

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

МАФТІЙ АННА-ЛЮБОВ ВАЛЕРІЇВНА

УДК 130.2:141.319.8:316.75(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ
ФІЛОСОФСЬКА АНАЛІТИКА МИСТЕЦТВА ЯК
КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ ДІАГНОСТИКИ І АНТРОПОЛОГІЧНОГО
СВІДЧЕННЯ СОЦІАЛЬНОЇ СИТУАЦІЇ**

**Спеціальність 033 Філософія
Галузь знань 03 Гуманітарні науки**

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

**Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело.**

_____ А.-Л. Мафтій

**Науковий керівник – ЛІМОНЧЕНКО Віра Володимирівна,
доктор філософських наук, професор**

Дрогобич – 2024

АНОТАЦІЯ

Мафтій А.-Л. Філософська аналітика мистецтва як культурологічної діагностики і антропологічного свідчення соціальної ситуації. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 033 «Філософія» - Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка МОН України. Дрогобич, 2024.

В дисертаційному дослідженні здійснено філософсько-антропологічний аналіз мистецтва, яке розглядається у якості свідчення соціальної ситуації та інструменту культурологічної діагностики. Дисципліною, що ставить в центр своїх досліджень філософське осмислення феномену мистецтва, є антропологічно орієнтована естетика – «філософія мистецтва». Антропологічний вимір естетики тлумачить мистецтво як практику культивування людського в людині, адже людське є нестабільним, неприродним, і саме культура відіграє фундаментальну роль у формуванні духовного світу людини та людства загалом. Людське буття розглядається крізь призму його проблематичності та відкритості, що виявляється у постійному самотворенні та подоланні природної обмеженості. Людина не має фіксованої, наперед визначеної природи, внаслідок чого її справжньою «природою» стає культура як процес безперервного самовдосконалення та самотворення.

Увага приділяється інтерпретації змісту категорій мімезису і катарсису, розроблених ще в античності Арістотелем, які ставляться у контекст антропологічної ролі мистецтва. Мімезис як філософсько-естетична категорія виходить далеко за межі простого наслідування чи відображення реальності. Хоча термін зберігає арістотелівське розуміння мистецтва як наслідування, сучасне трактування мімезису включає роботу з усіма вимірами дійсності – від фізично-матеріального до трансцендентного, від наочного до уявного. Таким чином, мімезис постає не як пасивне відображення, а як активна творча дія, через яку людина освоює різні виміри реальності та розширює власний досвід буття. Катарсис трактується в онтологічному вимірі як звільнення від нижчих

пристрастей і потреб. Катарсис вперше з'являється як метод очищення душі через музику у Піфагора, який вважав, що мелодії та ритми можуть лікувати душу і встановлювати гармонію. Арістотель переносить акцент на естетичну функцію катарсису: мистецтво, зокрема трагедія, очищає душу через співпереживання та співчуття. Отже, історія розвитку поняття катарсису демонструє його еволюцію від релігійно-філософського осмислення до естетичного засобу піднесення душі через мистецтво.

Вже вищезгадана проблематичність людського буття виявляється через протиставлення об'єктивізму і суб'єктивізму. Об'єктивізм розглядає людину в контексті природно-космічних процесів, що іменується онтологізмом, тому роль міметичних практик зводиться до наслідування природних форм, а роль мистецтва – до копіювання дійсності. Суб'єктивізм, що розглядає людину як базову реальність для пояснення дійсності, обертається антропологізмом, що містить редукційні тенденції.

Людина є природною істотою, вона належить світові природи, але завдяки творчо-перетворювальній діяльності людина освоює та змінює власну природу. Взаємодія між людиною та природою відбувається через діяльність як специфічну активність: перетворюючи природу, олюднюючи її, людина сама твориться нею. Цей взаємовплив, що виступає парадоксом, складає зміст поняття культура. Культура як комунікативна форма забезпечує всеохопну форму спілкування, долає просторово-часові обмеження, що сприяє становленню людини як творчо-самодіяльної істоти. Культура виступає буттєвим діалогом, що конститує людину, адже її залучення у світ культурних предметів створює простір для перевтілення особистості. Завдячуючи культурі людина може переживати людський досвід та розширювати власні духовні межі, отже, культура стає способом культивування людиною самої себе.

Мистецтво є такою антропологічною практикою, «неорганічним тілом людини», що звільняє людину від природної обмеженості та сприяє її емансипації в екзистенційно-антропологічному вимірі. У роботі критично осмислено гуманістичний марксизм та його переінтерпретацію представниками

Франкфуртської школи, які розглядають мистецтво в контексті екзистенційної емансипації. Проаналізовано концепт культуріндустрії як свідчення включення феноменів духовної культури у сферу ринкових відносин, що призводить до переформатування мистецтва у розважально-утилітарний вимір. Відчуження, що виникає як реакція на поширення масової культури, виходить за межі особистісного виміру людської душі. Культуріндустрія постає не просто виробництвом культурних продуктів, а потужним механізмом соціального контролю та маніпуляції свідомістю. Вона стандартизує культурні продукти, що допомагає підтримувати пасивність мас і перешкоджає розвитку їх критичного мислення. Мета культуріндустрії – не розвиток особистості, а пасивне споживання, яке відволікає індивіда від соціальних проблем і підтримує існуючий порядок речей. Культуріндустрія, що отримала владу над особистим часом індивіда, за маскою розваг насаджує власні ідеологічні наративи та стандартизовані погляди. Опозиційним до активного агресивного впливу культуріндустрії на свідомість є мистецтво, що сприяє розвитку чуттєвого сприйняття і мислення.

В сучасному світі антропологічна роль мистецтва виразно акцентована у формах кіномистецтва. Філософія мистецтва розвивається в просторі філософії кіно як особливий вид мистецтва, що пропонує нові можливості для філософського дослідження. Кіно володіє можливістю синтетичної дії на людське сприйняття, відкриваючи нові способи безпосереднього переживання та функціонуючи як візуальне мислення. При цьому візуальність стосується не лише зображального, але й смислового різноманіття. Кіно завдяки власній унікальній кіномові передає невидиму реальність, ілюзорний світ, що постає як деяка паралельна реальність, що може переживатися в людському досвіді так само, як і реальність емпірична. Кіно, мистецтво та філософія активно взаємодіють між собою. Кіно часто досліджує глибокі філософські питання про сенс життя, свободу, любов, смерть, добро і зло. Воно може інтерпретувати філософські концепції у візуальній формі, роблячи їх доступнішими для широкої аудиторії.

Практичне значення дослідження розкривається через аналіз освітньої ситуації, де освіта розглядається як Bildung – процес становлення людського в людині, всебічний розвиток особистості. На прикладі викладання історії і теорії світового кіномистецтва продемонстровано можливості включення мистецьких практик у навчальний процес для розуміння людського становища у світі. Освіта виконує дві взаємопов'язані функції: підготовку до професійного життя та формування особистості. Перша передбачає набуття знань і навичок, необхідних для успішної соціальної адаптації. Друга, більш глибока, стосується розвитку індивідуальності, самосвідомості та здатності до самореалізації. Освіта має допомогти людині знайти своє місце у світі, зрозуміти сенс свого життя та розвинути власний світогляд.

Філософія відіграє важливу роль в освіті, надаючи їй глибини та сенсу. Вона допомагає формувати критичне мислення, розвивати здатність до абстрактного мислення та аналізу, а також заохочує до пошуку відповідей на фундаментальні питання буття. Однак, часто філософія в освіті обмежується професійно-орієнтованим підходом, ігноруючи її потенціал для розвитку особистості. Філософія освіти повинна зосереджуватися на розкритті внутрішнього світу людини, на її здатності до свободи та самореалізації.

Сучасна освіта часто надмірно зосереджена на інноваціях та швидких результатах, ігноруючи при цьому важливість традицій та спадщини. Такий підхід може призводити до втрати ідентичності та відчуття зв'язку з минулим. Для подолання цієї проблеми необхідно поєднати традиційні та інноваційні методи навчання, а також приділяти більше уваги розвитку гуманітарних дисциплін, таких як філософія та мистецтво. Особливо важливо інтегрувати у навчальний процес мистецькі практики, зокрема кіно, яке може слугувати потужним інструментом для розвитку емпатії, критичного мислення та розуміння інших культур.

Ключові слова: мистецтво; людина; філософія мистецтва; методологія; мімесис; катарсис; особистість; ідентичність; антропологічні ідеї; спілкування; персональна ідентичність; візуальне мислення; освіта; культура; творчість.

ABSTRACT

Maftii A.-L. Philosophical analysis of art as a cultural diagnosis and anthropological testimony of the social situation. – The qualifying scientific research work on the rights of the manuscript.

Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy in specialty 033 «Philosophy». – Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Drohobych, 2024.

The dissertation research conducts a philosophical-anthropological analysis of art, viewed as evidence of social circumstances and as an instrument of cultural diagnostics. The discipline that centers its studies on the philosophical interpretation of the phenomenon of art is anthropologically oriented aesthetics—the "philosophy of art." The anthropological approach to aesthetics interprets art as a practice of cultivating the human within humanity, as the human is unstable and unnatural, culture plays a fundamental role in shaping the spiritual world of both individuals and humanity as a whole. Human existence is examined through its problematics and openness, manifesting in constant self-creation and overcoming natural limitations. Humanity has no fixed, predetermined nature; therefore, culture, as a process of continuous self-improvement and self-creation, becomes humanity's true "nature."

Attention is given to interpreting the concepts of mimesis and catharsis, developed in ancient times by Aristotle, within the context of art's anthropological role. Mimesis, as a philosophical-aesthetic category, stretches far beyond the boundaries of simple imitation or reflection of reality. While retaining Aristotle's understanding of art as imitation, modern interpretations of mimesis implies working with all dimensions of reality – from the physical-material to the transcendent, from the visual to the imaginary. Thus, mimesis emerges not as passive reflection but as active creative action through which individuals master different dimensions of reality and expand their own experience of being. Catharsis is interpreted ontologically as liberation from lower passions and needs. Catharsis initially appeared as Pythagoras's method of soul purification through music, which he

believed could heal the soul and restore harmony. Its aesthetic function was later emphasized by Aristotle: art, particularly tragedy, purifies the soul through empathy and compassion. The evolution of the concept of catharsis highlights its development from religious-philosophical understanding to an aesthetic means of elevating the soul through art.

The above-mentioned problematics of human existence also emerges through the opposition of objectivism and subjectivism. Objectivism views humanity within the context of natural-cosmic processes, termed ontologism, where mimetic practices are reduced to imitating natural forms, and the role of art is confined to copying reality. Subjectivism, which considers humanity as the foundational reality for explaining existence, turns to anthropologism, which contains reductive tendencies.

