, пантоміму, драматургію. **Б.** постає в Італії в XVI ст., у XVII ст. поширюється у Франції як придворне видовище, з XVIII ст. – самостійний вид мистецтва.

Бандура – український струнний щипковий інструмент, відомий з XV ст.

Бандурист – український народний співак, виконавець на бандурі, в репертуарі якого переважали думи.

Барельєф – різновид скульптури, в якому зображення виступає над площиною тла не більше ніж на половину власного об'єму.

Бароко – художній напрям кін. XVI – поч. XVIII ст. Риси **Б.**: конфліктність, контрастність, надемоційність, антиномічність, афектованість, надмірність. **Б.** в архітектурі вирізняють примхливість ліній, надмірність декору, синтез із живописом і скульптурою, у літературі – примхлива алегоричність і метафоричність, у музиці – перевага поліфонічного мислення, у живописі – яскравий колорит, багатотіфурність композицій, сполучення релігійних, міфологічних, історичних образів. В українському мистецтві національний варіант **Б.** виявляється у другій пол. XVII–XVIII ст.

Батальний живопис – жанр живопису, темою якого є війна, воєнні події, воєнне життя.

Белетристика – загальна назва творів художньої літератури; художня проза, позначена гостротою сюжету, інтригою, несподіваними перипетіями.

Бестселер (англ. best seller) – популярне літературне видання, яке користується підвищеним попитом.

Билина (старовина) – епічна речитативна одноголосна пісня XI – XVI ст. Риси **Б.**: деталізований сюжет, типізація персонажів і ситуацій, надання героям надзвичайних якостей, значущість тавтологічних зворотів, рясність епітетів, палінологія (повторення останніх слів попереднього рядка на початку наступного).

Бодіарт (англ. body art – тілесне мистецтво) – художнє спрямування, в якому засобами виразності є тіло людини, муляжі й фотографії тіла та його частин, використані як «живі картини». **Б.-а.** виник у Європі в 1964 р.

Богема (франц. boheme – циганщина) – коло людей творчих професій, орієнтованих на безтурботний, «безладний» спосіб життя.

Бріколаж – у міфологічній свідомості та мистецтві нашарування несумісних у реальності подій одна на одну.

Буколічна література, буколіка (грець. bukolikos – пастушачий) – започаткований в Античності жанр поезії, у формі монолога / діалогу – оспівування ідеалізованого сільського життя. Зразки **Б.** в українській поезії створені Г. Сковородою, М. Зеровим, М. Рильським.

Бурлеск (франц. burlesque, від італ. burla – жарт) – різновид комічної літератури та драматургії, в якому комічний ефект досягається розбіжністю між змістом – високою темою – та формою – її побутово-зниженим відтворенням або низькою темою та пародійно-піднесеним її відтворенням. **Б.** в українській культурі набуває розвитку у творчості студентів братських шкіл, а також у творчості П. Гулака-Артемовського, М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Глібова, С. Руданського, П. Куліша. До **Б.** активно звертаються сучасні українські постмодерністські художні об'єднання – група «БУ-БА-БУ», «Лугосад», Ю. Андрухович, І. Карпа тощо.

Бутафорія – предмети сценічної обстановки (меблі, посуд тощо) з легких, дешевих матеріалів, які використовуються в кінематографії та театрі.

В

Ваганти (лат. *vagantes* – блукаючий) – за часів західноєвропейського Середньовіччя мандрівні актори (школярі, студенти, монахи) – автори й виконавці пародійних, любовних, застільних пісень часів.

Вар'єте (лат. *varietas* – різноманіття, строкатість) – різновид театру естради, який формується в XIX ст. Риси **В.**: легкий зміст, розважальність, видовищність, чергування різнорідних невеликих п'єс або сцен, музичних і хореографічних номерів.

Вертеп (старослов'ян. – печера) – старовинний український народний театр (драматичний, ляльковий, музичний), який складається у XVII ст.

Вестерн (англ. *western* – західний) – жанр, темою якого є життя ковбоїв, переселенців у США.

Види мистецтва – різновиди мистецтва, які різняться формами та засобами художнього освоєння та відбиття світу, реалізації мистецького задуму та створення художнього образу: архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, живопис, скульптура, графіка, література, музика, театр, кінематограф, телебачення, хореографія, цирк тощо.

Відродження, Ренесанс – історико-культурна епоха, в якій вирізняють Італійське (XIV–XVI ст.) та Північне (XV–XVI ст.) **В.** Риси **В.**: секуляризація, утвердження гуманізму, антропоцентризм, значущість особистості, звернення до Античності; в мистецтві – перевага світського та особистісного начал і відтворення реальної дійсності, свобода митця від церковних канонів. В епоху **В.** формуються станковий живопис, складається нова система жанрів у різних видах мистецтва, відновлюється значущість міфологічної тематики, формуються національні художні школи тощо.

Вітраж (лат. *vitrum* – скло) – техніка образотворчого мистецтва, різновид монументального живопису, в якому зображення (орнаментальне, сюжетне, пейзажне і т. ін.) створюється з невеликих шматочків різнокольорового скла, закріплених перемичками (з металу, інших матеріалів), розміщується у вікні, двері; може мати самостійний художній статус.

Водевіль (франц. *vaudeville*, від *vau de Vire* – долина р. Вір у Нормандії) – жанр літератури та театру, різновид «комедії становищ»,

виник в XVIII ст. Риси **В.**: гостра інтрига, розгортання дії в діалогах, анекдотичність ситуацій насиченість вокальними та хореографічними номерами. До **В.** зверталися Ж. Седен, Ш. Фавар, Ф. Філідор. У сер. XIX ст. на зміну **В.** приходять вар'єте, ревію та мюзик-хол.

Г

Гармонія (грець. harmonia – зв'язок, домірність) – категорія естетики, яка характеризує домірність, узгодженість, глибинну внутрішню впорядкованість елементів, які забезпечують цілісність об'єкта.

Гімн (грець. hymnos – урочиста пісня) – жанр мистецтва, в якому урочисто та концентровано відбивається винятково значуща державна, релігійна, суспільна ідея.

Гіперреалізм (англ. hyperrealism – надреалізм) – художня течія XX ст., спрямована на максимально достовірне, фотографічно точне відтворення об'єктивної реальності.

Гліптика (грець. hlypho – вирізаю) – художнє різьблення на коштовному (напівкоштовному) камінні, межує з декоративно-прикладним мистецтвом і скульптурою.

Гомофонно-гармонічний стиль, **гомофонія** – спосіб музичного мислення, заснований на розподілі голосів на головний та супровідні.

Горельєф – різновид скульптури, в якому зображення виступає над площиною тла більш ніж наполовину об'єму, так званий високий рельєф.

Готика – період культури західноєвропейського Середньовіччя, який охоплює XII/XIII – рубіж XV/XVI ст.; художній стиль XII/XIII – рубіж XV/XVI ст. переважно у країнах, де панувала католицька церква. Риси **Г.**: переважно релігійний характер, зосередженість на відтворенні духовного начала, водночас посилення значимості світського начала, символізм, алегоричність, першість архітектури в системі видів мистецтва, формування каркасної конструкції сакральних споруд і надання їм водночас світської функції, значущість скульптурного декору, домінування вертикальних ліній, індивідуалізація та драматизм провідних образів спокути та гріхопадіння, розквіт мистецтва вітражу.

Гравюра (франц. graver – вирізати) – різновид графіки; тиражовані зображення, створені шляхом друку з рельєфних поверхонь або за допомогою трафарету.

Графіка (грець. graphikos – написаний) – різновид образотворчого мистецтва, який набуває самостійного значення в епоху Відродження у зв'язку із книгодрукуванням. Засоби виразності Г. – лінія, штрих, крапка, пляма. Характерна ознака Г. – другорядне значення (унікання) кольору. Вирізняють Г.: станкову, книжкову, плакатну, прикладну, комп'ютерну, промислову, відповідно до способу виконання – унікальну та друковану (гравюра).

Графіті (італ. grafficare – дряпати) – 1) техніка настінного малярства; 2) в археології – загальне визначення всіх видів настінних написів і малюнків; 3) у сучасній культурі – розпис (малюнок разом з текстом) будинків, прогонів на поверххах, ліфтів, автомобілів, що притаманно молодіжним субкультурам тощо.

Гротеск (франц. grotesque, італ. grottesco – химерний) – засіб створення комічного ефекту – свідоме перебільшення негативних рис об'єкта та їх осміяння; книжковий орнамент, в якому поєднані химерні, чудернацькі зображення людей, тварин, рослин.

Д

Дадаїзм (франц. dada – дитяче лепетання, дерев'яний коник) – модерністська художня течія 1916–1922 рр. Риси Д.: нігілістичні форми (єпатажні виставки, пародії, насмішки), протест проти системи цінностей минулого, настанов буржуазного суспільства, заперечення будь-якого сенсу художнього твору, колажне сполучення художніх засобів виразності та елементів дійсності, випадковість і водночас дотримання класичних принципів гармонії, композиції. Д. знайшов вираження у творчості Т. Тзара, Х. Балля, А. Бретона.

Декаданс (франц. decadent – занепадницький, decadence – занепад) – явище культури ХІХ ст., теоретичним фундаментом якого є суб'єктивний ідеалізм, метою – створення мистецтва для мистецтва. Риси Д.: відсутність громадянської позиції митця, песимізм, схильність до містики, розгубленість, культ краси як вищої цінності, пріоритет форми над змістом.

Декламація (лат. declamatio, declamo – вправи в красномовстві) – мистецтво виразного читання літературних творів; жанр поезії, поширений в Україні в кін. XVI–XVII ст., який створювався до визначних дат, зокрема релігійних свят, у формах привітання, надгробної промови, послання тощо та урочисто виконувався. Зразки Д. – у творчості Л. Барановича, Д. Туптала.

Декор (лат. decoro – прикрашаю) – система елементів прикрашення споруди або будь-якого виробу.

Декорація (лат. decoratio, decoro – прикрашаю) – оформлення сценічного простору в театрі, кінематографі.

Декоративно-прикладне мистецтво – вид мистецтва, пов'язаний з художнім оформленням побутових предметів, естетизацією предметного середовища людства. Риси Д.-п. м.: єдність художньої та утилітарної функцій, різноманіття матеріалів і технік (карбування, вишивання, в'язання, плетіння та ін.), тяжіння до втілення національного начала.

Детектив (англ. detective, лат. detego – розкриваю, викриваю) – жанр, твір мистецтва, зміст якого пов'язаний з розкриттям злочину.

Джаз – музичний стиль, який постає на поч. XX ст. на ґрунті синтезу європейської та африканської музики. Риси Д.: пріоритет ритму, розбіжність акцентів мелодики та постійної ритмічної пульсації акомпанементу, використання нетрадиційних вокальних засобів виразності (хрипіння, шепіт, крик, спів-мовлення), виняткова темброва барвистість, імпровізаційність.

Дивертисмент (франц. divertissement – розвага) – у XVII–XIX ст. вставні музичні, танцювальні, декламаційні розважальні номери в антрактах театральної, оперної або балетної вистави, відмінного від неї змісту; невелика низка різнорідних розважальних номерів, що демонструвалась у XVII ст. після закінчення театральної вистави; багаточастинний музичний твір – низка різнохарактерних розважальних епізодів характеру, інколи в ознаменування певної урочистої події.

Диригент (франц. diriger – направляти, керувати) – музичний керівник оркестру, хору, ансамблю.

Дисонанс (лат. dissono – звучу несуголосно) – у музиці – напружене, дисгармонійне сполучення двох і більше звуків; у літературі – неточна рима.

Драма (грець. drama – дія, сценічний твір) – 1) род мистецтва, жанрами якого є трагедія, комедія, трагікомедія, власне драма; 2) жанр літератури, характерними рисами якого є драматизм, конфліктність, мала значущість авторського «я»; 3) жанр театру, якому притаманні драматизм і конфліктність сюжетів, наявність чіткого членування на сценічні епізоди, які відображують етапи розвитку подій, безперервність висловлювання персонажів у монологах і діалогах.

Драматургія – різновид літератури, призначений для постановки у театрі та кінематографі.

Дума – український епічний фольклорний жанр (термін уведений українським істориком і філологом М. Максимовичем). Риси **Д.**: виконання під акомпанемент бандури (кобзи, ліри), речитативний характер, реалістичне змалювання подій, уникання строфічної форми, символіка чисел, часте використання тавтологічних оборотів, синонімів, оспівування образу козака як захисника українського народу. У народному середовищі **Д.** переважно називалися «козацькими», «лицарськими» піснями, «піснями про старовину».

Є, Е

Еклектика (грець. eklektikos – вибирати, обирати) – в мистецтві – поєднання різних художніх напрямів, стилів, матеріалів тощо.

Експресіонізм (лат. expressio – вираження) – модерністська художня течія поч. ХХ ст. Риси **Е.**: песимістичність світобачення; панування атмосфери тривоги, відчаю, розгубленості, агресії, безпорадності, очікування руйнівних соціальних катаклізмів; особливий образ героя – маленької розгубленої людини, яка втратила зв'язок із соціумом; загострена контрастність засобів виразності; надмірна емоційність; тягіння до деформації образів дійсності. **Е.** знайшов вираження в образотворчому мистецтві (Е. Кірхнер, Ж. Руо, М. Шагал, О. Кокошка), літературі (Ф. Кафка, Л. Франк), у музиці (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн).

Елегія (лат. elegia – журлива пісня) – жанр ліричної поезії. Риси **Е.**: свобода композиції, виняткова суб'єктивність, особлива емоційна атмосфера розчарування, осягнення буття як швидкоплинного, втраченої віри в майбутнє та кохання, медитативність, меланхолійність.

Зразки **Е.** в українській літературі – у творчості П. Русина, С. Яворського, Д. Туптала, Г. Сковороди, Т. Шевченка, С. Руданського, Л. Глібова, М. Зерова, І. Франка, Л. Українки, О. Олесья, Б.-І. Антонича та ін.

Емаль (франц. email) – техніка декоративно-прикладного мистецтва – тонке склоподібне покриття-прикрашення ювелірних виробів. Розрізняють **Е.**: прозору, непрозору (фініфть), перегородчасту (**Е.** заповнює проміжки між тонкими перегородками, напаяними на малюнок), виїмчасту (**Е.** заповнює заглиблений малюнок, нанесений на метал гравіруванням, різьбленням тощо), розписну.

Емблематична поезія (грець. – emblema – вставка, рельєфна оздоба) – поширений за часів бароко різновид поезії – поєднання зображення емблеми та її віршованого коментаря – пояснення. Зразки **Е. п.** у літературі України – у творчості Т. Земки, Л. Зизанія, К. Ставровещького-Транквіліона, С. Полоцького, М. Семенка та ін.

Енкаустика (грець. enkaio – випалюю) – техніка образотворчого мистецтва, в якій використовуються гарячі воскові фарби.

Епатаж (франц. epatage) – скандальна, зухвала витівка, яка порушує загальноновизнані норми та правила, звичаї, норми та стандарти поведінки, одягу, лексики тощо.

Епіграма (грець. epigramma – напис, короткий сатиричний вірш) – жанр сатиричної поезії. Риси **Е.**: лаконічність, несподіваність і парадоксальність висновку. **Е.** постає в поезії Античності, поширюється за часів класицизму, в українській літературі зразки **Е.** – у творчості так званих новолатинських поетів XVI–XVII ст. П. Русина, І. Туробинського, Г. Тичинського.

Епістола (грець. epistolē – послання, лист) – жанр літератури у формі листа чи послання.

Епопея (грець. epopoieo – епічна пісня) – епічний жанр. Риси **Е.**: об'єктивність, всеохопне відтворення масштабних, значущих подій переважно національної історії, оповідальність, здатністю до поєднання з ліричним і драматичним началом.

Епос (грець. epos – слово, розповідь) – род мистецтва. Риси **Е.**: відтворення переважно подій минулого, об'єктивного зображення подій і персонажів, незначущістю суб'єктивного та домінуванням оповідального начала. Джерела **Е.** – міфи, казки, історичні пісні, білини. Жанри **Е.**: епопея, роман, оповідання, ораторія.

Есе (франц. *essai* – спроба, начерк) – жанр прозової філософської, естетичної, публіцистичної літератури. Постає у творчості Ф. Бекона, М. Монтеня. Риси **Е.**: свобода композиції, підкреслено суб'єктивна позиція автора, асоціативність, різнобарвність стилю, тяжіння як до побутового мовлення, так і до афористичності.

Ескіз (франц. *esquisse*) – попередній, підготовчий начерк твору, який у загальному вигляді фіксує його замисел.

Естетика (грець. *aisthetikos* – почуттєвий) – наука про найбільш загальні закономірності емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осягнення світу та мистецтво як вищу форму конкретизації та реалізації такого осягнення. Формується в Античності на ґрунті філософії, набуває самостійного наукового статусу у сер. XVIII ст. у працях німецького філософа О. Г. Баумгартена та подальшого розвитку у працях І. Канта, Г. Ф. Гегеля та багатьох філософів XIX–XX ст. **Е.** спрямована на дослідження природи, сутності, специфіки естетичної свідомості та естетичної діяльності, природи, сутності та специфіки буття та морфології мистецтва, історії естетичної думки, структури й сутності естетичної культури тощо. **Е.** пов'язана з філософією, етикою, історією, соціологією, педагогікою, мистецтвознавством.

Естетична діяльність – емоційно-почуттєва, духовно-ціннісна діяльність людей, спрямована на осмислення та перетворення світу відповідно до уявлень про досконалість, гармонію, міру, красу, пов'язана з гармонійною самореалізацією особистості та гармонізацією відносин людини та соціуму. **Форми Е. д.**: художньо-практична, художньо-творча, художньо-рецептивна, рецептивно-естетична, духовно-культурна, теоретична тощо.

Естетична культура – складова духовного світу людини, соціуму, людства в цілому, одна з умов соціалізації та максимальної реалізації особистості. **Е. к.** відбиває рівень осмислення досконалості, гармонії, міри, краси людиною, соціумом, людством у цілому та забезпечує духовно сповнене буття людства.

Естетична культура особистості – гармонійне єднання естетичної свідомості і та естетичної діяльності людини, що відбиває рівень її причетності до естетичного досвіду людства, самоусвідомлення в системі духовних ціннісних орієнтацій людства. **Е. к. о.** відбиває здатність людини до бачення, сприйняття й створення гармонії, міри.

краси й досконалості у світі, а також рівень творчої самовіддачі людини, спрямованість духовних (в тому числі й художніх) орієнтацій (пошуків), ідентифікації в системі художніх цінностей.

Естетична свідомість – категорія естетики, яка позначає умовно виокремлену сферу свідомості, спрямовану на емоційно-почуттєве, неутилітарне осмислення світу крізь призму досконалості, гармонії, міри, краси, оцінку світу з позицій естетичного ідеалу. Складовими **Е. с.** є: естетичні почуття, естетичний смак, естетичний ідеал.

Естетичне – метакатегорія естетики, яка характеризує емоційно-почуттєву, неутилітарну, духовно-ціннісну практику людства.

Естетичне виховання – процес формування та вдосконалення естетичних уявлень та якостей людини.

Естетичний ідеал – категорія естетики, яка позначає вищу, конкретно-почуттєво виражену форму досконалості, мету людини, людства, певного соціуму тощо.

Естетичний смак – категорія естетики, яка характеризує рівень емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного розвитку людини, її здатність до відбору, привласнення або відторгнення цінностей (зокрема, художніх), їх оцінки, адекватної до уявлень певної історично-культурної епохи щодо досконалості, гармонії, міри, краси.

Естетичні почуття – елемент структури естетичної свідомості, ґрунт її повсякденного рівня. **Е. п.** складаються з: естетичних емоцій – безпосередніх емоційних відгуків на дійсність; естетичних переживань – результатів осмислення емоцій, переведення їх у площину інтелектуального осягнення, введення до власного духовного досвіду, присвоєння цього нового досвіду або визнання його неадекватним власним духовним ціннісним орієнтаціям.

Етикет (франц. *etiquette* – ярлик, етикетка) – сукупність формальних правил, які регулюють зовнішні прояви людських стосунків і стандартизують поведінку людей у типових життєвих ситуаціях. Основними принципами **Е. с.**: «золоте правило моральності» («поводься по відношенню до інших так, як ти хочеш, щоб поводитися по відношенню до тебе»), пріоритет старшого та жінки, а також гігієнічний та естетичний принципи. Основними вимогами **Е. с.**: ввічливість, тактовність, коректність, делікатність, люб'язність, скромність, пунктуальність, точність тощо. Розрізняють **Е.** діловий, службовий, дипломатичний, сімейний, спортивний та ін.

Етюд (франц. *étude* – вправа) – жанр образотворчого мистецтва допоміжного характеру, ескіз майбутньої картини, модель скульптури тощо; жанр музики – невеликий музичний твір віртуозного або навчального характеру, в якому «відпрацьовується» певний технічний прийом гри; вправа, спрямована на вдосконалення акторської майстерності.

Ж

Жанр (лат. *genus* – рід, плем'я) – тип художнього твору, позначений усталеністю теми, образів, змісту, композиції.

Жартівливі пісні – пісні комічного (гумористичного або сатиричного) змісту найчастіше фольклорного походження.

Живопис – вид образотворчого мистецтва, в якому носієм художнього образу є малюнок фарбами на площині (полотні, картоні, папері, архітектурній площині тощо). Засоби виразності **Ж.** – малюнок, колір, форма, колорит, контраст, ритм, простір, композиція, світлотінь, перспектива, фактура тощо. Розрізняють **Ж.** монументальний (фреска, мозаїка, вітраж); станковий (самостійні за художнім значенням картини), декоративний (декорації в театрі та кіно тощо); декоративний (орнаментальне та інше прикрашення архітектурних споруд, тканин, предметів побуту та ін.); мініатюру (малі за розміром твори). За використанням різних матеріалів **Ж.** поділяють на олійний, темпера, **Ж.** по штукатурці (фреска), енкаустику (**Ж.** воском) тощо. Окремий різновид **Ж.** – іконопис. Жанри **Ж.** – тематична (історична, міфологічна, побутова тощо) картина, пейзаж, портрет, натюрморт, батальна картина, анімалістична картина тощо.

З

Зміст і форма в мистецтві – категорії естетики. **З.** твору – його сенс. Елементи **З.** – тема, ідея твору. **Ф.** – внутрішня та зовнішня організація художнього твору, елементи **Ф.** – матеріал, композиція, сюжет, засоби виразності. Твори мистецтва позначені взаємообумов-

леністю, діалектичним зв'язком **Ф.** та **З.**, який забезпечує цілісність, естетичну цінність художнього твору.

Знаменний розспів – основний різновид православного одноголосного церковного молитовного співу XII–XVII ст., який вирізнявся плавністю, урівноваженістю мелодики, фіксувався особливими знаками – знаменами, які символізували акт молитви та небесний спів у цілому. У сер. XVII ст. православною церквою був прийнятий багатоголосний **З. р.**

I

Ігрові пісні – пісенний жанр фольклору. Риси **І. п.:** діалогічність, театралізоване виконання – значущість акторської гри, міміки, гриму, певних костюмів і реквізиту тощо, яскрава характерність і водночас лаконізм образів, тяжіння до масштабних сюжетних сцен.

Ікона (грець. eikon – зображення, образ) – в християнстві (православному) канонізовані зображення (зокрема нерукотворні й чудотворні) сакральних образів (Ісуса Христа, Божої Матері, Янголів, Святих), створені згідно зі Священним писанням анонімними майстрами.

Іконопис – різновид живопису; православний християнський станковий культовий живопис, який відтворює духовну сутність сакральних образів. Риси **І.:** анонімність творця, канонічність, відмова від відображення реальності, символізм, зворотна перспектива, площинність, статичність. В **І.** використовуються темпера, енкаустика, олійні фарби.

Імажинізм (англ. image – образ) – художня течія 1900–1920-х рр., переважно в літературі Англії та Росії. Риси **І.:** свобода художнього образу, несподіване відтворення реальності; відокремлення мистецтва від дійсності; значущість тематики розпаду, зів'янення, самотності людини в місті; домінування форми над змістом; декларація відмови від застарілої, на думку представників **І.**, граматики.

Імпресіонізм (франц. impression – враження) – художня течія 1860–1880-х рр., названа за картиною К. Моне «Враження. Схід сонця». Риси **І.:** опора на теорію розкладання кольорів на основні, чисті; значущість миттєвого враження митця від дійсності, найдрібніших

нюансів світла й тіні; осягнення світу як мінливого, несталого; новий принцип творіння – на пленері (просто неба). Основні жанри **I.** у живописі – етюд, пейзаж (зокрема міський), у музиці – програмна п'єса. **I.** знайшов відображення у творчості живописців К. Моне, Е. Мане. К. Піссаро, О. Ренуара, в українському живописі – у творчості О. Мурашка, К. Костанді, С. Васильківського тощо; письменників А. Рембо, Р. М. Рільке, П. Верлена, в Україні – М. Коцюбинського; композиторів К. Дебюссі, М. Равеля, М. де Фалья, частково І. Стравінського, скульптора О. Родена.

Імпровізація (лат. *improvisus* – непередбачений, раптовий) – створення художнього твору (пісні, вірша, музики та ін.), гра актора без попередньої підготовки.

Інвайронмент (англ. *environment* – довкілля) – одне з ключових понять естетики та мистецтва ост. третини ХХ ст., яке позначає художньо перетворене предметне середовище буття людини (естетизоване, неутілітарне, організоване шляхом монтажу матеріальних, нехудожніх об'єктів), в якому вона відіграє роль як глядача, так і активного співучасника. Засновники **I.** – К. Ольденбург, Ж. Сигал, А. Капроу, Я. Куннеліс.

Інкрустація (лат. *incrustation* – облицювання) – різновид декоративно-прикладного мистецтва; оздоблення предметів, фасадів будівель, інтер'єрів сюжетними або орнаментальними композиціями з невеликих шматочків твердих різнокольорових матеріалів. Розрізняють інтарсію – **I.** деревом по дереву, насічку – **I.** металом по металу. В Україні поширеною є **I.** соломкою.

Інсталяція (англ. *installation* – розміщення) – артефакти, «просторові скульптури» – композиції з довільно розміщених предметів (справжніх або бутафорських), серед яких глядач може вільно переміщатися.

Інтерлюдія (лат. *inter* – між, *ludus* – гра) – невелика п'єса, яка демонструється між актами основної вистави (інтермедія); невелика частина музичного тексту, яка має проміжний характер, розташовується між частинами твору для емоційного, образного «переключення».

Інтермедія (лат. *intermedius* – проміжний, середній) – невелика драматична, переважно комічна «вставна» п'єса, яка виконується між актами основної драматичної, музичної вистави. **I.** була поширена

в українському театрі XVII–XVIII ст. у виставах на релігійну, історичну тематику, з якими контрастувала комічним змістом, народною, побутовою тематикою, образами та мовою.

Іронія (грець. *eigonea* – удавання) – форма комічного. Риси **І.**: значущість іносказання, підкреслена, свідомо розбіжність форми та змісту – висміювання негативних явищ шляхом їх надмірного схвалення або надмірно серйозного змалювання.

Історична картина – жанр живопису, спрямований на відтворення історичних подій. У добу Відродження **І. к.** набула самостійного статусу, вирізнялася зосередженням на зображенні актуальних подій та сюжетів із історії Античності, поданих як приклад для наслідування. У мистецтві XVII–XVIII ст. формується тип урочистої багатофігурної **І. к.**, у мистецтві класицизму **І. к.** є одним із високих жанрів, здатних до поєднання історичних подій та алегорії. У XIX ст. в українському живописі **І. к.** набула критичного, соціального забарвлення, у сер. XIX ст. склався тип невеликої історично-побутової картини. **І. к.** – один із пріоритетних жанрів у творчості митців «Товариства пересувних виставок».

Історична пісня – пісенний жанр, присвячений історично значущим подіям; фольклорний український епічний героїчний пісенний жанр, який сформувався у XIV–XV ст. Риси **І. п.**: багатоголосність, значущість героїко-патріотичних мотивів, реалістичність і документальність образів і подій, оптимістичність і водночас наявність драматичних мотивів, перевага виконання чоловіками.

Історичний жанр – жанр мистецтва, спрямований на відтворення історичних реалій, подій історії певного народу, суспільства, держави тощо.

К

Кадр – у фотомистецтві – одиничне зображення об'єкта зйомки на фотоплівці або на фотопапері; у кінематографі – один із основних засобів виразності, знімок – фіксація фази руху або статичного положення об'єкта зйомки.

Казка – один з основних фольклорних літературних жанрів переважно чарівного, авантюрного або побутового характеру, в якому

єднаються реальність і вимисел. **К.** відбиває менталітет, ціннісні орієнтації народу, формує стереотипи поведінки, шляхи соціалізації індивіда.

Канон (грець. κανὼν – норма, правило) – усталена сувора норма, правило; один із вокальних жанрів сакрального музичного мистецтва.

Кант (лат. cantus – спів, пісня) – жанр побутової багатоголосної (переважно 3-голосної) пісні, поширений, зокрема, в Україні в XVII–XVIII ст. **К.** первинно писалися на релігійні тексти. Риси **К.**: строфічність, паралельний рух верхніх голосів, утворення басом гармонічної опори.

Кантата (італ. cantare – співати) – жанр вокально-інструментальної музики релігійного або світського змісту для одного або декількох солістів, хору та оркестру. **К.** склалася у XVII ст. Риси **К.**: невеликий масштаб, камерний характер, уникання драматизму, перевага сольних номерів, наявність хорових номерів.