Humans are natural beings belonging to the world of nature, but through their creative-transformative activity, they master and alter their nature. The interaction between humanity and nature occurs through a specific form of activity: by transforming and humanizing nature, individuals are created by it. This mutual influence, which is a paradox, forms the essence of the concept of culture. Culture, as a communicative form, ensures comprehensive communication, transcends spatial and temporal boundaries, and encourages people to become creatively autonomous beings. Culture is a dialogical mode of being that constitutes humanity, as engagement with cultural objects creates a space for personal transformation. Through culture, a person can build up human experience and expand its spiritual boundaries, making culture a means of cultivating oneself.

Art is an anthropological practice, an "inorganic body of humanity," which frees individuals from natural limitations and promotes their emancipation within an existential-anthropological dimension. The study critically examines humanistic Marxism and its reinterpretation by representatives of the Frankfurt School, who view art in the context of existential emancipation. The concept of the culture industry is analyzed as evidence of incorporating phenomena of spiritual culture into the sphere of market relations, which reconfigures art into an entertaining-utilitarian dimension. Alienation, arising in response to the spread of mass culture, extends

beyond the personal dimension of the human soul. The culture industry appears to be not just a production of cultural products but a powerful mechanism of social control and consciousness manipulation. It standardizes cultural products, fostering mass passivity and hindering the development of critical thinking. The goal of the culture industry is not personal development but passive consumption, which distracts individuals from social issues and maintains the existing order. While dominating personal time under the guise of entertainment, the culture industry imposes ideological narratives and standardized perspectives. Art opposes the active aggressive influence of mass culture on consciousness, fosters the development of sense perception and critical thinking.

In the contemporary world, the anthropological role of art is prominently highlighted in cinematography. The philosophy of art evolves within the philosophy of cinematography as a unique art form offering new possibilities for philosophical inquiry. Cinema has a synthetic impact on human perception, reveals new modes of direct experience, functioning as visual thinking. This viscosity is found not only in the diversity of image but also in the diversity of meanings. Through its unique cinematic language, cinema conveys invisible realities, an illusory world that serves as a parallel reality and can be experienced within human existence as vividly as empirical reality. Cinema, art and philosophy interact actively. Cinema often explores profound philosophical questions about the meaning of life, freedom, love, death, good, and evil. It can interpret philosophical concepts in visual form, making them understandable to broader audiences.

The practical significance of the research is revealed through the analysis of the educational situation, where education is viewed as *Bildung* – the process of cultivating humanity within individuals and the holistic development of personality. By examining the teaching of the history and theory of world cinematography, the study demonstrates the potential of integrating artistic practices into the educational process to comprehend the human condition in the world. Education fulfills two interconnected functions: preparation for professional life and personal development. The first function means acquiring knowledge and skills for successful social

adaptation. The latter one, which is more profound and complicated, involves cultivating individuality, self-awareness, and self-realization. Education should help individuals find their place in the world, understand the meaning of their lives, and develop their worldview.

Philosophy plays a crucial role in education, adding depth and meaning. It fosters critical thinking, abstract reasoning, and analysis, encourages the search for answers to fundamental questions of existence. However, philosophy in education often remains confined to a professional-oriented approach, overlooking its potential for personal development. The philosophy of education should focus on exploring the inner world of a person, their capacity for freedom, and self-realization.

Modern education often overemphasizes innovation and quick results, neglecting the importance of traditions and heritage. Such an approach may lead to losing identity and connection with the past. To deal with this issue effectively, traditional and innovative teaching methods must be combined, with greater emphasis on humanities such as philosophy and art. Integrating artistic practices, particularly cinema, into education is essential, as it serves as a powerful tool for developing empathy, critical thinking, and understanding of other cultures.

Keywords: art; humanity; philosophy of art; methodology; mimesis; catharsis; personality; identity; anthropological ideas; communication; personal identity; visual thinking; education; culture; creativity.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати
дисертації

1. Мафтій А.-Л. Місце і роль мистецтва в історичному розвитку людини і людства: гегельянські варіації. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. № 38. С. 19-23. DOI: <https://doi.org/10.32782/apfs.v038.2022.4>
2. Мафтій А.-Л. Концептуальне мистецтво: мистецтво після філософії чи мистецтво як філософія. *Людинознавчі студії: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філософія»*. 2023. № 47. С. 98-114. DOI: <https://doi.org/10.24919/2522-4700.47.6>
3. Мафтій А.-Л. Філософія мовою кіно: творчість Мікеланжело Антоніоні в контексті візуалізації категорій екзистенціалізму. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2023. № 43. С. 65-70. DOI: <https://doi.org/10.32782/apfs.v043.2023.11>

Статті, що додатково відображають наукові результати дисертації

4. Мафтій А.-Л. Відчуження як інструмент діагностики сучасної антропологічної ситуації. Роль філософських дискурсів в аналітиці проблем сучасності : *Матеріали звітної наукової конференції викладачів та аспірантів кафедри філософії імені професора Валерія Григоровича Скотного Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* (м. Дрогобич, 2021). Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ імені Івана Франка. 2021. С. 90-100.
5. Мафтій А.-Л. Світ спіймав мене, але не втримав. Філософська та художньо-літературна творчість Г.С. Сковороди у контексті проблем сучасного людського буття : *Матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції* (м. Дрогобич, 2021). Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ імені Івана Франка. 2022. С. 42-44.

6. Мафтії А.-Л. В. Мистецтво кіно: реальність по-іншому чи реальніша реальність? (Первинна проблематизація). Четверті академічні читання пам'яті професора Г.І. Волинки: «Філософія, наука і освіта: в глобальному вимірі соціально-турбулентного світу»: *Матеріали міжнародної науково-практичної конференції* (м. Дрогобич, 24-25 травня, 2023). 2023. С. 84-86. Режим доступу: <https://kf.ffs.npu.edu.ua/index.php/naukovi-vydannia/85-materialy-mizhnarodnoyi-naukovo-praktychnoyi-konferentsiyi>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ABSTRACT.....	6
ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНА АНАЛІТИКА МИСТЕЦТВА ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНОГО ФІЛОСОФСЬКОГО ДИСКУРСУ.....	22
Висновки до першого розділу.....	50
РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦТВО ЯК КОНСТИТУТИВНИЙ ЧИННИК ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ.....	53
2.1. Проблематичність конституювання людини у просторі культурних і соціальних регулятивів.....	53
2.2. Гегельянські варіації: антропологічна значущість мистецтва.....	76
Висновки до другого розділу.....	110
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО ЯК СВДЧЕННЯ СТАНУ ЛЮДИНИ У СУЧАСНОМУ СВІТІ.....	114
3.1. Аналітика феномену мистецтва у контексті методології Франкфуртської школи.....	114
3.2. Мистецтво кіно як діагностика культурної ситуації.....	136
Висновки до третього розділу.....	157
РОЗДІЛ 4. ЗНАЧУЩІСТЬ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ.....	162
Висновки до четвертого розділу.....	184
ВИСНОВКИ.....	187
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	193

ВСТУП

Актуальність дослідження. Формулювання теми дослідження ставить у центр уваги два феномени – феномен мистецтва і феномен людського буття, які і у своїй окремішності можуть бути майже неозорим предметом розгляду. Дане дослідження керується установкою, яка ув'язує мистецтво і людське буття в єдиний комплекс. При цьому фіксується особлива специфічна предметність цих феноменів, коли наочно сприймана чуттєва явленість їх, яка в цілому сприймається легко і виразно засвідчена у своєму існуванні, вислизає з належного розуміння і постає проблематично-таємничою. Хоча будь-який предмет дослідження обов'язково містить параметри проблематичності, у зв'язку з людським буттям проблематичність має принциповий, тобто первинно конституюювальний характер. Кожен, хто мав справу з людиною, наштотхувався на межу розуміння, часом вперту і нав'язливу непроникність, непрозорість, що руйнує струнко вибудовані антропологічні теорії.

Отже, актуальність теми зумовлена тими чинниками, які пов'язані зі станом суспільної та екзистенціальної ситуації людини. По-перше, слід зазначити зростання ваги візуально-чуттєвих практик у сучасному світі, внаслідок чого особливої уваги потребує феномен мистецтва, з яким пов'язане формування чуттєвого сприйняття людини. По-друге, сучасне мистецтво постає суперечливим мінливим утворенням, що провокує судження про його корінну зміну за принципом «смерті мистецтва». Третій важливий фактор пов'язаний з необхідністю адекватного саморозуміння сучасної культурної ситуації, у якості засобу діагностики припускаються наявні у суспільстві художні практики. Підсилює актуальність теми те, що у секулярному світі мистецтво забезпечує доступ до трансцендентного виміру людського буття, розширюючи горизонти людського як такого, при цьому важливо бачити небезпеки такого розширення.

Певною мірою стало банальністю говорити про розгубленість нашого часу перед неможливістю передбачити людську поведінку, і це засвідчено як у вимірі педагогіки, так і у вимірі соціально-історичному. Складності, навіть такі, що заводять у глухий кут, ситуації педагогічно-освітніх процесів у наші дні не

можна списати на нестачу належної матеріально-технічної бази – розвиток інформаційних технологій значно спрощує доступ до необхідних джерел, але це аж ніяк не стає засадою вирішення освітніх завдань. І це актуалізує антропологічні питання. Справа не у формулюванні нових «антропологій» як струнких концептуальних побудов, але у виявленості антропологічної значущості будь-яких соціальних інституцій, серед яких слід підкреслити роль феномену освіти. Сучасна освіта перебуває у процесі трансформацій та реформувань, і це вимагає філософської рефлексії на самі її підвалини, адекватне усвідомлення природи тих суперечностей, що накопичуються, загострюються і потребують розв’язання.

Теоретичною основою даного дослідження виступають праці від періоду античності і до постмодерністських практик, які інтегрують в собі зв’язок філософських категорій та намагання їх художньо переосмислити. Ще за античності філософи помітили вплив мистецтва на моральний світ людини, тому Платон в своїх діалогах міркує про відносність краси та шляхи досягнення абсолютно прекрасного. Першу спробу відділити проблеми естетики від теоретичних досліджень античної філософії зробив Арістотель в трактаті «Поетика», який є найдавнішим відомим твором в галузі естетики. Особливої уваги заслуговує його розробка головного принципу творчої діяльності митця – мімезису. Осмислення змісту терміну мімезис знаходимо в працях вітчизняних дослідників О. Воробйової [116], Т. Лютого [163; 164], А. Труфанової [218; 219], Ю. Юхимика [232].

З середини XVIII століття естетика виокремлюється в самостійну науку, і філософи періоду розквіту німецької класичної філософії досліджують широке коло естетичних проблем. Естетичні погляди Імануеля Канта пов’язані з принципами «критичної філософії», особливої уваги заслуговує його ідея естетики як критики смаку, дослідженням якої в Україні займалися Л. Левчук [153], І. Лімборський [155], В. Мовчан [181], О. Парфьонова [190], О. Смігунова [210]. Естетичні погляди Гегеля розвиваються в межах власної філософської системи абсолютного духу, де мистецтво грає важливу роль у

саморозгортанні Абсолютного Духу, будучи формою споглядання. Мистецтво у Гегеля не є самостійною сферою людського духу, а лиш етапом до «більш вищих форм» – релігії та філософії, у зв'язку з чим він розробляє ідею «завершення» мистецтва. Ідеї Гегеля у XX столітті були задіяні в гуманістичному марксизмі, представником якого є Евальд Ільєнков [44; 45; 136], який антропологічно обертає міркування Гегеля, вважаючи, що мистецтво покликане сформувати в людині сферу чуттєвого (естетичного) сприйняття навколишнього світу. Платон, Арістотель, Кант та Гегель розробляли естетичну проблематику, відштовхуючись від власних філософських концепцій.

Естетичні розробки Канта та Гегеля також знайшли своє продовження в естетичній концепції Данто, згідно якої людина, занурюючись у твори мистецтва, взаємодіє з ними, що і є естетичним досвідом, тому Данто вводить новий термін – «активна пасивність». Спадщина Данто аналізувалася в працях таких вітчизняних авторів як Д. Скринник-Миська [206; 207; 208], А. Онищенко [188], І. Бондаревська [105]. Ідею про те, що мистецтво є способом переображення дійсності знаходимо і у Володимира Соловйова [79]. Розвиток постнекласичної естетики пов'язаний з іменами Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера, О. Конта, К. Маркса, С. К'єркегора. Означення мистецтва споріднене з проблематичністю означення людини у просторі культурних і соціальних регулятивів, тому розглянуто різні напрями філософських концепцій: трансценденталізм – Кант, Гегель, Гуссерль, Шпет, діалогізм – Бубер, Левінас, Марсель; лінія екзистенціального неприймання трансцендентального суб'єкта – Сартр, лінія діяльнісної активності людини – Виготський, Ільєнков, Возняк, Ліпін; деконструкція Я у постмодерні – Рорті, Ліотар, Фуко, Деррида, Девідсон, Даммін, Патнем, Апель, Габермас, Гадамер, Рикьор, Макінтайр, Блуменера, Тейлор, Бодрійяр.

Особливу увагу звернено на філософію постмодерну, адже вона впливає на сучасне мистецтво, для якого головним є відкритість інтерпретації, різноманіття, розмиття кордонів між високим та низьким мистецтвом. Такі філософи як Ліотар, Дерріда, Бодрійяр досліджували взаємозв'язок між

постмодернізмом та мистецтвом. Натомість, художники постмодернізму також звертаються до ідей постмодерну, наприклад, Кошут, Воргол тощо.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження відповідає профілю досліджень, які проводяться на кафедрі філософії Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка в рамках ініціативної наукової теми «Багатоманітність філософських дискурсів сучасності» (протокол засідання кафедри філософії імені професора Валерія Скотного від 27 жовтня 2020 р.). Тему дисертації затвердила вчена рада Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 16 від 19.11.2020 р.) й узгоджено у Міжвідомчій раді з координації досліджень у галузі освіти, педагогіки та психології НАПН України (протокол № 5 від 30 листопада 2021 р.).

Мета дисертаційної роботи передбачає антропологічне осмислення феномену мистецтва як світу специфічної реальності, що виникає завдяки творчій активності людини і постає фактором культурологічної діагностики і антропологічного свідчення соціальної ситуації.

Об'єкт дослідження – феномен мистецтва як особливий вимір людського буття.

Предмет дослідження – антропологічне осмислення феномену мистецтва як засобу культурологічної діагностики і антропологічного свідчення соціальної ситуації.

Досягнення поставленої мети зумовило постановку та виконання таких дослідницьких завдань:

- розкрити і обґрунтувати проблематичність конституювання людини як певної буттєвої форми у просторі культурних і соціальних регулятивів;
- осмислити мистецтво як конститутивний чинник людського буття;
- проаналізувати типові зразки мистецтва як свідчення стану людини у сучасному світі;
- продемонструвати значущість художніх практик для організації освітнього простору.

Теоретико-методологічна основа дослідження. В роботі використано такі принципи наукового дослідження: об'єктивності, системності, розвитку й історизму, сходження від абстрактного до конкретного, єдності логічного та історичного, загальнодіалектичний принцип загального зв'язку й взаємодії, термінологічний, когнітивний.

Широко залучалися методи порівняння, узагальнення, аналізу, індукція, дедукція, історичний та порівняльно-історичний методи.

Інформаційною основою роботи стали класичні та сучасні філософські праці з історії філософії, філософської антропології та філософської теорії мистецтва.

У дослідженні використано матеріали статей фахових періодичних видань України, таких як «Актуальні проблеми філософії та соціології», збірник наукових праць «Людинознавчі студії», «HUMANITIES STUDIES», збірник наукових праць «Сучасне мистецтво» та ін.; наукові вісники університетів: «Вісник Львівської національної академії мистецтв», «Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв», «Вісник Закарпатського художнього інституту», «Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв» та ін. Також використано матеріали статей із зарубіжних фахових періодичних видань, серед яких «Journal of Philosophy of Education», «The British Journal of Aesthetics», «Estetika: The European Journal of Aesthetics», «Evental Aesthetics», «Studies in East European Thought».

В роботі над дисертацією залучено матеріали міжнародних науково-практичних конференцій кафедри філософії ДДПУ ім. Івана Франка та інших вищих навчальних закладів України.

Дослідження оперувало оприлюдненими результатами філософських, соціологічних, культурологічних, антропологічних та мистецьких досліджень академічних освітніх і наукових закладів, неакадемічних та позаакадемічних спільнот.

В дисертації розглядалися кінострічки та зразки образотворчого мистецтва. Опрацьовано словники, енциклопедичні словники та довідкові видання України та інших країн.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у реалізації цілісного дослідження філософської аналітики мистецтва як культурологічної діагностики і антропологічного свідчення соціального стану.

Новизна наукових результатів дисертаційного дослідження конкретизується у таких положеннях:

вперше:

- здійснена аналітика естетичної категорії мімесису як антропологічного чинника, який фіксує такий вимір людського буття як здатність до спілкування, що розуміється не у вербальному вимірі, а буттєвому, який конститує саму людину, отже буття у культурі постає залученням індивіда у світ культурних предметів, у результаті чого відбувається його особистісно-суб'єктивне самоусвідомлення;

- здійснена аналітика естетичної категорії катарсису як антропологічного чинника, який фіксує такий вимір мистецтва, що обумовлює можливість переображення, зрозумілого як звільнення від нижчих пристрастей і потреб, отже це таке звільнення, яке розуміється онтологічно, а не соціально-політично;

- запропоновано розглядати кіномистецтво у якості емпіричної бази філософії, оскільки воно розгортає обриси світу, що не сприймаються наочно, але дозволяє вивести невидиме у вимір сприймання, тим самим обертаючись візуальним мисленням;

уточнено:

- розуміння проблематичності людського буття, що фіксує негарантовану безосновність, або відкритість людини як живої істоти, яка розкривається у проблематиці *ідентичності*, причому слід зазначити, що всупереч внутрішньому кореню «той самий» проблематика ідентичності, взята як процес особистісного становлення, розгортається через постійне

неспівпадіння з наданими і навіть нав'язаними соціальними зразками і ролями, внаслідок цього вона обертається *особистісною ідентичністю*, яка розгортається як діалог, взятий не інформативно-вербально, а буттєво;

- поняття культури як людиностворюючого процесу, отже феномен культурно-історичного буття людини, що предметно видимий як перетворення природи, виявляє свою творчу природу через онтологічне спілкування і обумовлює входження у світ, створений іншими, дозволяючи засвоїти цей досвід, залишаючись при цьому у власному життєвому середовищі, внаслідок чого цей світ переживається як такий, що розширює досвід індивіда, створюючи нові можливості;

- розуміння особливостей розгляду антропологічних ідей мислителями Київської школи кінця ХХ ст.;

- бачення антропологічно орієнтованої естетики як такої методології розгляду мистецтва, що акцентує увагу на тому ефекті, який здійснює мистецтво на людину і який розуміється не у дидактично-виховному вимірі, а як культивування самих органів сприйняття;

набуло подальшого розвитку:

- бачення мистецтва як свідчення, інтерпретації та трансформації реальності, коли воно постає розгорнутою формою чуттєвості, завдяки чому людина може сприймати та інтерпретувати буття через власний чуттєвий досвід;

- вирізнення двох підходів до феномену освіти, один з яких робить акцент на професійному становленні, здобутті тих знань і вмінь, які дозволяють людині адекватне входження у соціальний простір з метою реалізації як власних цілей і завдань, так і виконання покладених на неї соціальних вимог і обов'язків; другий стосується такого виміру освіти як творення самої людини, що відповідає німецькому слову *Bildung*;

- трактування філософії мистецтва не стільки як дискурсу про мистецтво, скільки як визнання мистецтва специфічним простором, який

сприяє реальному філософуванню, що вперше було здійснено у піфагорействі і стало засадою оформлення філософії як самосвідомості людини;

- розуміння способів виходу філософії мистецтва за межі фахової спільноти.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів. Матеріали дисертації можуть бути залучені при викладанні навчальних дисциплін в якості лекційних матеріалів, а також як підґрунтя для подальших наукових розробок з даного предмету.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є одноосібною, самостійною, дослідницькою роботою. Основний текст, положення наукової новизни та висновки зроблені автором особисто. Всі опубліковані статті за темою дисертаційного дослідження є одноосібними.