Капела (італ. capella) – католицька (англіканська) каплиця, невелика споруда або приміщення у храмі для молитов однієї родини, зберігання реліквій тощо; хоровий виконавський колектив; з XV ст. – колектив співаків на чолі з керівником – капельмейстером; оркестр, а також назва деяких крупних симфонічних оркестрів.

Карнавал (лат. carni val – «прощай м'ясо») – поширене з IX–X ст. у католицьких країнах свято з переодяганням і яскравим гулянням, яке зазвичай передує Великому посту. На рубежі XVIII–XIX ст. **К.** утратив релігійну складову і перетворився на один із видів масових народних розваг.

Катарсис (грець. katharsis – очищення) – поняття філософії, етики, естетики, філософії мистецтва, психоаналізу тощо, яке позначає найвищий духовний, емоційно-почуттєвий стан людини, очищення душі людини співстражданням у процесі сприйняття дійсності або твору мистецтва (зокрема трагедії).

Категорії естетики – фундаментальні поняття, які визначають специфіку, процес і результати емоційно-почуттєвого, духовно-ціннісного осягнення світу. Систему **К. е.** складають категорії такого спрямування: естетичне як метакатегорія естетики; аксіологічного (гармонія / дисгармонія, міра, естетичний ідеал); оціночного (прекрасне, потворне, трагічне, комічне, піднесене, низьке та їх понятійні різновиди й форми); гносеологічного (мистецтво, художній образ,

художній напрям, художня течія, художня школа, мистецтво, стиль, вид і жанр мистецтва, мімезис, катарсис, естетична свідомість, естетична діяльність та ін.). Особливості **К. е.**: особистісна, національна, соціальна, культурна, історична обумовленість змісту; єдність суб'єктивного та об'єктивного, емоційно-почуттєвого та раціонального начал.

Квартет (лат. quartus – четвертий) – ансамбль із чотирьох виконавців; жанр камерної музики для чотирьох виконавців.

Кераміка – різновид декоративно-прикладного мистецтва; виробу із глини з мінеральними добавками, які виготовляються під впливом високої температури з подальшим охолодженням. Основні види художньої **К.**: порцеляна, напівпорцеляна, фаянс, майоліка, гончарна **К.**

Килимарство – різновид декоративно-прикладного мистецтва.

Кінематограф (грець. kineme, kinēmatos – рух, grafio – пишу) – синтетичний вид мистецтва, який виник у Франції в 1895 р. Засновниками **К.** вважають братів Луї та Огюста Люм'єрів. Засоби виразності **К.**: кадр, монтаж, крупний, середній та близький плани тощо. Різновиди **К.**: художньо-ігровий, документальний, науково-популярний, анімаційний тощо.

Кінетичне мистецтво (лат. kinesis – рух) – художня течія, спрямована на створення просторових рухливих композицій із нетрадиційних матеріалів. **К. м.** виникло у сер. ХХ ст. у творчості Ф. Морелле, З. Хюльтена. Принципи **К. м.**: заміна митця художником-інженером, експерименталізм, орієнтація на творчу активність глядача, декларація значущості руху, використання методів математичного програмування, електроніки.

Кітч, кіч (нім. kitsch – халтурний) – дешева, масова, позбавлена смаку продукція, розрахована на пересічного, естетично та художньо невибагливого споживача. Риси **К.**: стереотипізація, банальність, вульгарність тощо. Поширюється з другої пол. ХХ ст.

Класицизм (лат. classicus – зразковий) – художній напрям кін. ХVІІ–ХVІІІ ст., досяг найвищого розвитку у Франції. Риси **К.**: раціоналізм; абсолютизація розуму та раціонального начала; значущість суспільно значущих ідеалів, декларація ідеалу «прекрасної», «ошляхетненої» природи, орієнтація на Античність як гідний наслідування ідеал; затвердження та панування канонічних правил єдності часу,

місця і дії, пропорцій та ін.; ієрархія жанрів (поділ на «високі» та «низькі»); суворе регламентація творчості; значущість релігійних та міфологічних тем тощо. Представники **К.**: П. Корнель, Ж. Расін, Ж. Б. Мольєр, Ф. де Ларошфуко, Вольтєр, Ж. де Лафонтєн, Ж.-Ж. Руссо, в Україні – Ф. Прокопович та ін.

Книжкова мініатюра (лат. *minium* – кіновар, сурик, які в давнину використовувалися для створення малюнків у книгах) – різновид живопису, багатокольорові малюнки від руки в рукописних книгах епохи Середньовіччя (ініціали, заставки і т. ін.), позначені особливою деталізацією, насиченістю орнаментальними мотивами, ретельністю виконання.

Кобзарі – українські народні епіки – співці та інструменталістико-виконавці на кобзі. Особливого значення діяльність **К.** мала в Запорозькій Січі у XVII–VIII ст. Відомі у різні час **К.** – Г. Кобзар, Д. Бандурка, В. Марченко, О. Вересай, І. Кравченко-Крюковський, Ф. Холодний, Є. Мовчан, П. Носач, І. Кучугура-Кучеренко. Мистецтво **К.** відроджується в сучасній культурі України.

Колаж (франц. *collage* – наклеювання) – твір образотворчого мистецтва, створений шляхом наклеювання різних за кольором і фактурою матеріалів на певну основу.

Комедія (грець. *komodia*, від *komos* – весела процесія і *ode* – пісня) – різновид роду драми; комічний жанр, у якому засобами гумору та сатири піддаються критиці негативні суспільні явища. Зразки **К.** – твори Аристофана, Менандра, Теренція, Плавта, В. Шекспіра, Ж. Б. Мольєра, К. Гольдоні, К. Гоцці, Б. Шоу, О. Уайльда та ін. Різновиди **К.**: трагікомедія, трагіфарс, **К. дель арте**, **К.-притча**, **К.-алегорія** тощо.

Комедія дель арте (італ. *commedia dell'arte* – комедія масок) – італійська комедія-імпровізація XVI–XVII ст., виконувана професійними акторами вистава – імпровізоване втілення типового сценарію. Характерна риса **К. д. а.** – наявність традиційних персонажів – уособлень людських чеснот і вад. Зразки **К. д. а.** – у творчості К. Гоцці, Ж. Б. Мольєра, К. Гольдоні.

Комікс (англ. *comic* – смішний) – явище літератури та образотворчого мистецтва, серія малюнків зі стислими текстами, які складають своєрідне оповідання. **К.** виникає у США в кін. XIX ст. і з сер. XX ст. набуває поширення в масовій культурі.

Комічне – категорія естетики, яка характеризує суспільно-значимі суперечності, конфлікти, негативний сенс яких «знімається» через осміяння. Форми **К.**: гумор, іронія, сатира, сарказм.

Консерваторія (лат. *conservare* – охороняти) – первинно – міський притулок в Італії для сиріт і безпритульних дітей, в якому навчали ремеслам і передусім співу та музиці; з XVII ст. – навчальний заклад вищої музичної освіти.

Консонанс (лат. *consonantia* – злитність звучання) – гармонійне злиття декількох тонів, які одночасно звучать.

Конструктивізм (лат. *construction* – побудова) – модерністська художня течія поч. XX ст. Риси **К.**: раціоналізм, функціональність, практичність, утилітарність, утвердження передусім агітаційно-пропагандистської функції мистецтва, відмова від ліричного начала, утвердження значущості конструкції. **К.** поширився в архітектурі (брати Весніни, М. Гінзбург), декоративно-прикладному мистецтві, театрі, дизайні (В. Татлін) тощо. В мистецтві України одним із найяскравіших зразків **К.** є будівля Держпрому в Харкові (арх. С. Серафимов, С. Кравець, М. Фельгер).

Концептуальне мистецтво – явище мистецтва, яке виникло у 1960-ті рр. на ґрунті синтезу з наукою та філософією. Основа **К. м.** – поняття концепту як формально-логічної ідеї речі, явища, яка закарбовується в картині, інсталяції, перформансі, мистецькій акції. Твори **К. м.** переважно розраховані на одиничну презентацію, розмивають межі між мистецтвом і життям – побутова річ переноситься у площину мистецтва. **К. м.** використовує утилітарні, побутові речі, написи, безособові діаграми, схеми, документальні матеріали, кіно-, відео-, аудіозаписи тощо. **К. м.** має на меті збудження інтелектуально-аналітичної активності глядача, лише опосередковано пов'язаної з твором, що сприймається. **К. м.** позиціонується як явище, перехідне від авангарду до постмодернізму.

Концерт (лат. *concerto* – змагаюся) – жанр музики – твір для соліста – виконавця-інструменталіста та оркестру (ансамблю), у 2 пол. XVIII ст. закріплюється типова 3-частинна форма **К.** з переважно швидкими 1 і 3 частинами та повільною середньою частиною; публічне виконання музичних творів.

Крутіський роман (ісп. *novela picaresca*, від *pícaro* – шахрай, крутії) – різновид жанру роману. Виник в Іспанії в XVII ст. Риси **К. р.**:

відтворення пригод пройдисвіта, шахрая, авантюриста (пікаро), вихідця з низів суспільства або збіднілого дворянства у формі його усної розповіді про власне життя, однолінійний сюжет, хронологічний виклад подій, авантюристичність сюжету.

Ктиторський портрет – поширений у живописі Середньовіччя та в українському живописі XV–XVII ст. різновид жанру портрета, який зображує особу ктитора (фундатора, опікуна і старости певної церкви). Риси **К. п.**: поєднання світського начала (індивідуалізованість, певний психологізм) та особливостей іконопису (площинність, наявність атрибутів сакрального світу – Біблія, хрест, ікона) тощо. Український **К. п.** був як анонімним, так і авторським, зокрема відомим у цьому жанрі був майстер Самуїл.

Кубізм – модерністська художня течія в живописі, яка набула назви в 1909 р. Риси **К.**: відтворення дійсності у найпростіших геометричних формах, площинність, використання неживописних елементів (цифр, літер, слів), елементів реальної дійсності (театральних програм, уривків афіш, одягу). Зразки **К.** – у творчості П. Пікассо, П. Сезанна, О. Архипенка, М. Мондріана та ін.

Куртуазна література (франц. *courtois* – чемний, лицарський) – придворна лицарська література в Західній Європі XII–XIV ст., яку поширювали мандрівні музиканти й актори – трубадури, трувери, мейстерзінгери, міннезінгери. Риси героя **К. л.**: особливий образ героя – лицаря, який в ім'я коханої дами у далеких напівказкових екзотичних країнах вершить подвиги, захищаючи її честь і власну честь, повага до людської особистості, оспівування світських, земних цінностей, повноти життя людини.

Л

Лицарський роман – оповідальний, переважно віршований, жанр літератури європейського Середньовіччя, написаний однією з романських мов (не латиною). Риси **Л. р.**: великий масштаб, фантастичний характер, описання надзвичайних пригод, подвигів і кохання героїв-лицарів, які відстоюють власну честь або честь дами заради своєї слави і морального вдосконалення, втілюють усі чесноти, гіперболізація, виховна спрямованість.

Лірика (грець. *lyrikos* – те, що виконується у супроводі ліри) – род мистецтва. Риси **Л.**: безумовна пріоритетність особистісних почуттів і переживань, ототожнення автора і героя твору, домінування внутрішнього монологу. Розрізняють види **Л.**: філософську, громадянську, любовну, інтимну, пейзажну тощо. Жанри **Л.** – романс, елегія, пісня, сонет, ліричний вірш та ін.

Ліричні пісні – фольклорний жанр, який оспівує переживання і почуття людини. В українському фольклорі розрізняють такі різновиди **Л. п.** – інтимні (колискові, родинно-побутові, весільні, про жіночу долю, про кохання), пейзажні, громадянські (козацькі, чумацькі, кріпацькі, бурлацькі тощо). Характерні риси **Л. п.**: імпровізаційність, розспівність, свобода ритму, яскрава емоційність, викладення переважно від першої особи, переважна одноголосність тощо.

Література (лат. *lit(t)ratura* – написане, рукопис) – вид мистецтва, головним засобом виразності якого є слово (писане або усне). **Л.** поділяється на роди (епос, лірика, драма), жанри (роман, оповідь, вірш, поема тощо), різновиди (проза і поезія).

Літографія (грець. *litos* – камінь, *grafo* – пишу, малюю) – різновид графіки; спосіб друкування – створення відбитків зображень шляхом натискання пласкої розфарбованої друкованої форми на папір.

Літопис – прозовий жанр літератури, розповсюджений в Київській Русі, спрямований на закарбування суспільно значущих щорічних подій минулих часів і сучасності.

М

Мадригал (лат. *mandra* – стадо) – жанр поезії, присвячений оспівуванню сільського життя, пісня пастуха; в Італії у XIV–XVII ст. – музично-поетичний жанр вільної форми та тематики (переважно ліричної) для 2–3 (інколи до 5) голосів. Зразки **М.** – у творчості Ф. Саккетті, Ф. Ландіно, В. Галілея, К. Джезуальдо, Дж. Палестрини, К. Монтеверді, Л. Маренціо. У кін. XVI ст. виникли так звані мадригальні комедії, в яких поступово формувалися настанови оперного жанру.

Майстерзингери (нім. *meistersinger* – майстер-співак) – німецькі поети-співаки XIV–XVI ст. із ремісничо-цехового середовища

(Г. Сакс, Г. Фольц, Г. Фогель та ін.), виконавці пісень на релігійно-дидактичні та світські теми.

Маньєризм – художня течія, яка формується в 20-х рр. XVI ст. в італійському живописі, декоративно-прикладному мистецтві, архітектурі тощо. Риси **М.**: закарбування трагічності, дисонансності буття; відмова від гуманістичних ідеалів; прагнення перевершити натуру; витонченість, вишукана граційність; фантазійність; відтворення природних пропорцій людської фігури; орієнтація на зображення натовпу. Зразки **М.** – у творчості Ф. Парміджаніно, А. Бронзіно, Б. Челліні, Дж. Вазарі, Ель Греко.

Марінізм – літературна течія в Італії XVI ст. Риси **М.**: гедонізм, перевага галантно-еротичних тем, дотепність, складні та примхливі алегорії та метафори, вишуканість стилю, тяжіння до словесної гри, значимість мотивів розчарування, плинності буття.

Масова культура – явище культури XX–XXI ст., сформоване внаслідок урбанізації, індустріалізації, розвитку масової комунікації, технічного прогресу тощо. Риси **М. к.**: розуміння творення культури як виробничого, конвеєрного процесу, відчуження від культурних цінностей, стандартизація, втрата індивідуальності, спрямованість на формування «усередненого» типу особистості, міфологізація, індустріалізація дозвілля та субкультури «дитинства», уседоступність, орієнтація на масового споживача, розважальність і підсвідомі інстинкти тощо. Проблеми **М. к.** порушували О. Шпенглер, А. Швейцер, Е. Фромм, Х. Ортега-і-Гассет, М. Бердяєв тощо.