Апробація результатів дисертації. Головні положення дисертаційної роботи було оприлюднено у доповідях та тезах на всеукраїнських та міжнародних наукових і науково-практичних конференціях: XXX-і Міжнародні людинознавчі філософські читання (постійнодіючий філософський семінар) «Гуманізм. Людина. Камо грядеши?» (Дрогобич 16-17 жовтня 2020 року); XXXI-і Міжнародні людинознавчі філософські читання (постійнодіючий філософський семінар) «Гуманізм. Людина. Людяність» (Дрогобич, 23-24 жовтня 2021 року); Міжнародна конференція – другі Академічні читання пам'яті Романа Арцишевського «Світоглядна освіта молоді: філософський та психолого-педагогічний аспекти» (Луцьк, 23-24 червня 2022 року); Міжнародна наукова онлайн-конференція «Сучасна освіта: соціологічний, філософський, педагогічний дискурс» пам'яті професорки, докторки соціологічних наук Світлани Щудло (Дрогобич, 16 жовтня 2023 року); Всеукраїнська наукова конференція «Філософська та художньо-літературна творчість Г.С. Сковороди у контексті проблем сучасного людського буття» (Київ, 15 травня 2021 року); Всеукраїнська наукова конференція «Раціональне та ірраціональне в науці й освіті. Пам'яті Валерія Григоровича Скотного» (Дрогобич, 10-11 лютого 2022 року); Четверті академічні читання пам'яті професора Г.І. Волинка:

«Філософія, наука і освіта: в глобальному вимірі соціально-турбулентного світу» (Київ 24-25 травня 2023 року); XXXIII-і Всеукраїнські (з міжнародною участю) людинознавчі філософські читання (постійнодіючий філософський семінар) (Дрогобич, 4-5 листопада 2023 року); XXXIV-і Всеукраїнські (з міжнародною участю) людинознавчі філософські читання (постійнодіючий філософський семінар) «Людина. Гуманізм. Інший» (Дрогобич, 12-13 жовтня 2024 року); Конференція-презентація «До 30-річчя незалежності України: історія, сучасність і перспективи» (Дрогобич, 29 листопада 2021 року).

Публікації. Основні положення та результати дисертаційного дослідження, а також матеріали, що мають безпосередній стосунок до теми дослідження, оприлюднені в 6 наукових публікаціях, серед яких 3 статті опубліковано у фахових виданнях України з філософських наук та 3 публікацій в збірниках матеріалів конференцій.

Структура й обсяг дисертації. Дисертація складається з анотацій українською та англійською мовами, вступу, 4-х розділів, 6-ти підрозділів, висновків та списку джерел. Загальний обсяг дисертації складає 213 сторінок, з них 180 сторінок основного тексту, 8 сторінок анотацій українською та англійською мовами). Список використаних джерел складається з 234 найменування. Структура дисертації обумовлена специфікою дослідження, логікою розкриття проблеми, метою та завданнями роботи.

РОЗДІЛ 1

ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНА АНАЛІТИКА МИСТЕЦТВА ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНОГО ФІЛОСОФСЬКОГО ДИСКУРСУ

Безпосереднім, центруючим усе дослідження є мистецтво, отже постає завдання зафіксувати сучасні способи і підходи до розуміння специфіки існування і телеологічного смислу цього феномену. Відразу виникає питання дисциплінарно-предметної галузі, яка спеціалізується на осмисленні мистецтва – це питання тяжіє до методологічного виміру дослідження, який буде розглянутий нижче, але деякі суттєві моменти мають бути вказані. Існує академічна традиція – в цілому достатньо виправдана – дисциплінарною галуззю, що осмислює мистецтво, вважати естетику, і внаслідок цього у навчальній літературі з естетики центральне місце займає розгляд походження, специфіки і ролі мистецтва, у такий спосіб естетика розглядається як метатеорія мистецтва [154, с. 25]. Показово, що всупереч зазначеній Ліотаром недовірі метанарраціям [158, с. 15] зростає кількість досліджень, позначених префіксом «мета» – метатеорія [214; 215], метаантропологія [224; 225], метанаука [182], метафілософія [122].

Зрозумілим є мотив такого переіменування – цим мотивом є бажання відповісти на виклики часу і завдання переосмислення фундаментальних проблем – предмета естетичного відношення, сутності естетичної цінності, природи естетичного об'єкта, естетичних категорій та методології естетичних досліджень – і це насамперед реалізується як введення нової термінології, що бачиться тим, що корегує традиційні (або канонічно-класичні) методи у відповідності з проблемами сучасної художньої практики. Не заперечуючи евристичних потенцій даних підходів, бачиться доречним не вводити інноваційних термінів і рухатись у руслі філософсько-культурологічної аналітики мистецтва, уникаючи, по-перше, професійно-галузевої замкненості, по-друге, підкреслюючи значущість класичної спадщини, яка зберігає не тільки свою освітню роль формування розуму, але й надає «інструменти» бачення проблем і глухих кутів, у які потрапляє людина, обмежена рамками свого часу.

І третій важливий момент – це свідомо-напружена увага до ситуації людини як центрального предмету філософськи орієнтованих практик. Вказані три установки складають методологічні засади дослідження і які конкретизуються у подальші методологічні принципи.

Отже, вважаю доречним збереження іменування філософських досліджень мистецтва *естетичними* – у тому смислі, що вкладений Баумгартеном, який вводить цей термін, наполягаючи на необхідності зафіксувати існування філософської науки, ширшої, ніж поетика, і яка говорить про загальні принципи чуттєвого пізнання світу – на це і вказує коренева основа *aisthetikos* – чуттєвий, відчуваючий, чим підкреслена автономність і значимість чуттєвого. У такий спосіб естетика постає не так спеціально-професійною галуззю, як антропологічно орієнтованою.

Здебільшого у підручниках з естетики вибудовується такий ланцюжок: предмет естетики – мистецтво, предмет мистецтва – людина і далі слідує досить специфічне пояснення такого характеру: саме мистецтво в його всебічному значенні є витвором людського таланту і розуму. Слід визнати, що у контексті проблеми, поставленої у дослідженні, це пояснення важко прийняти, оскільки людина у ньому береться у якості *засобу існування мистецтва* – вона створює його і цей смисл настільки самоочевидний, що здається беззаперечним. Рух всупереч думці за гадкою є першим кроком філософського дискурсу – тому і вважаю необхідним зберігати іменування філософії – отже, сама людина з її «талантами і розумом» аж ніяк не є чимось самоочевидним, щоб брати її у якості первинної засади: «створеність» її, тобто динамічна мінливість і конституювання людських способів діяльності, є аксіомою антропологічних досліджень. Естетика, центрована феноменом мистецтва, приймає людину як дещо наявно-готове, всупереч цьому антропологічно орієнтована естетика, що відповідає даному дослідженню – це розглядати мистецтво як практику культивування людського у людині, чому можна вважати відповідним формулювання «філософія мистецтва», взяте не так у смислі «філософія про мистецтво», як у смислі «філософія з простору мистецтва», чим тісно

ув'язуються три основних предмети уваги – філософський дискурс як самосвідомість людини, людина як динамічно-мінлива відкрита форма буттєвості і мистецтво як культивування людського в людині. Така єдність предмету розгляду обумовлює антропологічно орієнтований підхід до мистецтва. Саме така методологічна установка є центральною для даного дослідження.

Отже, мистецтво є унікальним духовним *досвідом* людства та невід'ємною частиною людської історії. Завдяки рукотворним пам'яткам минулих століть та тисячоліть, які збереглися до сьогоднішнього дня, сучасна людина має можливість інтелектуально, емоційно та духовно об'єднуватися з людьми, які жили в інші епохи. У сучасному інтелектуальному просторі на перший план виходить комунікативна функція мистецтва, причому це не тільки комунікація між людьми одного часу, але входження у різні часові виміри, що робить людину здатною виходити за рамки свого часу. Розписи на стінах, скульптури, малюнки, прикраси тощо дозволяють зрозуміти, якими були наші предки: що вони вважали красивим чи цінним, чого боялися і чому поклонялися, а отже, завдяки творам мистецтва можна зрозуміти внутрішній світ попередніх поколінь, а також передавати культурні цінності, історію і традиції від покоління до покоління. Призначення мистецтва визначається його виховною, комунікативною, етичною, пізнавальною функціями, але, найголовніше – естетичною. Для наукового дискурсу домінантним є завдання винаходження причинно-наслідкового ряду, і питання походження мистецтва лишаються у полі уваги; існують різні теорії походження мистецтва: згідно одних мистецтво виникає внаслідок відокремлення від релігії, магії чи гри, згідно інших – завдяки розвитку суспільного життя і його основі – праці, яка перетворює людину та змінює її природу. Але домінантна увага дослідників зосереджена навколо способів існування і сутнісної специфіки сучасного мистецтва. Не відкидаючи це спрямування думки моїх сучасників, вважаю необхідним виходити за межі горизонту сучасності і розглядати сучасні проблеми за допомогою ідей наших попередників.

Розуміння того, чим є мистецтво та в чому полягає його роль, змінювалося протягом століть. Якщо до XX століття мистецтву, здебільшого, приписували виховну або естетичну роль в процесі духовної освіти індивіда, то в XX столітті провідною стала думка, що мистецтво є об'єднувальним культурним елементом для етносів та народів всіх часів: «Суспільство усвідомило, що така комунікація знімає соціальні, територіальні та мовленнєві бар'єри» [179, с. 318]. Мистецтво дає змогу зрозуміти не лише якими були предки сучасної людини, але і дослідити сучасне суспільство. Так за допомогою мистецтва митець може виражати внутрішні переживання або емоції, власне бачення красивого та ціннісного, яке притаманне всьому суспільству, тому можна сказати, що художник-митець виступає транслятором дійсності, в якій він творить. Мистецтво формує в людях загальнолюдські цінності, а також об'єднує їх духовно та морально.

Антропологічно орієнтований спосіб підходу до феномену мистецтва виразно наявний у античній думці, і актуальність класичної спадщини засвідчують, по-перше, численні видання і перевидання праць Платона і Арістотеля, по-друге – нові переклади, які також фіксують евристичну роль естетичних трактатів давнини. Обминути осмислення мистецтва давніми авторами неможливо не тому, що саме з них традиційно починається історико-філософський нарис проблеми, але внаслідок того, що тут виробляються ті поняття, які дозволяють зафіксувати сутнісні параметри мистецтва – у контексті поставлених завдань такими поняттями є *мімесис* і *катарсис*, детально розроблені Арістотелем, факт введення яких засвідчує його естетичну орієнтацію, про специфіку якої раніше йшла мова – увагу до чуттєвого досвіду людини. У якості напередрозуміння, яке надає вектор руху для мислення, можна зазначити, що мімесис стосується початків, первинних засад, архе – отже стосується причинно обумовлюючого ряду, катарсис – визначає цільове призначення, те, що стоїть як завдання, є телеологічною орієнтацією думки.

Центральною працею з естетики Арістотеля вважається «Поетика» [98; 143], яка є найдавнішим твором в цій галузі, що зберігся до наших днів. При

тому, що у нього немає іменування своїх досліджень естетичними, історію теоретичної естетичної думки найчастіше починають з нього, підкреслюючи, що: «З Арістотелем принципово змінюється підхід до мови філософії та науки, з'являється нова порівняно з Платоном манера мислити та писати. Для Арістотеля філософія та наука на шляху пізнання (визначення) своїх основних понять мають вивільнитися від багатозначності доведенням мови до такого ступеня ясності, щоб у підсумку отримати одне визначене їхнє значення» [152, с. 282]. Трактат «Поетика» вибудований саме у відповідності до теоретичних установок думки, при тому, що текст не був відредагований самим Арістотелем, а назва його при буквальному прочитанні вказує на методично-технологічний зміст — «вміння складати вірші» і головним чином зосереджується на трагедії, мова про яку йде у першій частині, яка зберіглася до наших днів, і на комедії, яка ймовірно розглядалася у другій, яка зараз втрачена.