Мегалітична архітектура (грець. *meγas* – великий, *litos* – камінь) – архітектурні споруди епохи первісності, складені з великих кам'яних необроблених брил. Форми **М. а.**: менгір, дольмен, кромлех.

Мелодрама (грець. *melos* – пісня, *drama* – дія) – жанр драматургії, який позначений порушення проблеми співвідношення добра та зла, гострою інтригою, емоційністю, перебільшеними драматичних ефектів, моралізацією; драматичний твір, у якому монологи та діалоги дійових осіб супроводжуються музикою.

Мемуари (франц. *memoires* – спогади) – жанр літератури, записки-спогади автора (учасника або свідка) про минулі події.

Менестрель (лат. *ministerialis* – той, хто перебуває на службі) – у країнах середньовічної Західної Європи – мандрівний професійний музикант, часто – помічник трубадура, трувера, який виконує його

твори або акомпанує йому. У XIII ст. поширення діяльності **М.** обумовила виникнення шкіл і «братств» **М.** для захисту їх професійних інтересів.

Метафора (грець. *metaphorá* – перенесення) – перенесення якостей одного предмета або явища на інше на підставі ознак, загальних для них.

Меценат (лат. *Maecens* – ім'я римського державного діяча I ст. до н.е., який уславився покровительством художників) – людина, яка безкорисно допомагає діячам науки, мистецтва, освіти тощо.

Меценатство – добровільна, безкорислива діяльність осіб щодо підтримки (зокрема фінансової, організаційної) мистецьких, наукових, освітянських і т. п. закладів, творчої діяльності (в усіх сферах духовного життя).

Мильна опера (первинно телепродукція для домогосподарок полегшеного змісту, яка перед Другою світовою війною фінансувалася фірмами з виготовлення мила) – сентиментальний телефільм (частіше телесеріал), присвячений темі кохання або проблемам сімейних стосунків.

Мистецтво – форма суспільної свідомості, спрямована на пізнання, опанування та відтворення світу крізь призму художнього образу; будь-яка довершена діяльність людини.

Мистецтвознавство – комплекс наук, предметом яких є мистецтво. **М.** вивчає специфіку та буття окремих видів мистецтва, творчість митців, мистецькі твори у різних дослідницьких ракурсах зокрема. У **М.** виокремлюються: історія мистецтва, теорія мистецтва, художня критика.

Мім (грець. *mimos*, лат. *mimus* – наслідування, лицедій) – комедійний театральний жанр Античності, позначений імпровізаційністю, сатиричною та розважальною спрямованістю, а також актор – виконавець **М.**; у сучасному театрі актор, який працює у такому різновиді театру, як пантоміма.

Мімезис (грець. *mimēsis*) – категорія естетики, яка позначає наслідування предметам і явищам дійсності як основу художньої діяльності. Розробка теорії **М.** в естетичній думці Античності належить Платону й Арістотелю.

Мінезінгери (нім. *minnesinger* – співець кохання) – німецькі лицарські поети-співаки епохи Середньовіччя. **М.** оспівували любов до

прекрасної дами, служіння Богу і сюзерену, хрестові походи, поєднували світсько-лицарське та релігійне світосприйняття.

Мініатюра (лат. *minium* – червоні фарби, які використовували для оформлення рукописних книг) – живописні, скульптурні, графічні і літературні твори малих форм.

Мінімалізм – художня течія другої пол. ХХ ст. (переважно у живописі та скульптурі). Риси **М.**: використання природних і промислових матеріалів, простих форм, нейтральних кольорів, заперечення суб'єктивності художнього світобачення, декларація свідомої обмеженості митця у сфері засобів виразності, звернення до серійного, конвеєрного виробництва, комп'ютерних технологій.

Міраклъ (лат. *miraculum* – диво) – різновид західноєвропейської середньовічної релігійно-повчальної драми – розповіді про дива, здійснені Богородицею. В українській літературі ХVІІ–ХVІІІ ст. подібними до **М.** були деякі шкільні драми.

Містерія (лат. *ministerium* – служба) – жанр європейського середньовічного театру, який постав на основі літургійного дійства та біблійних сюжетів (різдвяних і великодніх). Основа **М.** – сцени, присвячені народженню, смерті та воскресінню Христа, діянням апостолів, Тайній Вечері тощо, які чергувалися з інтермедіями на комічний, побутовий сюжет. В українській культурі **М.** поширювалися шкільними театрами.

Міф (грець. *mythos* – переказ, оповідання) – форма суспільної свідомості, в якій світ у цілому постає пов'язаним кровною спорідненістю; оповідання про минуле, навколишній світ, яке описує події за участю богів, демонів, героїв. Розрізняють групи **М.**: космогонічні – про походження світу, антропогонічні – про походження людини, солярні, лунарні та астральні – про походження Сонця, Місяця, зірок, календарні – про природну циклічність, героїчні – про діяння культурних героїв тощо. **М.** пояснював сутність і структуру Всесвіту, природні явища, зв'язок людини і природи, поєднував елементи знань і художні образи, моральні приписи і норми, релігійні уявлення.

Мода (франц. *mode*, лат. *modus* – міра, образ, правило) – тимчасове (недовготривале, мінливе) панування певного стилю у будь-якій сфері культури (зокрема типу одягу, поведінки, етикету, розваг і т. ін.), популярність якого обумовлена новизною.

Модерн (франц. modern – новітній, сучасний; «югендстиль», «арт нуво») – художня течія кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Риси **М.**: тяжіння до естетизації предметного світу, декларація краси, стилізацію рис різних історичних художніх стилів, видовищність, казковість, декоративність, розкішність, орнаментальність, вигадливість форм, що перетікають одна в одну. Зразки **М.** в архітектурі – у творчості О. Вагнера, А. Гауді, Й. Ольбріха, Ф. Шехтеля, в живописі – Г. Клімта, М. Врубеля, у графіці – Г. Нарбута, О. Бенуа, Е. Мунка та ін. **М.** поширений у декоративно-прикладному мистецтві.

Модернізм (франц. modernisme – сучасний) – 1) термін, яким визначаються численні нетрадиційні, новаційні явища культури, які постали на ґрунті науково-технічного прогресу і соціальних катаклізмів рубежу ХІХ–ХХ ст.; 2) художній напрям першої пол. ХХ ст., у межах якого розгорталися такі течії, як кубізм, абстракціонізм, дадаїзм, експресіонізм, конструктивізм, футуризм, фовізм, сюрреалізм. Риси **М.**: опора на філософські погляди А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, О. Шпенглера, Ж.-П. Сартра, З. Фрейда та ін., осмислення світу як конфліктного, жорстокого й абсурдного й людини як самотньої та безсилої; втрата ідеалів; заперечення цінностей, традицій і значущості художньої культури минулого; антиреалізм; створення принципово нових систем засобів художньої виразності; винятковий суб'єктивізм художнього світобачення; алогізм, експериментаторство, епатаж, загальний дух руйнації та деформації та ін.

Мозаїка – техніка монументального живопису, в якій живописне зображення створено з невеликих шматочків різнокольорових матеріалів (смальта, камінь, кераміка) на площині.

Монодія (грець. monodia – пісня одного співака) – одноголосся; у Давній Греції спів одного співака у супроводі струнного або духового інструмента.

Монтаж (франц. montage – підйом, піднімання) – засіб художньої виразності – з'єднання окремих частин (елементів) у єдине ціле: в архітектурі – частин споруди у єдину конструкцію; в кінематографі – окремо знятих кадрів, музики, тексту в єдину кінострічку; в фотомистецтві – окремих фотознімків у єдину композицію; в радіомовленні – окремих тем і сюжетів у художнє ціле.

Монумент (лат. monumentum, mono – нагадує) – пам'ятник; масштабний, художньо самостійний твір скульптури на честь визначних подій або видатної особи.

Монументальний живопис – різновид живопису, тематичний розпис архітектурних споруд, який позначений суспільною значущістю змісту, узагальненістю форм, великим масштабом.

Монохромність (моно і грець. *chrome* – колір) – однобарвність; у живописі – використання у творі одного кольору.

Мораліте (лат. *moralis* – моральний) – жанр літератури та театру, алегорична повчальна драма, дійові особи якої символізують вади та чесноти.

Музи – у давньогрецькій міфології доньки Зевса та Мнемозини, богині – покровителі мистецтв: Ерато та Евтерпа (ліричної поезії), Калліопа (епічної поезії та знань), Кліо (історії), Мельпомена (трагедії), Полігімнія (гімнічної поезії), Терпсіхора (танцю), Талія (комедії), Уранія (астрономії).

Музика – вид мистецтва, який відбиває дійсність, емоції та почуття людини за допомогою організованих за висотою, тембром і тривалістю звуків. Засоби виразності **М.**: лад, мелодія, темп, ритм, динаміка, композиція, гармонія, оркестровка тощо. Розрізняють **М.** вокальну, вокально-інструментальну та інструментальну, в межах яких існує велика кількість жанрів. **М.** здатна до синтезу з багатьма видами мистецтва.

Мюзикл – жанр музичного театру, який синтезує музику, хореографію та театр. В основі **М.** – відомі сюжети класичної та сучасної літератури; дія розгортається у діалогах і сценах, які закінчуються розгорнутими вокальними номерами. Важливу роль у **М.** відіграють хореографічні та дивертисментні номери. Зразки **М.** – у творчості Дж. Керна, Дж. Гершвіна, Ф. Лоу, Л. Бернстайна, Е. Ллойда та ін.

Н

«Набіди» (група «Набі», франц. *nabis*, від давньоєвр. *navi* – пророк) – група французьких живописців (М. Дені, А. Майоль, П. Серюзьє), які на рубежі XIX–XX ст. на основі колористичних пошуків імпресіонізму декларували таємничу містичність мистецтва, площинність, використання простих кольорів, символічність образів, тяжіли до монументального відтворення християнської тематики.

Нарис – жанр літератури; різновид оповідання, який позначений описовістю, порушенням соціальних проблем, зазвичай присвячений реальним особам, подіям, фактам, але не виключає домисел.

Народна драма – анонімний, народний твір усної літератури, який розігрували непрофесійні актори на святах, ярмарках тощо.

Натуралізм – художня течія, яка складається в останній третині XIX ст. Риси **Н.**: декларація гранично реалістичного бачення світу й образу людини, роль митця як безпристрасного спостерігача за буттям людини, розуміння мистецтва як лабораторії з моделювання буття людини на основі зібрання фактів; особлива хронікальність, увага до найдрібніших подробиць і негативних явищ у житті людини та соціуму, до образів людей, відкинутих суспільством, представників «дна соціуму». Зразки **Н.** – у творчості Е. Золя, Е. та Ж. Гонкурів, Г. Гауптмана, Е. Мане, К. Менье, В. Крестовського тощо.

Натюрморт (франц. nature morte – мертва природа) – жанр образотворчого мистецтва (переважно живопису) – зображення композицій з фруктами, овочами, квітами, побутовими, театральними речами тощо.

Неоімпресіонізм (дівізіонізм, пуантилізм) – художня течія, яка виникла на ґрунті імпресіонізму близько 1885 р. у творчості французьких митців Ж. Сьора, П. Сіньяка, К. Піссаро та ін. Риси **Н.**: опора на досягнення оптики, на раціональні принципи мислення, застосування нової техніки живопису на основі розділення складних кольорів (крапками простих кольорів із урахуванням особливостей зорового сприйняття глядача, тяжіння до східної екзотики, площинності, декоративності.

Неокласицизм – художній напрям кін. XIX – поч. XX ст. Риси **Н.**: відродження надбань Античності як золотої епохи в історії людства, декларація гармонії та довершеності як символічної основи для відтворення сучасних реалій, осмислення культури людства як єдиного смислового поля, нескінченного полілогу культур і епох, тяжіння до синтезу мистецтв, відродження античних міфологічних образів. Зразки **Н.** – у творчості Т. Манна, У. Фолкнера, Г. Міллера, Г. Маркеса, Ж. Ануя, Ж. Сартра, А. Камю, та ін.

Неореалізм – художня течія 1940–1950-х рр. у літературі, кінематографі (Л. Вісконті, В. де Сіка, Дж. Д. Сантіс), образотворчому мистецтві (Б. Таслицький, А. Фужерон). Риси **Н.**: максимально

об'єктивне, хронікальне відтворення реалій життя, використання документальних фактів, залучення непрофесійних виконавців.

Низьке – категорія естетики, яка характеризує гранично негативні явища в житті людства, які в певну історично-культурну епоху реально загрожують існуванню людства в цілому і не можуть бути подоланими.

Новела (італ. novella – новина) – невеликий епічний прозовий жанр літератури, позначений суворістю композиції.

Ноктюрн (франц. nocturne – букв. нічний) – у XVIII–XIX ст. багаточастинний жанр інструментальної музики для духового або духового та струнного оркестру, призначений для виконання просто неба ввечері; у XIX ст. невелика одночастинна фортепіанна інструментальна п'єса переважно сумного настрою з наспівною мелодикою. Зразки **Н.** – у творчості Дж. Фільда, Ф. Шопена, Р. Шумана, К. Дебюссі та ін.

Ню (франц. nu – голий) – жанр образотворчого мистецтва, зображення оголеного жіночого тіла як вершинного втілення краси. Зразки **Н.** – у творчості Тіціана, П. Пікассо та ін.

О

Обеліск (грець. obeliskos) – архітектурна форма меморіального призначення (надгробок, пам'ятник), започаткована в Давньому Єгипті – гранчастий кам'яний стовп із пірамідално загостреною верхівкою, найчастіше зведений на честь загиблих військових.

Образ – відтворення буття, зокрема в мистецтві, в почуттєво доступній формі. На рівні почуттєвого сприйняття **О.** постає як відчуття та уявлення, на рівні мислення – як поняття, судження та концепція.

Образотворче мистецтво – узагальнена назва статичних, просторових, зорових видів мистецтва, які здатні до зображення дійсності такою, якою вона є в образах і візуально сприймається. До **О. м.** відносять живопис, графіку, скульптуру, художню фотографію. Відповідно до засобів створення та призначення розрізняють **О. м.:** станкове (має самостійне художнє значення) та монументальне (пов'язане з архітектурними спорудами й ансамблями).

Обряд – традиційна усталена система дій, що супроводжує важливі події життя людини та соціуму, відбиває менталітет і ціннісні орієнтації спільноти.

Обрядова поезія – поезія в народних обрядах. За змістом вирізняють **О. п.**: виробничу або календарно-обрядову, пов'язану з сільським господарством, промислами; сімейно-обрядову, пов'язану із найважливішими подіями в житті людини та суспільства (народження, весілля, смерть зокрема). За призначенням вирізняють **О. п.**: заклинальну, магічну (колядки, веснянки і т. ін.), супроводжувальну або символічну, яка супроводжує, пояснює або символізує певний обряд (голосіння, трійцькі та весільні пісні), ігрову, які є складовою частиною обряду (хороводні пісні). В **О. п.** поширеними є як антропоморфні язичницькі, так і християнські образи.

Ода (грець. *οἴδη* – пісня) – жанр поезії й музики урочистого змісту, присвячений уславленню видатної людини або надзвичайної події. **О.** виникла в Давній Греції як урочистий вірш у виконанні хора.

Одигитрія – в православному християнстві іконописний тип зображення Богородиці з Христом (немовлям). За каноном Божа Матір і Ісус Христос не торкаються один одного обличчям.

Оп-арт – один із різновидів кінетичного мистецтва, виник у США 1965 р. В **О.-а.** металеві пластини, дзеркала, оптичне скло створюють нерухому оптична ілюзія віртуального руху предмету шляхом активізації випадкового та варіативного сприйняття глядача.

Опера (італ. *opera*, букв. – праця, твір) – музично-драматичний жанр, який синтезує музику, літературу та театр. Риси **О.**: багатство тематики, пріоритет вокального начала, жанрове різноманіття вокальних номерів (різноманіття арія, аріозо, каватина, ансамбль тощо), значущість оркестрового та хорового начал. Перші **О.** були створені Я. Пері, Дж. Каччині та О. Рінуччіні (1589/1600 р.). В українській музиці зразки **О.** – у творчості М. Березовського, С. Гулака-Артемівського, П. Сокальського, А. Вахнянина, М. Лисенка, М. Аркаса, К. Стеценка, Б. Лятошинського, Г. Майбороди, К. Данькевича, Ю. Мейтуса, В. Губаренка, Є. Станковича, М. Скорика, Л. Колодуба, К. Цепколенко, О. Козаренка та ін. На рубежі ХХ–ХХІ ст. українська **О.** тяжіє до синтезу з рок-музикою, що виявляється у творчості С. Бедусенка, Г. Татарченка.

Оперета (італ. operetta, зменшувальне від *opera*, букв. маленька опера) – у сер. XVII – сер. XIX ст. – невелика опера, переважно на комічну або побутову тематику; жанр музичного театру, який у сер. XIX ст. постає у Франції у творчості Ж. Оффенбаха та Ф. Ерве. Риси **О.** : демократичність, чергування розмовних, музичних і хореографічних номерів, простота сюжету, перевага лірично-побутової тематики, використання оперних форм – арії, аріозо, ансамблю тощо, простота мелодики, зв'язок із фольклором, естрадою тощо. Зразки **О.** – у творчості І. Штрауса (сина), І. Кальмана, Ф. Легара. Своєрідною модифікацією **О.** є мюзикл.

Оповідання – жанр епічної прози. Риси **О.**: невеликий розмір, сюжет на основі окремого епізоду з життя одного (декількох) персонажів, стислість, лаконічність зображення подій.

Ораторія (лат. oratorium – молельня, від *oro* – говорю) – масштабний музичний жанр, який виконується хором, солістами та симфонічним оркестром. **О.** сформувалася на рубежі XVI–XVII ст., мала основою біблійні та євангельські тексти, призначалася для виконання у храмі на великі церковні свята, надалі **О.** у концертному виконанні збагачується світською тематикою. Риси **О.**: драматичний сюжет, оповідальність, героїчно-драматичний характер, концертне виконання. Зразки **О.** – у творчості Дж. Каріссімі, Г. Ф. Генделя, Г. Шютца, І. С. Баха, Й. Гайдна, Г. Берліоза, А. Онеггера, П. Хіндеміта, в українській музиці – М. Вериківського, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, К. Данькевича, на межі XX–XXI ст. – у творчості О. Яковчука, В. Камінського, Л. Колодуба, К. Цепколенко, О. Козаренка, зразки опери-ораторії створили В. Губаренко, М. Скорик та ін.

Ордер – в архітектурі певне, художньо значиме співвіднесення і художнє оздоблення несучих і несених частин споруди. В архітектурі Давньої Греції класичну систему **О.** склали дорійський, іонійський і коринфський **О.** Теорія ордерної системи створена давньоримським архітектором Вітрувієм. У добу Відродження були створені тосканський і композитний **О.** В сучасній архітектурі **О.** фактично втратив самостійне конструктивне значення.

Оркестр (грець. orchestra – кругла або напівкругла площадка античного театру, на якій під час вистав співав хор античної трагедії або комедії, супроводжуючи спів ритмізованими рухами) – колектив музикантів, виконавців на різних музичних інструментах. Власне **О.**

виникає у зв'язку із формуванням у XVI–XVII ст. нових жанрів гомофонно-гармонічної музики – опери та ораторії, які потребують інструментального супроводу сольного та хорового звучання, а також жанрів інструментального концерту та симфонії, які складаються у XVIII ст. **О.** поділяються відповідно до інструментального складу на однорідні (струнний, духовий, ударних інструментів) та змішані (симфонічний, естрадний). **О.** розрізняють за призначенням (військовий, естрадний тощо). Вирізняють також **О.** народних інструментів.

Орнамент (лат. *ornamentum* – прикрашення) – візерунок, упорядковане чергування рослинних, геометричних (рідше інших) елементів для декорування побутових речей, знарядь праці, творів декоративно-прикладного мистецтва, архітектурних споруд тощо, у самотійному художньому статусі застосовується у скульптурі.

Осьмигласіє – система невеликих наспівок (гласів), яка склалася у Візантії в XII–XIV ст., у різних національних варіантах закріпилася в європейському мистецтві, в Україні – у вигляді знаменного розспіву. **О.** – основа вокального супроводу православного богослужіння. Кожна з наспівок відповідала певному з 8 днів свята Великодня, надалі – певному тижню після Великодня.

Офорт (франц. *eau-forte*, буквально – міцна вода) – різновид граюри на металі, який виник у XVI ст. у Західній Європі; техніка станкової графіки глибокого друку, в якій зображення створюється на металевій дошці голкою, зображення заглиблюються шляхом протравлювання металу кислотами, витравлені місця заповнюються фарбою, на спеціальному станку друкуються на папері.

П

Памфлет (англ. *pamphlet* – брошура, памфлет) – жанр публіцистичної літератури, який склався в епоху Відродження. Риси **П.** різке сатиричне, іронічне, саркастичне, критичне осміяння певного суспільного явища, події, певної політичної партії, особи тощо, стислість, простота, експресивність викладення думки, чітко виражена критична позиція автора, тяжіння до проникнення в інші жанри літератури (роман-памфлет, п'єсу-памфлет). **П.** знайшов відображення у твор-

чості Еразма Роттердамського, Д. Мільтона, Дж. Свіфта, Д. Дідро, Вольтера, В. Гюго та ін.

Панегірик (грець. panēgyrikós logos – урочиста похвальна промова) – жанр літератури, спрямований на оспівування особи; надмірно хвалебний відгук про певну персону; у Давній Греції – надгробне слово, яке звеличувало заслуги померлого або похвальне слово на честь якоїсь особи.

Панно (від лат. pannus – шматок тканини) – частина поверхні стіни (настінне **П.**), стелі (плафон), дверей, обмежена рамкою і заповнена живописом, мозаїкою або рельєфом; різновид монументального живопису, призначений для внутрішнього (зовнішнього) декорування будівель.

Пантоміма (грець. pantómimos – той, хто відтворює все наслідуванням) – різновид театру. Головні засоби створення художнього образу в **П.** – міміка, жест, пластика тіла.

Пародія (лат. parodia – переспів, підробка, переробка) – жанр літератури, театру, музики, естради тощо. У **П.** висміюються особливості конкретного мистецького зображення дійсності – ознаки твору, творчого стилю автора, певного художнього спрямування, які наповнюються новим, комічним змістом.

Парсуна (викривлене «персона») – жанр українського живопису кін. XVI–XVII ст. Риси **П.**: збереження прийомів іконопису, наявність рис жанру портрета.

Партесний спів (лат. partes – голоса) – стиль української багатоголосної (від 3 до 48 голосів) хорової музики кін. XVI–XVIII ст. Риси **П. с.**: опора на релігійні та світські тексти, чіткий розподіл функцій голосів хору, кожен з яких міг мати декілька партій. Зразки **П. с.** – у творчості М. Дилецького, В. Пикулинського.

Пастораль (лат. pastoralis, франц. pasturale – пастуший) – жанр, присвячений ідеалізованому, ідилічному зображенню сільського життя, оспівуванню його моральної чистоти, краса природи, почуттів селянина.

Пейзаж (франц. paysage, від pays – країна, місцевість) – 1) опис або зображення природи; 2) жанр живопису, графіки, спрямований на зображення природи, міського архітектурного середовища; 3) загальний вид місцевості, краєвид.

Пектораль (лат. *pectus, pectoris* – нагрудний) – дорогоцінна металева прикраса, яка покривала груди і плечі. **П.** була у вжитку в Давньому Єгипті, Давньому Римі, у скіфів тощо.

Перформанс (англ. *performance* – виконання) – мистецьке явище постмодернізму, публічне створення твору, в якому синтезуються засоби виразності театру, музики, літератури, хореографії тощо, елементи реальної дійсності. Риси **П.**: імпровізаційність (за наявності сценарію), відсутність претензії на довговічність і професійну довершеність, епатаж, зосередженість на власне процесі творчості, наявність дистанції між виконавцями та глядачами (на відміну від хепенінгу).

Писанка – у слов'янській культурі – символ сонця, відродження природи, надалі – символ Воскресіння Ісуса Христа – яйце, орнаментоване магічними знаками. На відміну від крашанки, **П.** є пустою, її дарують і зберігають.

Піднесенє – категорія естетики, яка позначає явища, виняткові за своїми кількісно-якісними характеристиками, котрі через свою винятковість глибоко вражають людину.

Піктографія (лат. *picus* – розмальований і грець. *grapho* – пишу) – протописемність, малюнкове письмо, яке виникло за часів первісності, відображає зміст повідомлення в малюнку або послідовності малюнків. **П.** іноді застосовується в сучасній культурі (знаки дорожнього руху, емодзі).

Піраміда – монументальна архітектурна пірамідальна споруда (інколи східчаста або баштоподібна). **П.**, як гробниці або культові споруди, були поширені в культурах давніх цивілізацій.

Пісня – один із основних жанрів вокальної та інструментальної музики. **П.** вирізняє особлива наспівність мелодики, яка відбиває загальний зміст словесного тексту; строфічність структури. Розрізняють **П.** народну, «авторську», побутову, ліричну, історичну, революційну тощо.

Плакат (франц. *plaque* – наліплювати) – різновид графіки. Риси **П.**: лаконічність, узагальненість, простота, алегоричність і метафоричність образів, чіткість кольору та ліній, виокремленість кольорів, зіставлення різних зображень у різних площинах, показ подій, що відбуваються в різний час у різних просторах, поєднання живописного зображення зі словесним текстом. Розрізняють **П.** політичний

(агітаційний або пропагандистський), рекламний (промисловий, торговельний), видовищний (афіша), інструктивний тощо.

Плафон (франц. *plafond* – стеля) – живописний або скульптурний (ліпний) твір, яким прикрашають стелю, перекриття приміщення.

Пленер (франц. *pleine aïre* – вільне повітря) – створення художником живописних творів на відкритому повітрі (просто неба).

Побутова драма – жанр театру, присвячений проблемам повсякденного життя. Герої **П. д.** – звичайна людина зі складним характером, наповнена пристрастями, суперечлива.

Побутова картина – жанр живопису, що зображує повсякденне життя людини.

Повість – жанр епічної прозової літератури (рідше віршованої). Риси **П.**: єдність сюжетної лінії, глибока характеристика героїв, наявність масштабних описів, зосередженість на створенні образу головного героя, особистість і доля якого розкриваються в межах декількох подій-епізодів його життя. **П.** посідає проміжне місце між романом і оповіданням.

Повчання – жанр прозової літератури (зокрема богословської), спрямований на розкриття божественних істин, заповідей, релігійних і моральних настанов, згідно з якими людина має будувати своє життя.

Поезія (грець. *poiesis* – творчість) – художньо-образна словесна творчість; ритмічно організований текст, на відміну від прози.

Поезюмалярство (зорова поезія, візопоезія, візуальна поезія) – синтетичне поєднання поезії та живопису, яке сягає барокової емблематичної поезії, набуває розвитку в авангардистських пошуках мистецтва поч. ХХ ст., зокрема у творчості Г. Аполлінера, М. Семенка. У **П.** елементи тексту (літери, слова, речення в цілому) специфічно розташовані або виділені кольором, завдяки чому сприймаються як візуальні об'єкти.

Поєма (грець. *poïema* – твір) – масштабний ліро-епічний жанр (переважно у поезії). Риси **П.**: оповідальний або ліричний сюжет, зображення значних подій і яскравих характерів. В Античності та Середньовіччі **П.** називали епопею. Як **П.** у деяких випадках визначають великий прозовий роман, якому притаманні глибокий зміст, масштабність охоплення подій, пафос і ліризм («Мертві душі» М. Гоголя, «Поєма про море» О. Довженка).

Полемічна література (грець. *polemikos* – ворожий, войовничий) – жанр української, білоруської, польської літератури. Елементи **П. л.** виникають у культурі Київської Русі. Розвиток і розквіт **П. л.** у 2 пол. XVI ст. – XVII ст. зумовлений духовно-релігійною агресією Польщі. Риси **П. л.** в українській літературі: обстоювання значимості, істинності, провідної ролі та визначального місця православної церкви у житті української спільноти, синтез богословського, документального, політичного матеріалу, використання засобів сатири, публіцистики, риторики тощо. Зразки **П. л.** – у творчості В. Суразького, І. Вишенського, Г. Смотрицького, М. Смотрицького, Л. Барановича, С. Яворського, Ф. Прокоповича, Г. Кониського, І. Галятовського, І. Леванди.

Поліфонія (грець. *polys* – багато, *phone* – голос) – спосіб музичного мислення, багатоголосся, яке засновано на одночасному звучанні декількох рівноправних мелодичних ліній, які можуть мати власну логіку розвитку. **П.** досягає вершини у другій пол. XVIII ст. у творчості Г. Ф. Генделя та І. С. Баха, у творчості українських митців М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Зразки **П.** створені багатьма українськими та зарубіжними митцями у XX ст.

Полонез (франц. *polonaise* – польська) – жанр танцювальної музики польського походження, урочистого характеру.

Попарт – течія в англо-американській поп-культурі, яка виникла в сер. XX ст. Риси **П.а.**: утилітаризм, надреалізм, фотографічність, колажність, використання у творах нехудожніх елементів реальності, орієнтація на масового споживача, тяжіння до тиражування, стереотипізації. За настановами **П.а.** будь-який предмет, уведений в художній контекст, набуває статусу твору мистецтва. **П.а.** Відомі майстри **П.а.** – Р. Раушенберг, Е. Уорхолл, Д. Сігал, К. Олденбург, Р. Гамільтон, Е. Паолоцці.