Але настільки ж значущими для розуміння мімезису і катарсису є окремі частини «Політики» [96], «Нікомахової етики» [97] і «Евдемової етики», українського перекладу якої поки немає [2], — саме у цих працях розглядається та дія, яку здійснює мистецтво на людину, тобто мистецтво тлумачиться не так у своєму мистецтвознавчому вимірі, як у антропологічному. Найчастіше цю дію характеризують як дидактично-виховну, що в цілому можливо, проте у такому формулюванні роль мистецтва стає вторинно-доданою до вже наявної людини, у той час як сама «людскість людини» не є даною і готовою, але своєрідним чином конститується, про що буде йти мова у другому розділі. Філософська антропологія XX ст. (М. Шелер, Х. Плеснер, А. Гелен, Е. Ротхакер) детально досліджує *проблематичність становлення людини як буттєвої форми*, яка буде розглянута у другому розділі.

Всупереч скептичним характеристикам сучасних авторів, наприклад таким: «У 'Поетиці' є чимало положень, які сьогодні звучать наївно; зокрема до них належить теза про походження мистецтва, яке античний філософ виводив з нахилу людини до наслідування. Арістотель висуває вимогу типізації в

мистецтві, але він не зумів дійти до розуміння того, що будь-який характер є виявом загального в одиничному» [143, с. 12], смисловий контекст понять мімесис і катарсис важливий не як данина мислителям минулого, але значущий і для мистецьких практик сучасності, і для антропологічно орієнтованих досліджень, що засвідчено частим зверненням сучасних дослідників і коментаторів до цих понять. Отже, задіяні Арістотелем поняття виводять на проблематику, важливу для нашого часу.

Феномен мімесису активно досліджується сучасними вченими у самих різноманітних галузях – і вже це говорить про актуальність класичної спадщини, яка викликає зовсім не меморіальний і не музейний інтерес, а надає «інструменти» бачення і осмислення реальності. Історична генеза мімесису пророблена достатньо детально – більшість авторів звертаються до варіативності історичного та смислового трактування, яке коливається у широкому спектрі значень, включаючи імітацію, наслідування, подібність, сприйнятливість, мімікрію, репрезентацію себе [162; 164; 213; 219; 232; 67]. Центр уваги у історично-смислових розвідках щодо трактування мімесису – зіставлення поглядів Платона і Арістотеля: при тому, що підозріло зневажливе ставлення Платона до мистецтва як наслідування подобі згадують кожного разу, акценти у Арістотелевому розумінні ставляться по-різному. Внаслідок канонічного зіставлення філософських методів Платона і Арістотеля як екзистенційно-містичної парадигми причетності Єдиному і раціонально-аналітичного дослідження реальних речей у Арістотеля досить часто і в цілому виправдано пов'язують трактування мімесису Арістотелем з увагою до реального порядку речей і практикуванням методів реалістичного відображення дійсності, при цьому мімесис береться у значенні «наслідування», прямолінійність чого пом'якшується прикметником «творче»: під мімесисом «античний мислитель розумів наслідування як творче відображення реального світу, а образи, що їх створює митець, як відбиття реально існуючих предметів і явищ» [143, с. 12]. Обережний вислів «творче наслідування» – визнання того, що давньогрецьке поняття *мімесис* (μίμησις) породило настільки широке коло

тлумачень, що не обмежується терміном *наслідування*, згаданий автор уточнює: Арістотель «не ототожнює ‘наслідування’ з рабським копіюванням дійсності, навпаки – він допускає в мистецтві узагальнення і художню вигадку» [143, с. 17].

Саме з цією варіативністю працюють сучасні мислителі, зазначаючи, що: «Термін ‘мімезис’ перетерпів безліч інтерпретацій, зберігши загалом значення, надане йому Арістотелем: мистецтво – саме наслідування, особливе міметичне дзеркало конкретних явищ і проявів світової речовини» [209]. «Наслідування» береться широко – це не тільки, і навіть не стільки, оточуючий світ природи і суспільства, скільки «саме дійсність – фізична або світоглядна, людська чи позалюдська, поцейбічна чи уявно потойбічна, ‘трансцендентна’ – зі складових якої митець і будує свій художній світ. Отже, мімезис (якщо його розуміти не догматично) означає ‘наслідування’ мистецтвом нашого світу у всьому його діапазоні від наочно-матеріального, підкреслено фізичного до сфантазованого авторською уявою, і матеріального, створеного колективною чи індивідуальною міфологією» [209]. Уточнення «саме дійсність» відсилає до діалектичної роботи з поняттями «буття-існування-реальність-дійсність», логічний ланцюг яких розкриває багатовимірну ієрархічність того, що відкривається людині і усуває банальний прямолінійний емпіризм наочно даного.

Мімезис, взятий як процес наслідування, імітації, за допомогою якого художники зображують та інтерпретують світ, починає розумітись не як літературний прийом чи техніка, а радше як спосіб розуміння людини, хоча і зберігається тісний зв'язок мімезису з завданнями, які ставить перед собою митець, підкреслюючи роль уяви при цьому: «За Арістотелем, в поезії йдеться не про зображення якогось окремого факту, а того, що звичайно відбувається в житті або може відбуватися при певних умовах» [143, с. 17], посиляючись на пряме висловлювання Арістотеля: «Завдання поета – говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче» (розд. IX). Але слід зазначити: якщо даний автор цю тезу застосовує

для виявлення методолого-гносеологічних завдань – розмова про можливе поставлена у контекст питання про типове як один з елементів реалізму, то можливий і дещо інший контекст, а саме – те, що може відбутися, виводить людину у простір мети і надії, що розширює горизонти людського буття. Саме цей момент бачиться суттєвим для розуміння мистецтва, яке у такому контексті постає «експериментальною лабораторією» гуманітарної науки, тобто мистецтво для гуманітаристики має смисл довідної засади.

Концентровано «реалістичне» трактування мімезису представлено у тексті, який виправдано вважається класичним – це книга Ауербаха «Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature» [«Мімеzis: репрезентація реальності у західній літературі»], але смисловий контекст цієї праці набагато ширший ніж апологія реалістичного методу відображення дійсності у мистецтві, як це часом подається. Ауербах починає з зіставлення того, як світ представлений в «Одіссей» Гомера, і того, як він представлений у Біблії, далі при оперті на ці архетипові репрезентації він розглядає всю історію західної літератури, включаючи навіть модерністів. Ауербах обґрунтовує тезу, що спосіб репрезентації дійсності в літературі різних періодів узгоджений з соціальними та інтелектуальними конвенціями того часу, в якому вони були написані, такий метод визнано вважати історизмом і він зовсім не є вульгарним соціологізмом – його слід читати у дусі Джамбаттісто Віко і Теодора Адорно (можна згадати і епістему Мішеля Фуко). Для формулювання теми свого дослідження Ауербах бере термін «мімезис», оскільки за Ауербахом будь-який літературно-мистецький твір ставить завдання відтворення і водночас осмислення (інтерпретації) *дійсного* світу, але засоби для цього використовуються різні, тому мімезис не означає копіювання.

Сучасні дослідники задіюють поняття мімезис при осмисленні гранично різноманітних текстів – це і «Кайдашева сім'я» Нечуй-Левицького [137], і твори Вірджинії Вулф [116], і при цьому мімезис трактується не як натуралістично-правдоподібне відображення чи споглядання, а як творчість, дія. Але це зовсім не відносить літературну творчість у вигаданий ілюзорний

світ, цим підкреслюється специфіка смислового аспекту людського буття, виразно засвідченого у літературі: «Текст не передає жодного наперед заданого сенсу – він продукує сенс, розкладає, ставить під сумнів» [180 с. 225]. Отже, мімесис гранично «активізується» – при тому, що наслідком є образ як об'єктивоване озовнішення, переведення у модус «бути побаченим», у своїх засадах мімесис відбувається як людська дія, на що і вказує етимологія, яка, як зазначають дослідники, не є очевидною, але найдавніший варіант використання слова з цим коренем – це *тімоі*, актори діонісійського оргіастичного культу, який являє собою *синкретичну єдність танцю, музики і співів*, тобто якщо це і образ, то гранично динамічний, більш того – гранично незавершений і відкритий, отже, при тому, що мімесис часто пов'язують з зображенням-репрезентацією, міметична дія містить у собі вимір програвання-проживання людиною того, що не будучи наочним емпіричним досвідом, тим не менше вводить у досвід людського життя і робить людину відкритою істотою.

Саме ця глибинна засада мімесису приваблює сучасних дослідників, які задіюють поняття мімесису для розуміння соціального, що докладно розгортає Вульф [86; 87], на дослідження якого спирається Т. Лютий, розглядаючи феномен подвоєння у людському бутті, що він і вважає антропокультурним виміром мімесису [164]. Ідеї Вульфа і Лютого важливі для того акценту у дослідженні мистецтва, який складає методологічну засаду нашого дослідження, проте мімесис ув'язується з таким розумінням естетичного, коли воно береться як становлення чуттєвого у людини, експлікації такого виміру буде присвячений другий параграф другого розділу.

У контексті становлення чуттєвості людини важливим є наступне зауваження Арістотеля з «Нікомахової етики», яке стосується принципово відмінного від тварин способу відношення до предметів сприймання: «інші живі істоти, якщо виключити привхідні обставини, не отримують задоволення від цих почуттів. Адже не нюхаючи, а пожираючи зайців, отримують насолоду собаки, почути ж [здобич] дозволив запах; так і лев [радий] не муканню, а пожиранню бика, а що бик близько, він почув по муканню, ось і здається,

неначе мукання приносить йому насолоду. Точно так не вигляду ‘чи то оленя, чи то дикої кози’ [буває він радий], а тому, що отримає їжу» [97 с. 133]. Арістотель фіксує той вимір естетичного сприймання, який прийнято іменувати безкорисливістю, але справа у тому, що це досить своєрідна «безкорисливість» – її можна назвати абсолютною «користю» на відміну від відносної, яка виконує роль засобу і не є самоцінною, абсолютна «користь» цінна сама по собі. Її абсолютність вказує на те, що це має відношення до становлення людини як такої у її визначальних якостях.