Портрет (франц. *portrait*) – жанр мистецтва, спрямований на зображення людини або групи людей.

Постімпресіонізм – течія в образотворчому мистецтві, яка стала на ґрунті імпресіонізму на межі XIX–XX ст. у творчості П. Сезанна, В. ван Гога, П. Гогена, А. де Тулуз-Лотрека. Риси **П.**: увага до кардинальних духовних і соціальних проблем, питань гармонійності та дисгармонійності буття людини, значущість символічних і філософських образів.

Постмодернізм – термін, яким позначається культурна ситуація останніх десятиліть ХХ ст. Термін **П.** уперше вжитий американським науковцем Р. Панвицем у 1917 р., у 1947 р. А. Тойнбі запропонував його для позначення закінчення західного панування у релігійній та державній сферах. Риси **П.**: відмова від європоцентризму; релятивізм; конформізм; еклектичність; розчарування в цінностях минулого та вірі в прогрес; визнання життя як гри; багатоваріантність особистісних шляхів осягнення світу; певний есхатологізм; моральна та емоційна втома людини; орієнтація на масовість і розважальність; вишнність; іронічність щодо культурного, зокрема художнього надбання минулого; цитування; естетизація потворного; стирання кордонів між мистецтвом та «не-мистецтвом», а також видами та жанрами мистецтва.

Потворне – категорія естетики, якою характеризуються явища в житті суспільства, які за умов певної історично-культурної епохи мають негативний характер, не відповідають уявленням про досконале, красу, гармонію тощо.

Прекрасне – категорія естетики, що характеризує явища, які відповідають уявленням певної історично-культурної епохи про загальнолюдську, духовну, неUTILІтарну цінність і красу, надають особистості та людству в цілому духовної насолоди.

Примітивізм – течія в образотворчому мистецтві кін. ХІХ – поч. ХХ ст. Риси **П.**: максимальна простота засобів виразності, значущість образів і стилістики первісного, народного, дитячого мистецтва, ясність і чистота емоцій. П. знайшов утілення у творчості П. Гогена, груп «Набіді», «Блакитна роза», «Бубновий валет», «Ослиний хвіст», а також у творчості непрофесійних митців ХХ ст. (А. Руссо, К. Бомбуа, Н. Піросманішвілі та ін.), які відіграли значну роль у мистецьких процесах.

Проза (лат. *prosa* – проста (мова)) – усна або писемна мова, яка не має поділу на сумірні відрізки; різновид літератури; художній твір, створений розмовною мовою.

Пуантилізм (франц. *pointillisme*, від *pointiller* – писати точками) – художня течія кін. ХІХ–ХХ ст. (близька до неоімпресіонізму в живописі), Риси **П.**: викладення музичної думки нетривалим мелодичними лініями, ізольованими звуками, в живописі – письмо «крапками», роздільними мазками (крапкової або прямокутної форми). Зразки **П.** – у музиці А. Веберна, П. Булеза, К. Штокхаузена, Л. Ноно та ін.

Публіцистика (лат. *publicus* – суспільний) – твори мистецтва, які висвітлюють актуальні проблеми сучасного життя з метою впливу на суспільну думку та соціальні інститути, їх вирішення відповідно до конкретних інтересів.

Р

Райок – вид народного театру XVI–XVIII ст. у деяких європейських країнах, зокрема в Україні; невелика скринька з двома віконцями, крізь які райошником демонструвалися та дотепно коментувалися картинки (що оберталися за допомогою вісі усередині скриньки) різного змісту.

Рапсодія (грець. *rhapsodia* – наспівна декламація, пісня) – жанр музики, Риси **Р.**: особлива свобода викладення музичної думки, контрастна послідовність різнохарактерних епізодів, опора на фольклорну мелодику, значущість епічних образів.

Реді-мейд (англ. *ready-made* – готовий, неоригінальний, букв. – готовий виріб) – явище сучасного мистецтва, в якому матеріалом для художнього твору є готові (зокрема побутові) речі, предмети.

Реалізм (лат. *realism* – суттєвий, дійсний) – художній метод і напрям, який спрямований на об'єктивне, правдиве зображення дійсності в мистецтві. Критичний варіант **Р.** – одна з важливих складових художньої панорами XIX ст. Риси **Р.**: опора на ідеї гуманізму, правдиве відбиття буття людини та соціуму, значущість питання відповідальності людини перед суспільством. Зразки **Р.** – у творчості Т. Манна, Т. Драйзера, Б. Брехта, С. Цвейга, Е. М. Ремарка, А. Барбюса, У. Фолкнера, Е. Хемінгуея, М. Антоніоні, Ф. Фелліні, в Україні – Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка та багатьох ін.

Реалізм критичний – художній напрям, який складається у 1820-х рр. в європейському мистецтві. Риси **К. р.**: об'єктивне, глибоке, конкретно-історичне пізнання та відтворення соціальної дійсності в її суспільній та історичній динаміці на основі критичного аналізу сутності явищ і фактів; поглиблене дослідження долі людини та соціального середовища; правдивість деталей; тяжіння до узагальнення через типізацію; активність соціальної позиції митця; спрямованість на критику індивідуальних та суспільних вад і недоліків

і заклик до боротьби з ними; тяжіння до утвердження оптимістичного бачення світу та гармонійного образу особистості. Представники **К. р.:** О. де Бальзак, Стендаль, Ч. Дікенс, Г. Флобер, О. Домьє, Г. Курбе, українські митці – І. Репін, С. Васильківський, Т. Шевченко, І. Франко, І. Карпенко-Карий, Л. Глібов, С. Руданський, Ю. Федькович, Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, П. Мирний, Леся Українка, М. Пимоненко та ін.

Реквієм – траурна заупокійна католицька меса з канонізованою структурою, первинно – на основі мелодій григоріанського хоралу. Зразки **Р.** – у творчості таких композиторів, як Й. Окегем, О. Лассо, Дж. Палестрина, В. А. Моцарт, Ф. Ліст, А. Брукнер, Ш. Гуно, Г. Берліоз, Дж. Верді, Б. Бріттен, сучасних українських митців – І. Щербакова, В. Рунчака, В. Птушкіна, Є. Станковича та ін.

Рельєф – вид скульптури, в якій фігури і предмети розміщені на площині і частково виступають над нею.

Репродукція (від лат. *re* – частка, що вказує на повторність, та лат. *prodisco* – створюю) – твір образотворчого мистецтва, відтворений поліграфічним або іншим засобом.

Рецитатив (італ. *recitative*, від *recitare* – декламувати) – стиль вокального виконання, наближений до природного мовлення.

Рима (грець. *rhythmos* – домірність) – співзвучність закінчень рядків віршів, засіб їх композиційного та змістовного зв'язку.

Рипіда (грець. *ripis, ripidos* – віяло) – архітектурне завершення споруди у вигляді херувиму або «сонця правди» (сонячного диску).

Ритм (грець. *rhythmos* – домірність) – впорядковане чергування елементів будь-яких процесів; один із головних засобів виразності в мистецтві.

Рок-культура – молодіжна субкультура, яка сформувалася у Великій Британії у 1960-х рр. Риси **Р.-к.:** нонконформізм, негативне ставлення до цінностей капіталістичного соціуму, звернення до форми хепенінгу, синтез вербального, візуального, музичного та хореографічного начал, епатаж, спрямованість на сугестію.

Рок-н-ролл (англ. *rock'n'roll* – хитайся та крутись) – стиль джазової музики, який виник на початку 1950-х рр. у США. **Р.-н-р.** позначений особливою напругою ритму, експресивністю мелодики.

Рококо (франц. *rocaille* – мушля) – течія європейського образотворчого та декоративно-прикладного мистецтві та музиці кін. XVII –

поч. XVIII ст. Риси **Р.**: культ атмосфери розваг, гедонізм, домінування інтимного начала та камерних, кокетливих пасторальних образів, вишуканість, аристократичність, уникання філософської та соціальної тематики, особлива схильність до надмірного декорування. Зразки **Р.** – у творчості А. Ватто, О. Фрагонара, Ф. Буше, Ф. Куперена. Ж. Рамо та ін.

Роман (франц. roman – романський) – жанр епічної літератури. Риси **Р.**: складна композиція, численність персонажів, масштабне коло життєвих подій певної епохи, значущість долі окремої особистості, її ставлення до навколишнього світу, розкриття особливостей її характеру. Різновиди **Р.**: автобіографічний, біографічний, детективний, історичний, психологічний, філософський, пригодницький, соціально-побутовий та ін.

Романс (ісп. Romance, назва – від позначення світської пісні романською (іспанською) мовою на відміну від панівної в церковній музиці латини) – жанр камерної вокальної музики, переважно для одного голосу з інструментальним супроводом. Риси **Р.**: деталізоване відбиття літературного тексту в мелодиці, рівноправність вокальної та інструментальної партій, різнобарвність мелодики, наявність як наспівних, так і декламаційних елементів. Зразки **Р.** – у музичному мистецтві романтизму у творчості Ф. Шуберта, Х. Вольфа, Р. Шумана, українських митців – М. Лисенка, К. Стеценка, Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського, О. Білаша, П. Майбороди, І. Ковача, В. Губаренка, В. Бібіка, В. Сильвестрова, Л. Дичко, І. Карабиця та ін.

Романський стиль – термін, уведений у XIX ст. для характеристики стилю західноєвропейського середньовічного мистецтва романського періоду (X–XII/XIII ст.). Риси **Р. с.**: опора на здобутки давньоримської культури, в архітектурі – використання елементів давньоримського і візантійського зодчества, перевага таких споруд, як церква, монастирський ансамбль і феодальний замок, монументалізм, масивність, поєднання сакральної та охоронної функцій; синтез із образотворчим, декоративно-прикладним мистецтвом; у скульптурі та живописі – експресивність і «наївний реалізм» образів, зв'язок із фольклором, значущість есхатологічних образів, площинність, схематичність, уникання пропорційності, тілесного начала, ознак портретності, процесуальності, руху, прямої перспективи, важливість геометричного та рослинного орнаменту.

Романтизм – ідейний рух, художній напрям XIX ст., який постає на ґрунті глобальної переоцінки цінностей суспільства, зокрема й художніх, після Французької революції 1789 р. у творчості представників англійської «озерної школи» С. Колріджа, У. Вордсворта, німецької ієнської школи – А. та Ф. Шлегелей, Новаліса, Тіка. В образотворчому мистецтві **Р.** охоплює першу пол. XIX ст., в музиці панує протягом XIX ст. Риси **Р.**: відсутність єдиних теоретичних настанов; значущість невіршуваного конфлікту особистості та суспільства, тематики боротьби добра і зла, ліричного, суб'єктивного начала, а також синтезу мистецтв, ідеалізації старовини, тематики національної історії (що актуалізувало дослідження фольклору та активне його використання у професійному мистецтві) та фантазій, снів, мрій, далеких мандрів, екзотичних, зокрема східних, образів; увага до внутрішнього світу особистості, розмаїтість творчих пошуків, стилів та інтерпретацій жанрів іронічне світобачення, яке ґрунтується на розробленій Ф. Шлегелем теорії романтичної іронії. **Р.** відбився у творчості Й. Гете, Дж. Байрона, В. Скотта, А. де Мюссе, Е. Т. Гофмана, Новаліса, Тіка, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Г. Берліоза, Ф. Ліста, К. Вебера, Р. Вагнера, Дж. Россіні, Дж. Мейєрбера, Б. Сметани, В. Белліні, Ш. Гуно, Е. Гріґа, А. Дворжака, Е. Делакруа, А. де Мюссе, Ж. де Сталь, В. Гюґо, Дж. Байрона, Т. Жеріко, Е. Делакруа, Ф. Гойї. В українському мистецтві **Р.** поєднується з реалістичними тенденціями та вирізняється глобальним значенням образу народу, народної та фольклорної тематики, осягненні фольклору як безпосередньої опори мистецької діяльності.

Ротонда (лат. *rotundus* – круглий) – кругла у плані споруда, зазвичай увінчана куполом, по периметру якої нерідко розташовані колони.

С

Садово-паркове мистецтво – різновид мистецтва, який спрямований на художнє впорядкування, оформлення садів, парків, зелених міських зон, тісно пов'язаний з архітектурою, виконує утилітарні та естетичні функції.

Сарказм (від грець. *sarkasmos* – рвати м'ясо) – форма комічного, яка характеризується їдким висміюванням рис об'єкта з метою викривання його негативної сутності.

Сатира – форма комічного, яка ґрунтується на різкій критиці суспільних негативних явищ.

Світлотінь – у живописі засіб передачі об'ємності зображуваного (розподіл світлих і тьмових штрихів).

Сентименталізм (франц. *sentiment* – почуття) – художня течія в літературі, музиці, образотворчому мистецтві другої пол. XVIII ст. Риси С.: зосередження на образі пересічної чутливої людини, перевага природних, щирих емоцій і почуттів над розумом. Зразки С. – у творчості Ж.-Ж. Руссо, Л. Стерна, М. Карамзіна, Ф. Філідора, А. Гретрі, П. Монсін'ї, українських митців – Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки.

Серенада (італ. *serenata*, від *sera* – вечір) – 1) жанр вокальної музики – поширена у південно-романських народів вечірня пісня (у супроводі лютні, мандоліни або гітари), звернена до коханої. Зразки жанру С. створені Ф. Шубертом, Р. Шуманом, Е. Грігом, М. Глінкою, П. Чайковським; 2) сольна інструментальна п'єса, яка відтворює риси вокального варіанту жанру. Зразки інструментальної С. створені Ф. Мендельсоном, А. Дворжаком та ін.; 3) циклічний ансамблевий твір на кшталт сюїти. Зразки циклічних С. створені В. А. Моцартом, Л. ван Бетховеном, П. Чайковським.

Символ (грець. *symbolon* – знак, прикмета) – категорія естетики та філософії мистецтва, яка відбиває сутність і специфіку мистецького опанування дійсності. С. не містить у собі прямого зазначення об'єкта, пов'язаний з ним за принципом конотації (домовленості в межах певної історично-культурної системи), в умовній формі відбиває сутність означуваного об'єкту з певного погляду, завжди є потенційно багатозначним.