Для Арістотеля такими визначальними антропологічними якостями є здатність людини до пізнання (на що вказує знаменитий початок його «Метафізики»), і це узгоджується з тими завданнями які виконує мистецтво, що і підкреслюють коментатори: «Визначаючи мистецтво як діяльність наслідування, Арістотель пов’язує з ним пізнавальну функцію: у здатності людини до наслідування він вбачає джерело перших пізнань людини. Зображення життя в художньому творі не тільки дає естетичне задоволення тому, хто сприймає цей твір, але й дає змогу пізнати саму дійсність» [143, с. 12]. Й. Кобів говорить про наслідування, грецькою мовою – мімезис, і це грецьке слово стає специфічно естетичним поняттям, фіксуючим особливий досвід людини – її здатність бути відкритою світові, внаслідок чого вона є істотою історичною, отже, доречно говорити, що у людини немає природи, але є історія, і подієвий ряд людської історії розгортається як *mimêtikê*, що буквально прочитується як мистецтво створювати мімезис [26]. І якщо частіше це поняття трактується як відображення дійсності у мистецтві, то слід зауважити, що вже у Арістотеля розрізняється як статичний, або «мальовничий» аспект, так і «динамічний», або «театральний» аспект: і якщо згідно зі своїм «зображувальним» аспектом, *mimêsis* позначає риси і характеристики зображеного персонажу [Поетика, 4, 1448b17], то відповідно до його «динамічного» аспекту, це радше поведінка того, хто «робить» мімезис [26].

П'єр Дестрі не розгортає цю думку, оскільки його увага зосереджена на ідеях естетичних трактатів Арістотеля, для нашого дослідження важливим моментом є перестановка акценту з твору мистецтва на саму людину, внаслідок чого мистецтво і постає антропологічною практикою, культивуванням самої людини. Дестрі вказує на редукцію смислу слова *mimêsis*, яка відбулася при перекладі латиною, коли *mimêsis* став *imitatio*, зазначаючи, що «репрезентація» або «зображення» працює для статичного значення, але навряд чи для динамічного [26]. Саме динамічний вимір мімезису фіксує риси типово людського досвіду, який привертає увагу як до об'єкта та його внутрішніх якостей, так і звертає увагу на якості суб'єкта естетичного досвіду – як творця, так і реципієнта. І це тісно ув'язує естетику з етикою і політикою, а центр уваги переміщується на музику, яка ще Піфагором визначена як практика становлення людини – здатність пізнавати світ формується завдяки можливостям людини почути музику космічних сфер; для давньогрецьких мислителів музика має визначальне значення для становлення людини. Якщо Дестрі говорить про роль музики у трагедії, оскільки музика посилює емоції жалю та страху у глядачів і тому сприяє отриманню задоволення, «притаманного» трагедії [25, р. 231] – забігаючи вперед, уточнимо, що мова йде про *катарсис*, то слід згадати ідеї М. Шелера про здатність до сутнісного пізнання, які визначають пізнавальну специфіку людини – музика, позбавлена зображувально-описового виміру, діє як пластичне мистецтво, виліплюючи суб'єктивність людини.

Зрозуміло, у Арістотеля немає цього поняття, у нього йде мова про душу, яка за Арістотелем складається з двох частин: одна з них наділена розумом від природи, а друга – ні, проте підкоряється йому (розуму) [96, с. 204], і далі: «розум, за прийнятим нами поділом, буває двояким: діяльний і споглядальний. <...> все людське життя розпадається на заняття й дозвілля, на війну і мир, а вся діяльність людини спрямована почасти на необхідне й корисне, почасти – на прекрасне заняття. Перевага тут повинна віддаватися так само, як і при вказаних частинах душі та обумовленій ними діяльності: можна

віддати перевагу війні заради миру, заняттям – заради дозвілля, необхідному й корисному – заради прекрасного» [96, с. 204].

Підкреслена значущість дозвілля іноді пояснюється специфічним соціальним устроєм Давньої Греції і зневагою до рабської праці. Не заперечуючи цих обґрунтувань, вважаю доречним зазначити інший момент – акцент на дозвіллі переводить промінь уваги на свободу як простір самодіяльності людини, що відповідає сучасним ідеям щодо такої ролі мистецтва, як звільнення, яку можна розуміти як ідеологічну, підкорену прагматичним цілям (так діє мистецтво у тоталітарних державах, і це специфічне «звільнення» – нацистська ідеологія «звільнювала» від совісті за словами Гімmlера), а можна цю роль мистецтва розуміти онтологічно – як звільнення від нижчих пристрастей і потреб, на що вказує поняття катарсису. «Вільний час» або «дозвілля» (*scholê*) стає ключовим поняттям [81; 35; 31]. Важливим є те, що воно не означає недіяння, відпочинок у роботі, це час або спосіб життя, коли діяльність приносить задоволення сама по собі, варто побачити, що «дозвілля» – це «*σχολή*», слово пізніше позначає простір навчання, у якому «школиться» людина. І можна сказати, що це культивування людського у людині відбувається за допомогою свободи.

Для завдань даного дослідження важливими є VII-VIII книги «Політики», у яких йде мова про виховання вільної (Арістотель говорить «вільнонародженої») людини: «Вміти правильно насолоджуватися дозвіллям є принципом усього» [Політика, VIII 3, 1337b31–32]. І це стосується музики. Арістотель пояснює, що музику можна слухати з практичною метою розслаблення (що схоже на сучасну атмосферну музику), можна з метою виховання чеснот (що особливо виразно у вирощуванні дитини), то музику можна слухати і заради її самої, просто заради насолоди. Але це дуже своєрідна насолода: музика «заради дозвілля» характеризується як музика «заради інтелекту» (*phronêsis*) [Політика, VIII 5, 1339a14–26]. Якщо згадати, що за Арістотелем саме пізнання є визначальною характеристикою людського буття, то вимальовується чіткий смисл антропологічної значущості мистецтва.

Для антропологічного контексту трактування мімезису важливі роздуми В. Беньяміна, відповідно яких найвища здатність створювати подоби притаманна саме людині [101, с. 215]. Значущими є трактування мімезису Т. Адорно, який спирався багато в чому на розробки Беньяміна, але піддавав їх переосмисленню.

По-перше, Адорно відкидає варіанти «реалістичного» трактування мімезису, які часто зв'язують з Арістотелем, вважаючи необхідним відновити первісне, непонятійно-міметичне відношення до реальності, притаманне давній людині. По-друге, поняття мімезису, наслідування, уподібнення та копіювання перебувають у складному взаємозв'язку зі своїм «іншим», при цьому серед «інших» (варіантами є виразність, технічний прийом тощо) центральна роль належить розуму: розум і мімезис утворюють діалектичну пару – розум стає міметичним, мімезис отримує здатність до рефлексії та неґації. Мімезис у Адорно набуває нечуттєвого характеру, нерозривного зв'язку з розумом, і у нього змінюється предмет: місце жажливих сил природи все більше заступає соціально-політична реальність, структурована апаратами влади та ідеології, які постійно зазіхають на людину. Особлива роль мистецтва за Адорно виникає внаслідок того, що просвітницький проєкт раціоналізації був скомпроментований ідеологічними формами й істину людського зберігає мистецтво: «мистецтво репрезентує істину в подвійному розумінні: підтримує образ своєї мети, затьмарений раціональністю, і переконує наявний світ у своїй ірраціональності та абсурдності» [90, с. 78-79]. Ідеї Адорно щодо призначення мистецтва відіграють методологічну роль у такому варіанті розуміння мистецтва, коли воно бачиться способом соціальної діагностики, що пропонується у моїй роботі.

Не менша увага надається дослідниками і поняттю катарсису, хоча його роль часто трактується надмірно прагматично, більше того – можна зазначити, що цьому поняттю випала доля стати рекламним слоганом. Сучасні дослідження широко задіюють інтернет-архіви – пошук за лексемою

«катарсис» здивував тим, у яких випадках використовується слово – це і манга «Катарсис» українських авторів Торі і Лізи Клауд, і телеграм-канал «Катарсис», і реабілітаційний центр з лікування наркоманії, і мінеральна сіль для приготування ван, і нічний крем-регенератор, і сюрреалістична гра-бродилка. І це далеко не повний перелік. Можна бачити у такому використанні курйозну примху споживацького суспільства і не згадувати її у тексті, але, на мій погляд, за цим приховується цілком серйозна проблема – не приймання людиною затиснутості себе самої у одновимірність і жадоба виходу у інші простори, бажання переображення, яке для людини нашої секулярної-постсекулярної дійсності не задовольняється. Це питання буде розглядатися у наступних розділах, зараз звернемось до того, які характеристики мистецтва розкриваються при використанні поняття «катарсис».

Такий нарис містить дві лінії розгортання – трактування у хронологічно історичному порядку і проблемно-сміслову, що спирається на зацікавлення сучасних авторів. Спочатку звернемось до історичного нарису, оскільки саме існування філософського дискурсу тісно ув'язане з історією, при чому у даному випадку маємо згадати феномен піфагорейства, на ґрунті якого, по-перше, відбувається становлення філософії як пізнавально-антропологічної практики, і по-друге, катарсис як особливий метод був розроблений Піфагором, як це засвідчує Ямвліх [43]: саме Піфагор зробив музичне виховання головним, звертаючись до мелодій і ритмів, за допомогою яких виліковуються людські звичаї та пристрасті і встановлюється гармонія душевних сил [р. 31-32].

На піфагорейське вчення про катарсис спиралися Платон і Арістотель, дещо по-різному трактуючи його. Платонівський варіант використання поняття катарсис часто називають філософським [69, р. 166–167; 140, с. 390], посилаючись на висловлювання у «Федоні» і «Софісті» щодо необхідності радикального очищення для того, щоб бути здатним осягати справжню сутність речей, а оскільки перешкодою для цього є чуттєвий вимір існування, то мова йде про те, щоб «якомога старанніше відокремити (τὸ χωρίζειν) душу від тіла» [195, с. 67], що і забезпечує чистоту і адекватність мислення. Отже, у

платонізмі катарсис входить у поступове сходження душі до істинного пізнання через вихід за межі чуттів у вимір умоосязного світу, і це передбачає у першу чергу звільнення від пристрастей.

Арістотель закладає засади естетичного тлумачення цього поняття, усуваючи релігійно-орфічні трактування, і з цього часу катарсис тісно ув'язується з феноменом мистецтва, фіксуючи піднесення душі через мистецтво, що відбувається як моральне очищення, яке є наслідком співпереживання та співчуття. Канонічними стали роздуми Арістотеля у контексті катарсичної дії трагедії, але у цілому можна стверджувати, що це стосується мистецтва як такого, оскільки частина «Поетики», у якій йде мова про комедію, втрачена, а у «Політиці» розглядається музичний катарсис. Але Арістотель не надав достатньо розгорнутого викладу природи катарсичної дії мистецтва, і у подальшому це поняття тлумачиться дуже різноманітно, причому дуже часто під виглядом коментування Арістотеля викладались свої погляди на природу і роль мистецтва: Лессінг надає моральне тлумачення катарсису, Гете – гармонійне, Гегель – умиротворювальне, Ясперс – психоаналітичне, можливі й інші варіанти. Але якими б не були естетичні концепції катарсису, він залишається однією з головних цілей мистецтва, що і зазначено Л. Виготським, якого британський філософ С. Тулмін назвав «Моцартом психології» – часом цей вислів тлумачать як зазначення юного віку обох, але у цій аналогії є більш глибокий смисл просвітленої захопленості предметом своєї зацікавленості, що стала засадою виходу у нові виміри і відкриттям нових горизонтів для науки або музики. Л. Виготський зазначає: «Чи слідуємо ми Лессінгу, який розуміє катарсис як моральну дію трагедії (перетворення пристрастей на чесноти), чи Мюллеру, для якого він є перехід від невдоволення до задоволення; чи приймемо ми інтерпретацію цього терміну Бернейсом як зцілення та очищення в медичному сенсі, чи думку Целлера про те, що катарсис утихомирює афект, – ми недосконало і неповно висловимо той зміст, який ми надаємо цьому терміну. Незважаючи на невизначеність його змісту, незважаючи на нашу нездатність пояснити значення цього терміну в Арістотелівському сенсі, у

психології немає іншого терміну, який би так повно виражав центральний факт естетичної реакції, згідно з яким хворобливі та неприємні афекти розряджаються і перетворюються на свої протилежності. Естетична реакція як така не що інше, як катарсис, тобто складне перетворення почуттів. Хоча в даний час мало що відомо про процес катарсису, ми знаємо, однак, що розрядка нервової енергії (яка є сутністю будь-якої емоції) відбувається в напрямку, протилежному до звичайного, і що мистецтво, таким чином, стає найбільш потужним засобом для важливого і правильного розряду нервової енергії. В основі цього процесу лежить суперечність, властива структурі будь-якого твору мистецтва» [83]. Отже, хоча у сучасності виразно акцентоване природничо-медичне тлумачення катарсису, художньо-естетичне розуміння слід вважати домінантним.

До природничо-медичного тлумачення катарсису штовхає факт використання цього слова у гіппократівській медицині, у якій воно пов'язане із теорією рідин та позначає процес фізичного очищення, за допомогою якого злоякісні виділення видаляються, природним чи штучним чином [140, с. 390], у такий спосіб в подальшому споглядається подвійне значення, що поєднує лікування та задоволення, і це зумовлює численні двозначності і багатство подальших інтерпретацій, вектор яких коливається у спектрі значень «purification» – «cleansing» (прояснення-просвітлення або очищення-видалення). У ранніх роботах Арістотель використовує термін «катарсис» у буквальному медичному смислі, пізніше він відходить від такого розуміння і задіює його для опису особливої дії трагедії (і в цілому мистецтва) на глядача. Деякі коментатори «Поетики» висувають аргументи проти використання поняття у контексті виліковування від патологічних станів, так Джеральд Елс зазначає, що у тексті «Поетики» немає слів, які б підтверджували наявність такої мети драми як лікування або полегшення патологічних станів, мова йде про «здорових» реципієнтів, нормальні стани розуму та почуттів, нормальний емоційний та естетичний досвід [29, р. 440]. Він вважає, що широко поширені медико-природничі інтерпретації не мають основи в тексті «Поетики», а

походять з використання катарсису в інших Арістотелівських та неАрістотелівських контекстах. І тим не менше, сучасне використання поняття виразно засвідчує ці два вектори.

Широко використовується поняття катарсису у психоаналізі, вважаючи катарсис важливим лікувальним аспектом терапевтичного підходу [64; 75; 53]. Деякі сучасні терапевтичні методи наголошують на цінності вираження пригнічених емоцій і використовують катарсис як важливий інструмент для позитивних терапевтичних змін. Але психоаналітичні версії катарсису не зачіпають питання осмислення феномену мистецтва, зберігаючи свою антропологічну значущість.

Існують різні трактування і у естетичному теоретичному досвіді, які можна згрупувати навколо двох типів – ув'язування катарсису або з сферою естетичного задоволення, яке не підносить людину і не покращує її морально, але відноситься до сфери розваг [31, р. 117], або з сферою інтелектуальною, підкреслюючи ментальний вимір естетичного задоволення [82]. Полеміка сучасних дослідників стосується важливого питання призначення мистецтва і його природи. Показово, що обидва табори звертаються до поняття дозвілля (σχολή), яке у сучасному інтелектуальному просторі стало засадою двох протилежних видів досвіду. Дозвілля часто розуміється як чисто розважальна діяльність, що приносить задоволення, так зване «розслаблення», відпочинок, але дозвілля-σχολή фіксує і інтелектуальний вимір задоволення, що і підкреслюється у цій полеміці.

При тому, що сучасне мистецтво виразно засвідчує своє тяжіння до розслаблюючого задоволення, більш відповідним Арістотелевській традиції бачиться акцент на такому розумінні дозвілля, коли він бачиться реалізацією теоретичного мислення, і є частиною інтелектуального життя людини [82]. Поняття катарсису ув'язується з інтелектуальним проясненням, позначаючи просвітлення думок і емоцій, що підкреслюється багатьма авторами [29; 14; 140; 82]. Але відкритим лишається питання характеру і міри такого осяяння –

чи це цілісне переродження-спокутування, чи воно стосується тимчасового аффекту.

Це питання ставить у центр розгляду український автор В. Падалка [189]. Він звертає увагу на те, що в античності катарсис не був лише естетичною категорією і вважає, що його коріння пролягають у релігійно-містичній сфері [с. 22]. При тому, що звичним є підкреслення етичної ролі трагедії і мистецтва взагалі, автор при цьому посиляється на Лессінга, і далі стверджує, що тут є тільки доля правди, оскільки моральний аспект може бути лише одним із моментів впливу, і навіть не головним, і констатує, що «існує така сфера, в якій переважно етичне значення катарсису не викликає жодного сумніву. Це сфера християнської антропології та аскетики. В аскетико-патристичній літературі ‘чистота’ (καθαρότης) і ‘очищення’ (κάθαρσις) є одними з центральних категорій» [с. 22]. І в античності, і у християнстві йде мова про очищення людини, але постає питання «що є сама людина для Арістотеля і що є сама людина для християнської аскетики» [с. 22]: для Арістотеля самою людиною є її розум (νοῦς), і щоб очистити людину, треба очистити її розум, це визначає причетність мистецтва до розумового споглядання, християнська аскетика, надаючи значну роль розуму людини, не вважає його «самою людиною», нею «радіше є людська душа (ψυχή), одною з складових якої є розум (поряд з волею та почуттям), а також серце (καρδία), яке вважалося осередком усього духовного та душевного в людині» [с. 22-23]. В. Падалка посиляється на С. Заріна і бачить у «серці» (καρδία) орган, що концентрує та поєднує в собі усі властиві людині стани та діяльності [с. 23]. Цим вчення про катарсис набуває онтолого-екзистенційного виміру: якщо Арістотелів трагічний катарсис є очищенням розуму від хибної гадки, то відповідно православної аскетики «очищення людської природи від чужих, ворожих її істинному, ідеальному призначенню елементів» [189, с. 23] відбувається у серці подвижника, серце ж є не фізіологічний орган кровообігу, але центрально-цілісне осереддя людини. Мова йде про очищення «етосу» і «патосу»: перше позначає стійкий, непорушний душевний стан, друге – порушений,

розлагоджений. Це переводить акцент на свободу людини бути незалежною від тимчасових світових ситуацій і пристрастей, що робить своїм життєвим завданням Григорій Сковорода. Доречно згадати його знамените розрізнення «мір» й «мир»: першому відповідають характеристики «метушня», «поганий», «спокусливий», «оманливий: *Мір есть Орѣх, червом растлѣн*» [203, с. 835]; «Здѣ всему Міру Исход и Кончина» [203, с. 835]. Протилежний стан позначений «мир», і Сковорода дає «буквар миру»: «*Путь верховный, путь горный <...> не обрѣтошася в Міръ*» [203, с. 838]. Жити у спокої і злагоді і значить пережити цілісне переображення.

Тут доречно зачепити тему смерті – не тільки тому, що вона з часів Платона обумовлює філософські роздуми, але й тому, що у людській історії не раз висловлювалась думка, що мистецтво може подарувати безсмертя, оскільки людина як природна істота смертна, у той час як вона здатна подолати смерть. І найбільш радикально долається смерть на шляху релігійного розуміння життя, що як раз характерне для Сковороди. З цього приводу вважаю важливим навести деякі міркування.

Існує думка, що в той час, як сама думка про смерть лякає людину і, швидше за все, жоден живий не дізнається відповіді, поки не загляне за грань – але подібне заглядання і буде означати кінець, кінець життя, тому і немає відповіді, філософи встановлюють особливі стосунки зі смертю.. Думка про смерть завжди межує з думкою про крихкість життя, тому людина повинна думати про смерть, щоб отримувати максимум від життя. Такому ставленню до життя і смерті вчили стоїки: проживати кожен день потрібно так, ніби він останній. Стоїки вчили не боятися смерті, адже, в кінцевому рахунку, ми всі помremo, тому буде краще, якщо наша остання мить не буде затьмарена страхом. Не боятися смерті вчив і Григорій Сковорода: він знав, що смерть – це неминучий процес, смерть постане перед кожною людиною, і не важливо, ким вона була за життя – перед смертю усі рівні: «Смерте страшна! замашная косо! Ты не щадиш и царских волосов. Ты не глядишь, гдѣ мужик, а гдѣ царь, все

жереш так, как солому пожар. Кто ж на ея плюет острую сталь? Тот, чия совѣсть как чистый хрусталь» [204, с. 60].

Філософія стоїків так само, як і філософія Сковороди, не кидає виклик смерті, а приймає її невідворотність, але причини у цього прийняття різні. Стоїки вважали, якщо смерть прийде до кожної людини, значить, цей факт потрібно просто прийняти. На думку Сковороди, не фізичної, тілесної смерті потрібно боятися, а духовної, оскільки смерть – це перехід в інший стан, тому вона не страшна, так як не означає повного знищення. Смерть – це продовження життя, а не його завершення. Не дивлячись на схожість у ставленні до смерті у стоїків і Сковороди, навряд чи останнього можна назвати стоїком, скоріше, аскетом, або, як його часто називають – «монахом в миру». Сковорода дійсно вів аскетичне життя, відмовлявся від грошей і даху над головою і багато мандрував.