Символізм (франц. *symbolisme*, від грець. *symbolon* – знак, символ) – художній напрям 1870–1910-х рр., який постає на ґрунті філософії А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, Вл. Соловйова та ін. Риси С.: визнання інтуїції митця вищою формою пізнання світу, позиціонування символу як єдиного засобу мистецького відтворення сутності світобудови – ідеальної трансцендентної краси, а творчості – як засобу виходу за межі почуттєвого сприйняття, прагнення відтворити по-

чуттєве життя особистості; осягнення символів мистецтва минулого (історичних, біблійних, природних) як ланки зв'язку із сучасністю з художнім досвідом людства; тяжіння до синтезу видів мистецтва; декларація щодо виняткової значущості музики, як здатної ірраціональним шляхом відкрити таємниці світу. Зразки **С.** – у творчості таких митців, як С. Малларме, А. Рембо, П. Верлен, М. Метерлінк, Р. Рільке, О. Уайльд, Г. Ібсен, О. Роден, М. Чюрльоніс, в українському мистецтві риси **С.** – у творчості О. Олеся, М. Вороного та ін.

Симулякр (франц. – стереотип, пуста річ, пуста форма) – одне з основоположних понять постмодерністської філософії та естетики, яким визначається віртуальний образ, який створює ілюзорну подобу дійсності, позбавлену реального прототипу.

Симфонізм (похідне від симфонія) – термін, яким позначається особливе, філософсько-узагальнене відтворення розвитку образів у музиці в їх взаємозв'язку та взаємообумовленості, контрасті, боротьбі та єдності. **С.**, як якість розвитку, процесуальність буття образів, виявляється в різноманітних музичних жанрах, найбільшою мірою – в масштабних жанрах симфонії, концерту, квартету, сонаті.

Симфонічна музика – музика, призначена для виконання симфонічним оркестром. Найважливішими жанрами **С. м.** є симфонія, симфонічна картина, симфонічна поема, сюїта, фантазія тощо.

Симфонічна поема – жанр музики, одночастинний симфонічний твір із програмою оповідального, ліричного або драматичного характеру, вільної форми.

Симфонічний оркестр – великий колектив виконавців на струнних, духових та ударних інструментах для виконання симфонічної музики.

Симфонія (грець. symphonia – співзвуччя) – жанр симфонічної музики, переважно 4-частинної форми з інтенсивним розвитком музичних тем. **С.** як самостійний жанр склалася на межі XVIII–XIX ст. у творчості представників віденської класичної симфонічної школи – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, в індивідуальних інтерпретаціях програмного характеру постала у творчості композиторів-романтиків – Ф. Шуберта, Г. Берліоза, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Й. Брамса, А. Дворжака, А. Брукнера, Г. Малера., у XX ст. до жанру **С.** зверталися українські композитори – Л. Ревуцький, Б. Лятошин-

ський, С. Людкевич, Г. Майборода, А. Штогаренко, Ю. Іщенко, В. Губаренко, Є. Станкович, І. Карабиць тощо.

Скоморохи – у Київській Русі мандрівні актори (співаки, музики, виконавці драматичних дій, акробати, дресирувальники).

Скульптура (лат. *sculptura* від *sculpe* – відсікати, відрізувати) – вид образотворчого мистецтва, твори якого мають об’ємну, тривимірну форму, виконуються із твердих (камінь, дерево, метал тощо) або пластично гнучких (глина, віск та ін.) матеріалів. Засоби виразності **С.**: об’єм, композиція, фактура, колір тощо. Різновиди **С.**: кругла (зображення мають повний об’єм, можуть бути оглянутими з усіх боків), рельєф (зображення розташовані на площині, зокрема архітектурній), монументальна (пам’ятник, монумент, пов’язані з природним та архітектурним середовищем), станкова (має самостійне художнє значення), садово-паркова (використовується для прикрашення садів, парків). У **С.** розрізняють також: багатофігурну композицію, статую, торс, погруддя, голову.

Соната (від італ. *sonare* – звучати) – жанр інструментальної сольної або ансамблевої музики. Усталена з XVII ст. форм **С.** – 3-частинна зі швидкими крайніми та повільною середньою частинами, в епоху романтизму **С.** набуває індивідуальної мистецької інтерпретації.

Сонористика (лат. *sonorous* – дзвінкий) – техніка музичної композиції XX ст., яка ґрунтується на самодостатності барв музичних звуків, пріоритеті тембру як головний засіб виразності. **С.** виявлена у творчості К. Дебюссі, М. Равеля, І. Стравінського, О. Мессіана, К. Пендерецького та ін.

Соціалістичний реалізм (лат. *socialis* – суспільний, *realis* – дійсний, справжній) – художній метод, який був затверджений як основний метод мистецтва СРСР у 1934 р. на I Всесоюзному з’їзді радянських письменників і визначав специфіку творчого світобачення митців радянських часів. Головні принципи **С. р.**: народність, партійність, класовість, ідейність, соціалістичний гуманізм, історичний оптимізм, історизм, інтернаціоналізм, зображення життя в його революційному розвитку.

Спадкоємність – одна із закономірностей еволюції культури. **С.** передбачає збереження системи цінностей та визнання її як фундаменту культурних процесів.

Станкова скульптура – різновид скульптури, яка має самостійне художнє значення. Різновиди **С. с.**: портрет, ню, анімалістична, побутова скульптура.

Станковий живопис – різновид живопису, який має самостійне художнє значення, створюється на мольберті. Жанри **С. ж.** – історичний, побутовий, портрет, пейзаж, натюрморт тощо.

Статуя (лат. *statua, statuo* – встановлюю) – скульптурне тривимірне об’ємне зображення постаті людини (або тварини) у розмірі, наближеному до реального (або більшому за нього).

Стела (грець. *stèle* – зірка) – кам’яний, мармуровий або дерев’яний стовп, на якому вибито текст або зображення. **С.** має функцію поховального або пам’ятного знаку.

Стиль художній – єдність змісту, образної системи й художньої форми. Поняттям **С. х.** визначають: тривалі історичні етапи розвитку мистецтва на основі принципу єдності загальних характерних рис художньої культури – романський стиль, готика, Ренесанс, бароко, рококо, класицизм та ін.; сталі, закріплені особливості мистецтва певної нації, народу; специфіку творчості певного митця.

Сугестія (лат. *suggestio, suggero* – навчаю, навіюю) – вплив, навіювання.

Супрематизм (лат. *supremus* – найвищий) – різновид абстракціонізму, варіант модернізму. Створений К. Малевичем 1913 р., **С.** існував у художній практиці до 1930-х рр. Риси **С.**: площинність, домінування найпростіших геометричних форм, насиченість кольорових площин. Елементи **С.** – у творчості Н. Суєтина, І. Кудряшова, М. Матюшина.

Сюжет (франц. *sujet* – предмет) – послідовний зв’язок подій у творі мистецтва; засіб розвитку теми або існування фабули, який значною мірою визначається видом або жанром мистецтва.

Сюїта (франц. *suite* – ряд, послідовність) – жанр інструментальної музики, який складається з кількох контрастних частин, об’єднаних спільним художнім задумом; хореографічна композиція з кількох танців, об’єднаних однією темою.

Сюрреалізм (франц. *surrealism* – надреалізм) – модерністська течія 1920–1960-х рр., яка постала на основі ідеї інтуїтивізму, східних містичних учень, психоаналізу тощо. Риси **С.**: декларація щодо звільнення мистецтва та людини від логіки, моралі, державності, науко-

вого пізнання світу, необхідності опори митця на ірраціональне начало, виняткова значущість інтуїції, випадковості, зосередженість на сфері підсвідомого (снів, марень тощо) як єдиної реальності. Зразки С. – у творчості А. Бретона, П. Елюара, Л. Арагона, А. Арто, М. Ернста, С. Далі, Ф. Пікабія, Ж. Кокто, І. Бергмана, Р. Поланського, Ж. Годара.

Т

Ташизм (франц. tache – пляма) – модерністська художня течія 1940–1950-х рр., яка розвивала настанови абстракціонізму та експресіонізму в живописі. Риси **Т.**: утвердження безсвідомості та автоматичності художньої творчості; значущість таких засобів виразності, як кольорова пляма, накладання кольорових плям; несподіваність і вигадливість сполучень кольорів; нечіткість контурів; незвичність фактури; виняткова емоційна напруга. Зразки **Т.** – у творчості Дж. Поллока, П. Сулажа, К. Аппел та ін.

Творчість – людська діяльність, результат якої – якісна, принципова, неповторна новація. **Т.** може бути присутньою в будь-якому виді людської діяльності.

Театр (грець. theatron – місце для видовищ, видовище) – синтетичний вид мистецтва, відтворення дійсності в сценічній дії, сценічній грі акторів, глядачами. Риси **Т.**: значущість синтезу з літературою, музикою, хореографією, образотворчим мистецтвом, колективність творення (передбачає об'єднання діяльності режисера, акторів, хореографа, художника, декоратора, гримера та ін.). Різновиди **Т.** – драматичний, опери та балету, ляльковий, пантоміми, музичний, оперети, естради, мініатюр, пісень тощо. Жанри **Т.**: драма, комедія, трагедія, трагікомедія тощо. Терміном **Т.** також позначають колектив, трупа акторів, яка діє як самостійна творча одиниця.

Телебачення (грець. tele – удалину, далеко; лат. video – бачу) – синтетичний вид мистецтва, який виник на поч. ХХ ст. на ґрунті досягнень науки й техніки. Риси **Т.**: мобільність, демократичність, інформативність, суггестивність тощо.

Темпера (італ. temperare – змішувати фарби) – фарби, виготовлені на основі сухих порошкових натуральних пігментів і емульсій.

Трагедія (грець. *tragedia* – буквально пісня цапа) – різновид роду драми, жанр мистецтва. Риси **Т.**: гостра конфліктність, зображення реальності в багатоманітності суперечностей, максимальна напруга дії та емоцій персонажів. Зразки **Т.** – у творчості Есхіла, Софокла, Еврипіда, Сенеки, В. Шекспіра, К. Марло, П. Корнеля, Ж. Расіна, Й. Гете, Й. – Ф. Шиллера тощо. У розмаїтті різновидів **Т.** існує в мистецтві ХХ ст.

Трагікомедія – жанр мистецтва, різновид роду драми, який має ознаки трагічного та комічного. Самостійного статусу **Т.** набула в ХVІІ ст. Риси **Т.**: поєднання смішних і серйозних епізодів, піднесених і комічних характерів, наявність пасторальних мотивів, ідеалізація дружби і кохання, зображення шляху до щастя через подолання перешкод, заплутаність дії, напруженість емоцій, визначна роль випадковості в долі дійових осіб, неусталеність характеру героя, підкреслення в його характері однієї, провідної риси. Зразки **Т.** – у творчості Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Чехова, Ж. Жіроду, Ж. Ануя, Ф. Дюренматта та ін. Сучасна **Т.** вирізняється відтворенням явищ дійсності одночасно у трагічному та комічному висвітленні, невідповідністю героя та ситуації (трагічний герой перебуває в комічній ситуації та навпаки); невирішеністю конфлікту; відсутністю кінцевого висновку; співчуттям одному з персонажів.

Трагічне – категорія естетики, що характеризує глобальні соціальні суперечності, свободу вибору людини в їх подоланні в ім'я суспільно значимих ідеалів.

Трилер (англ. *thrill* – тремтіння, хвилювання) – жанр літератури та кінематографу, який вирізняють хвилююча, гнітюча атмосфера очікування трагічної розв'язки; наявність містичних елементів, які створюють стан невизначеності і очікування; культ жорстокості. Зразки **Т.** у кінематографі створені А. Хічкоком, Р. Доннером, Р. Скоттом; у літературі – С. Кінгом.

Триптих (грець. *triptuchos* – потрійний) – твір мистецтва, який має три самостійні частини, ідейно, змістовно або композиційно зв'язані між собою; картина, яка складається з трьох частин.

Трубадур (франц. *troubadour*, від лат. *troro* – створюю тропи, оспівую) – поет-співак у південній Франції в кінці ХІ – поч. ХІV ст. Особливості творчості **Т.**: домінування лірики, образів кохання; міцний зв'язок із куртуазною літературою; наслідування фольклорних

мотивів; насиченість алегоріями, іноказаннями; вишуканість поетичного та музичного стилю.

Трувер (франц. *trouvere* – вигадувати, створювати тропи) – поет-співак у північній Франції в кін. XII–XIII ст. Творчість **Т.** відрізнялася демократичним характером, простотою мелодики, ритміки та текстів, образним і тематичним зв'язком із мистецтвом трубадурів.

У

Увертюра (франц. *ouverture*, від лат. *apertura* – відкриття, початок) – інструментальний вступ до театральної вистави, музично-драматичного твору (опери, оперети, балету). Самостійного статусу як концертний програмний інструментальний жанр **У.** набула в епоху романтизму у творчості Г. Берліоза, Ф. Мендельсона та ін.

Унісон (лат. *unus* – один, *sonus* – звук) – одночасне звучання двох або більше звуків однакової висоти або звуків однієї назви в октаву.

Утопія (грець. *ou* – не, *topos* – місце, неіснуюче місце) – жанр літератури, близький до наукової фантастики (названий за твором Т. Мора про острів, на якому було створене ідеальне суспільство).

Ф

Фаблію (франц. *fabliau* – баєчка) – жанр літератури, поширена в XII–XIV ст., зокрема у Франції, коротка віршована повість грубуватого гумористичного, антифеодального та антицерковного змісту.

Фабула (лат. *fabula* – байка) – хронологічно послідовне зображення подій у художніх творах (інколи ототожнюється із сюжетом). Елементи **Ф.** – колізія, інтрига, перипетія, зав'язка, кульмінація, розв'язка тощо.

Фантазія (лат. *phantasia* – уява) – музична п'єса вільної форми.

Фарс – комедійний жанр літератури, театру, кінематографу. Риси **Ф.**: полегшений зміст, використання найпростіших комічних прийомів, неправдоподібні ситуації, численні перебільшення, помилки, гра слів тощо. Елементи **Ф.** – у творах В. Шекспіра, Ж. Б. Мольєра, М. Гоголя тощо.

Філармонія (грець. *phileo* – люблю, *harmonia* – гармонія) – концертна організація, спрямована на пропаганду музичного мистецтва та виконавства.

Філігрань (лат. *filum* – нитка, *granum* – зерно) – ювелірний виріб із тонкого крученого дроту (срібного або золотого); накладні металеві прикрашення палітурки книги.

Флешмоб (флеш моб і флеш-моб, англ. *flash* – спалах, *mob* – натовп) – явище сучасної культури, заздалегідь сплановані та узгоджені за певним сценарієм масові дії, зазвичай організовані через інтернет або інші засоби комунікації.

Фовізм (франц. *fauve* – дикий) – модерністська течія у французькому мистецтві поч. ХХ ст. Риси **Ф.**: стихійність, нестримність й архаїчна простота емоцій, екзальтованість, спонтанність вираження. Зразки **Ф.** – у творчості А. Матісса, Ж. Руо, Ж. Брака, І. Стравінського та ін.

Фольклор – народна творчість, в якій відображається життя, погляди, цінності, ідеали народу. **Ф.** – основа національної художньої культури, джерело національних художніх традицій, виразник національної самосвідомості. **Ф.**, ґрунтуючись на традиціях, здатний до постійного збагачення новими явищами. **Ф.** є однією з фундаментальних опор професійного мистецтва. Як **Ф.** позначають також самодіяльну творчість певної спільноти (наприклад, студентський **Ф.**).

Фреска (лат. *affresco* – свіжий) – різновид монументального живопису, живопис водяними фарбами по свіжій сирій штукатурці.

Фріз – частина архітектурного ордеру, яка пов'язує в художню цілісність дах і колони; декоративне прикрашення (орнаментальне або сюжетне), розміщене на архітектурній площині або поверхні твору декоративно-прикладного мистецтва у вигляді смуги.

Фронтальність – в образотворчому мистецтві пряма поверненість твору до глядача.

Функції мистецтва (лат. *functio* – виконання та мистецтво) – ролі, які мистецтво виконує в суспільстві. Головні **Ф. м.**: виховна, катарсична, касандрівська, сугестивна, інформаційна, пізнавальна, комунікативна, гедоністична, естетична, розважальна та релаксаційна.

Футуризм (лат. *futurum* – майбутнє) – модерністська художня течія поч. ХХ ст., яка має основою ідеї анархізму, філософські погляди **Ф.** Ніцше й А. Бергсона. Риси **Ф.**: відсутність теоретичної та

стилістичної єдності, спрямованість на оспівування урбанізації, техніки, війни, декларація щодо потреби руйнації всього старого та оновлення світу молодими творчими силами, спрямованість на відтворення руху, сили, динаміки, стирання межі між мистецтвом і дійсністю та між видами мистецтва, радикальне оновлення системи засобів художньої виразності (інколи до втрати сенсу). **Ф.** відбився у творчості Ф. Марінетті, Дж. Балла, братів Бурлюків.

Х

Хепенінг (англ. happening – те, що трапляється, відбувається) – явище постмодерністського мистецтва, імпровізаційне театральне дійство. Риси **Х.**: відсутність чіткого сценарію; активне залучення до вистави глядачів – випадкових перехожих; використання побутових речей; спрямованість на насичення життя мистецтвом, естетизацію життя.

Хор (грець. choros – хороводний танок зі піснями) – у добу давнини культовий груповий танок із піснями та часто з інструментальним супроводом; обов’язковий колективний учасник давньогрецької трагедії, у репліках якого відбивалася суспільна реакція на події та вчинків героїв; колектив співаків (від 12 учасників); твір, призначений для виконання хоровим колективом.

Хорал (лат. cantus choralis – хоровий піснеспів) – канонізований одноголосний піснеспів західної християнської церкви, призначений для виконання у храмі. Розрізняють григоріанський **Х.** (виконувався латиною) і протестантський (національними мовами).

Хореографія (грець. choreia – танець, grafo – пишу) – синтетичний вид мистецтва, в якому художній образ створюється пластичними, ритмічними, емоційно забарвленими рухами людського тіла. **Х.** самостійного статусу набула в епоху Відродження. Різновиди **Х.**: побутову, сценічну, вищою формою якої є балет, а також народна та професійна. Як **Х.** позначаються також постановки виступів у спортивній і художній гімнастиці, фігурному катанні, синхронному плаванні тощо.

Хоровий концерт – первинно жанр церковної, надалі світської української музики другої пол. XVIII ст. Риси **Х. к.**: опора на традиції

партесного співу, фольклорну та сакральну мелодику, світський характер, поєднання гомофонно-гармонічного мислення та національної фольклорної ладо-гармонічної системи. Зразки **Х. к.** – у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя.

Храм – архітектурна споруда, призначена для здійснення богослужіння та релігійних обрядів. У християнстві **Х.** називають тільки ті архітектурні споруди, де є вівтар і здійснюється євхаристія (безкровне жертвоприношення, причащення), на відміну від каплиць, в яких євхаристія не здійснюється.

Хрестово-купольний храм – різновид храмової архітектури, який виник у Візантії. **Х.-к. х.** – будівля, купол якої спирається на 4 стовпи в центрі, в плані (при погляді на споруду згори) має форму хреста.

Хроніка (грець. *chronikos* – зв'язаний із часом) – різновид середньовічної історичної літератури, запис історичних подій у хронологічній послідовності. Оповідальний жанр літератури, в якому історичні події та події приватного життя подаються в їх хронологічній послідовності.

Художній метод – поняття, яке характеризує систему світоглядних орієнтацій у цілому притаманну мистецтву певної доби або творчому індивідуальному світобаченню, яка визначає відбір життєвих явищ, специфіку їх художнього осягнення, відтворення та оцінки.

Художній напрям – поняття, яке визначає концепцію художнього світобачення, коло пріоритетної проблематики та засобів виразності, найбільш показове, типологічне в художній практиці окремого періоду при наявності національних, регіональних, індивідуальних відмінностей. Як **Х. н.** визначають бароко, класицизм, реалізм, романтизм, реалізм, модернізм тощо. У контексті однієї історично-культурної доби може існувати як один **Х. н.**, так і декілька одночасно. Інколи **Х. н.** ототожнюється з художньою добою.

Художній образ – категорія естетики, якою визначається властива мистецтву форма мислення, основою якого є емоційно-почуттєве пізнання світу. Риси **Х. о.**: метафоричність, асоціативність, парадоксальність, багатозначність і недомовленість, здатність до самостійного руху, поєднання об'єктивного та суб'єктивного, раціонального та емоційного, типового та індивідуального начал.

Художній смак – категорія естетики, якою визначається здатність до індивідуальної та водночас адекватної загальнолюдським цінностям оцінки художніх творів.

Художня культура – компонент духовної сфери культури, змістом якого є емоційно-почуттєве освоєння світу та відбиття його у творах мистецтва. **Х. к.** у предметній та особистісній формах складається із субстанціональних елементів (твори мистецтва, художні традиції, норми) і функціональних (створення, збереження, обмін, розподіл, розповсюдження, споживання творів мистецтва, художніх традицій, норм тощо), а також соціальних інститутів, які забезпечують формування людини – суб'єкта **Х. к.**, розвиток її субстанціональних і функціональних елементів. Структурними елементами **Х. к.** є види, роди й жанри мистецтва.

Художня мова – сукупність історично усталених, особливих для кожного виду мистецтва засобів і прийомів створення художнього образу (образотворчо-виражальних засобів).

Художня течія – поняття, яке характеризує різноманітні варіанти світоглядних настанов художніх напрямів і відповідні системи їх творчого втілення, які нетривало існують в окремих видах мистецтва (наприклад, рококо, сентименталізм, а також течії, що складають модернізм тощо).

Художня школа – поняття, яке характеризує єдність світоглядних і стилістичних настанов у художній культурі певної національної спільноти (регіону) або творчості групи митців, часто поєднаних теоретичними деклараціями (в музиці XVIII ст. – віденська класична симфонічна школа).

Ц, Ч, Ш, Щ

Цирк (лат. *circus* – коло) – вид мистецтва, основою якого є демонстрація різноманітних надздібностей людини (фізичної сили, спритності, здатності володіти власним тілом, дресировати тварин та ін). Різновиди **Ц.**: акробатика, клоунада, ілюзіонізм, жонгливання, еквілібристика, гімнастика, фокуси, дресура тощо. У Стародавньому Римі – еліптична арена з трибунами, де проводилися кінні змагання, бої гладіаторів, виступали акробати, жонглери тощо. Кругла будівля з ареною та амфітеатром (міста для глядачів, розташовані навколо арени), призначена для циркових вистав.

Цінності – найважливіші компоненти культури (поряд із нормами й ідеалами). **Ц.** мають вищу значущість для людини та людства, обу-

мовлюють зразки і стандарти поведінки. Розрізняють **Ц.**: абсолютні, відносні, а також вітальні (забезпечують життєдіяльність), матеріальні та духовні. Вищі духовні **Ц.** – добро, істина та краса. В різні історичні періоди вищі духовні **Ц.** наповнюються конкретним змістом, проте зберігають загальнолюдську значущість, надають сенс людському існуванню, визначають усвідомленість і спрямованість стосунків і життєдіяльності людей.

Чернь – відома з часів Античності техніка декоративно-прикладного, зокрема ювелірного мистецтва, – створення темно-сірих або чорних зображень на срібних і золотих виробах; вироби у техніці черні.

Шарж (франц. charge від charger – перебільшувати) – жанр мистецтва, невеликий художній твір, який зображує об'єкт у гумористичному або сатиричному ракурсі.

Шванк (нім. schwank – весела ідея, жарт) – жанр німецької міської середньовічної літератури – невеликий гумористичний твір у віршах, пізніше – у прозі, часто повчального характеру. Аналоги **Ш.** у французькій культурі – фабліо, в італійській – фацеція.

Шкільна драма – театральний жанр, переважно латиномовний, релігійний, який виник у середньовічній Західній Європі. Мав значення засобу виховання та вивчення латини. **Ш. д.** поширилася в Україні з кінця XVI ст. у зв'язку з розвитком шкільного театру.

Шкільний театр – український театр кін. XVI–XVIII ст., який набув розвитку у школах Львова, Києва, Луцька тощо. Риси **Ш. т.**: перевага драми на морально-етичну та історичну тематику, значущість декламацій і діалогів. Зразки **Ш. т.** – у творчості Г. Кониського, Ф. Прокоповича, Д. Туптала та ін.

Шлягер (нім. schlager – модний товар) – явище масової культури XX ст. – популярна, розповсюджена пісня.

Рекомендована література

1. Газнюк Л. М., Могильова С. В. М'ясникова Н. О., Салтан Н. М. Естетика. Київ : Кондор, 2011. 124 с.
2. Естетика : навчальний посібник / за ред. Л. Б. Мартиненко. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2016. 137 с.
3. Етика та естетика : навчально-методичний посібник (у схемах і таблицях) / за наук. ред. проф. В. С. Бліхара. Львів : ПП «Арал», 2018. 204 с.
4. Культура України: тезаурус і персоналії : за ред. Л. В. Анучиної, О. В. Уманець, О. А. Стасевської. Харків : Право, 2019. 272 с.
5. Левчук Л. Т., Панченко В. І. Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика : підручник. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 520 с.
6. Левчук Л. Українська естетика: традиції та сучасний стан. Київ : Вища школа, 2011. 430 с.
7. Мовчан В. С. Естетика. Київ : Знання, 2011. 527 с.
8. Уварова Т. І. Естетика. Херсон : ОЛП-плюс, 2020. 319 с.
9. Додаткова література
10. Балашова О., Герман Л. The Art of Ukrainian Sixties. Київ : Основи, 2021. 384 с.
11. Білоус П. Історія української літератури XI–XVIII ст. Київ : Альма-матер, 2012. 376 с.
12. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
13. Голод І. В., Козак І. В., Кравченко Я. О. Українське образотворче мистецтво: імена, життєписи, твори XI–XXI ст. Харків : Факт, 2013. 720 с.
14. Енциклопедія постмодернізму. За ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора. Пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 2003. 503 с.
15. Етика та естетика : навчально-методичний посібник (у схемах і таблицях) / за наук. ред. проф. В. С. Бліхара. Львів : ПП «Арал», 2018. 204 с.
16. Ковалів Ю. Історія української літератури : кін. XIX – поч. XXI ст. Київ : Альма-матер, 2021. 592 с.
17. Корній Л. Історія української музики від давнини до початку XX століття : монографія. Київ : Музична Україна, 2018. 364 с.
18. Личковах В. А. Естетика українського та польського авангарду : монографія. Київ : НАКККиМ, 2021. 287 с.
19. Мурашкін М. Г. Естетика і символологія : монографія. Дніпро : Моноліт, 2020. 238 с.

20. Степовик Д. Історія української ікони Х–ХХ століть. Київ : Либідь, 2004. 440 с.
21. Степовик Д. Українська гравюра бароко. Київ : ТОВ Видавництво «КЛЮ», 2012. 496 с.
22. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення : навчальна монографія. Харків : Основа, 2002. 400 с.
23. Склярєнко Г. Я. Сучасне мистецтво України: портрети художників. Київ : Huss, 2018. 472 с.
24. Склярєнко Г. Я. Українські художники: з відлиги до незалежності. У 2-х книгах. Книга перша. Київ : Huss, 2018. 288 с.
25. Склярєнко Г. Я. Українські художники: з відлиги до незалежності. У 2-х книгах. Книга друга. Київ : Huss, 2020. 304 с.
26. Ткачук М. П. Українська література ХХ століття. Київ : Центр навчальної літератури, 2019. 608 с.
27. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття : навчальний посібник. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.
28. Фаргінг С. Історія мистецтві від найдавніших часів до сьогодення. Харків : Vivat. Pelican, 2019. 576 с.

Естетика : навчальний посібник / за ред. Л. В. Анучиної, В. М. Пивоварова, О. В. Уманець. – Вид. 2-ге, випр. та допов. – Харків : Право, 2022. – 284 с.

ISBN 978-966-998-405-0

У навчальному посібнику простежено динаміку розвитку естетики та розкрито специфіку категоріально-понятійного апарату. Висвітлено сутність мистецтва, схарактеризовано структуру й особливості мистецтва як соціального феномену, визначено специфіку історичного буття мистецтва, зокрема українського мистецтва кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Особливу увагу приділено сенсу та структурі естетичної культури особистості, а також естетики поведінки та особливостям етикету в контексті діяльності правника.

Уперше видання побачило світ у 2010 р. Порівняно з ним у другому виданні суттєво оновився колектив авторів і доповнилося коло загальних редакторів, відповідно змінився і зміст видання.

Навчальний посібник стане в пригоді студентам неспеціалізованих закладів вищої освіти та широкому загалу зацікавлених читачів.

УДК 111.852

Навчальне видання

АНУЧИНА Любов Василівна,
БУРЛУКА Олена Вікторівна,
ПИВОВАРОВ Василь Миколайович та ін.

ЕСТЕТИКА

Навчальний посібник
Видання 2-ге, виправлене та доповнене

За редакцією

Л. В. Анучиної, В. М. Пивоварова, О. В. Уманець

Видається в авторській редакції

Комп'ютерна верстка *А. Т. Гринченка*

Підписано до друку 16.06.2022.
Формат 60×84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 16,5. Обл.-вид. арк. 15. Тираж 100 прим.
Вид. № 3013

Видавництво «Право» Національної академії правових наук України
та Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого,
вул. Чернишевська, 80-А, Харків, 61002, Україна

Тел./факс (057) 716-45-53

Сайт: <https://pravo-izdat.com.ua>

E-mail для авторів: verstka@pravo-izdat.com.ua

E-mail для замовлень: sales@pravo-izdat.com.ua

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції — серія ДК № 4219 від 01.12.2011

Виготовлено у друкарні ТОВ «ПРОМАРТ»,

вул. Весніна, 12, Харків, 61023, Україна

Тел. (057) 717-25-44

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції — серія ДК № 5748 від 06.11.2017