В якомусь сенсі, Сковорода постійно біг від світу, який його намагався схопити, тому він заповів, щоб епітафією на його надгробку була фраза «Світ ловив мене, але не спіймав». Світ не може зловити людину, це підвладно лише смерті, тому померти – значить піти від світу. Чи можлива формула, коли світ все-таки ловить людину? Так, звичайно, світ ловить людину тоді, коли до неї приходить смерть. Ловить, але не утримує, тому, тому, розвиваючи думку Григорія Сковороди, можемо створити свою формулу: «Світ зловив мене, але не втримав». Не тільки світ, а й смерть ловить, але вільну людини не може утримати навіть смерть.

Значна увага приділяється сучасними дослідниками осмисленню феномену «сучасного мистецтва» – формулювання взятє у лапки, оскільки існує тенденція виводити сучасне мистецтво за межі мистецтва як такого і бачити у ньому особливу специфічну практику. При цьому підкреслюється значущість суб'єктивних вимірів. Художня творчість є результатом свідомих та несвідомих впливів на процес пізнання соціальної дійсності митцем, завдяки чому він творить власну художню реальність [233, с. 155]. Хоча і визнається, що на художню творчість також впливає традиція, яка є культурним спадком,

та бажання привнести дещо нове, тобто, новаторство, є домінантним. Взаємодія між традицією та новаторством в процесі творчості вважається процесом культурної еволюції [141, с. 24]. Художній твір виникає в наслідок діалектичного зв'язку творчої уяви та образно-естетичного пізнання соціальної реальності, тому можна констатувати, що на творчість митця впливають раціональні та ірраціональні чинники, за допомогою яких формується художній світ [234, с. 120]. Таким чином, мистецтво переводиться у комунікативний вимір і реалізується як акт взаємодії людини та світу навколо неї [205, с. 46].

Творці сучасної масової культури, які можуть не бути професійними художниками, знаходять натхнення в повсякденності та презентують свій досвід на загал, підкреслюючи, що буденний досвід людини також є елементом культуротворенням, таким чином, культура відходить від поділу на «високу» та «низьку» чи будь-яку іншу ієрархічність, затверджуючи себе як багатшарове поняття [126, с. 25].

Сучасне мистецтво є щільно інтегрованим з філософією, воно, за допомогою художніх практик, не тільки залучає та переосмислює філософські категорії, але і реагує на події, які відбуваються в суспільстві. Прикладом інтеграції філософії та мистецтва є вплив філософських течій Ж. Дерріда, Ж. Ліотара, та Ж. Бодрійя на мистецтво 60-70-х років XX століття, сформувавши явище постмодернізму, яке вплинуло як на громадське життя, так і на літературу, кінематограф, музику, художнє мистецтво тощо [104, с. 100].

На розвиток сучасного мистецтва також вплинули антиесенціалізм та інституціональна теорія, а на формування сучасної теорії мистецтва вплинули деякі естетичні концепції, які були популярними в американській теорії мистецтва в 50-80-х роках [206]. Простежується вплив філософських концепцій Дж. Дьюї та Л. Вітгенштайна.

Сучасне мистецтво виходить за межі класичної теорії естетики та потребує нового понятійно-категоріального апарату, тому деякі дослідники [183, с. 58] пропонують, по-перше, альтернативні проекти новітньої естетики, які будуть базуватися на естетичних поглядах філософів-постмодерністів,

наприклад, антиестетика М. Голашевської та С. Моравського, поганська естетика Ж.-Ф. Ліотара, аварійна естетика Ж. Дельоза, ейдестетика Ж.-Л. Нансі тощо, а, по-друге, доповнити мистецтвознавство новими категоріями, такими як гламур, кітч, кемп, ігровий катарсис.

В другій половині XX століття світоглядні орієнтири людини піддаються трансформації, що виражається в мистецтві, а отже і впливають на його подальший розвиток. Модернізаційні процеси цього періоду впливають і на переосмислення понять «мистецтво» та «художник» як у світовому мистецтвознавстві, та і в українському суспільстві в цілому [206, с. 57]. В українському мистецтвознавстві першої половини XX століття точилися дискусії щодо тогочасного європейського мистецтва. Микола Вороний, український письменник та перекладач, вважав що європейське мистецтво кінця XIX-початку XX століття вражене кризою бездуховної ідеології, яке поширювалося і на кризу свідомості людства [125, с. 39].

Художній стиль модерн з'являється в кінці XIX – на початку XX століття і пов'язаний він з новим баченням особистості на основі саморефлексії та ототожнюється з поняттям «сучасне/модерне». Про сутність модернізму міркували філософи Ю. Габермас і Ж. Ліотар [221, с. 24]. На відміну від теоретичних надбань західного мистецтвознавства, в якому чітко окреслювалася понятійна складова понять «модернізм» та «авангард», в українському мистецькому просторі першої половини XX століття ці терміни могли і ототожнюватися, і протиставлятися. Сучасне українське мистецтвознавство аналізує вітчизняні мистецькі здобутки та співвідносить їх зі світовими [207, с. 13].

Звертаючись до історії мистецтва, можна простежити, як поступово змінювалося мистецтво і його розуміння в XX столітті. Розмилися рамки між високим і низьким; розподіл між тими, хто розуміє мистецтво, і тими, хто ні, перестав бути визначаючим, адже і саме суспільство змінилося. На зміну розподілу між «елітним» і «масовим» прийшло усвідомлення того, що будь-яке розуміння будь-чого – суб'єктивне [218, с. 51]. З тіні маргінального вандалізму

в форму мистецтва європейських країн та США увірвалося графіті, яке займає власне унікальне місце вуличного мистецтва. Не втративши флеру кримінальної ідентичності, графіті є комерційно затребуваним мистецтвом [132, с. 31].

У 50-ті роки XX століття відбувся перехід мистецтва від традиційних до перформативних форм, що означає залучення суб'єктно-тілесної природи митця в процесі творчості та переживання глядачами зображуваного як деякого катарсису. Існують різні витоки (школи) перформативного мистецтва, наприклад, жестикуляційний живопис («живопис-дія») в США; ташизм у Франції; інформель; рух «Гутай» в Японії. Завдяки перформативному мистецтву глядачі та митці можуть переживати спільний колективний досвід або долати колективний травматичний досвід [178, с. 196]. Яскравим прикладом вдалого використання прийомів інсталяції як способу реалізації власних ідей є творчість одеського митця Антона Логова, який в своїй діяльності використовує підручні засоби, такі, як нитки і канати, та переміщує інсталяції в простір вулиць та середовища ленд-арту [229, с. 339].

В середовищі авангарду предвістям постмодернізму в 60-х роках XX століття у Великобританії було виникнення «психоделічного плакату», який був одночасно і візуальним стилем, і жанром, спричинивши появу «плакатного буму» – великої кількості тиражування плакату та афіш. Будучи відгалуженням поп-арту та галуззю британського графічного дизайну, «психоделічний плакат» став затребуваним завдяки моді на тиражування [128, с. 124].

В 70-х роках XX століття мистецтво проникає в комерційну рекламу, що започатковує каліфорнійський творчий рух мистецький білбордів під назвою «Велике мистецтво». Білборди створювалися під керівництвом арт-директорів. Цей рух вплинув на американський та світовий графічний дизайн та комерційну рекламу, продемонструвавши, як комерційна реклама може бути частиною мистецтва [128, с. 134].

Новим типом світосприймання і мистецьким напрямом, який прийшов на зміну постмодернізму в XXI столітті, є метамодернізм. Явище

метамодернізму породжують стрімкі соціокультурні трансформації, які характеризуються розвитком новітніх технологій, особливо, інформаційних, тому в усі сфери людського життя проникають цифрові технології (діджиталізація), які впливають на світогляд, спосіб мислення, культуру, повсякденне та соціальне життя тощо. Таким чином можемо зазначити, що людина, у зв'язку з цифровізаційним розвитком цивілізації, суспільства, а отже і культури, потребувала нового погляду на нову епоху – нового стилю доби – тому постмодернізм, природньо, ослабив свої позиції як світоглядно-мистецький напрям. Метамодернізм балансує між модернізмом та постмодернізмом, суміщаючи в собі здобутки обох [192, с. 5]. Основою культурної парадигми метамодернізму є людиновимірність, яка є внутрішньою цілісністю та, одночасно, можливістю вільного діалогу та взаємодії між «Я – Інший». Цілісність людини метамодернізму є гармонійним поєднанням фізичного та духовного, а також її активність в політичних та соціальних аспектах [150, с. 57]. Не відмовляючись від здобутків постмодернізму, метамодернізм пропонує власні підходи, тобто, зміщує акценти щодо розуміння особистості та культури. В культурі метамодернізму особистість відходить від постмодерністських персоніфікації, відчуження чи індивідуалізму, натомість прагне до цілісного світогляду та формування нової свідомості, орієнтованої на власну відповідальність та суспільно корисну діяльність [124; 119].

Використовуючи філософські концепції та створюючи власні, мистецтво, маючи всі інструменти для цього, залучає у візуалізацію цих ідей технічні винаходи. Сучасне мистецтво поєднує в собі як зв'язок з традицією, так і прагнення залучити технічні інновації для створення нового зразку мистецтва. В 1989 році в журналі «Кунстфорум» і на фестивалі «ArsElectronica» осмислюється той факт, що сучасне мистецтво є інтерактивним за своєю суттю, а отже воно поєднує в собі різні інновації. Наприклад, можемо говорити про взаємодію комп'ютерних та комунікаційних інновацій у сучасному мережевому мистецтві, що є основою кіберкультури. Комп'ютерні технології є незамінними в кінематографі (використання цифрових спецефектів), музиці (виникнення

електронної музики, в яку часто вплетена традиційна музика) та театрі (віртуальний театр, ідея якого належить мистецтвознавцю А. Арто). Завдяки інтерактивній спрямованості, сучасне мистецтво є відкритим і для широкого кола реципієнтів, і для використання традицій та інновацій, що дозволяє говорити про майбутній потужний художньо-естетичний потенціал [227, с. 93]. В сучасному мистецтві задіяння технологічних інновацій стимулює створення нових зразків мистецтва, як от, наприклад, анімаційний живопис, який є різновидом нового медіа мистецтва, що впливає на розвиток сучасної аудіовізуальної культури. Відрізняючись від анімації, анімаційний живопис є живописом в динаміці, різновидом New Media Art [53, с. 309]. В мистецтві XXI століття залучаються новітні технології, такі як VR, доповнена та змішана реальність тощо [230, с. 26].

Сучасне мистецтво реалізується також в цифровому просторі як взаємодія творчості (мистецтва) та технології блокчейн. Твори мистецтва, створені за допомогою NFT, є частиною цифрового мистецтва, а отже і культури в цілому [115; 108]. Сучасне мистецтво може створюватися без людини, а з допомогою штучного інтелекту. Цей феномен піднімає багато філософських питань щодо необхідності таланту у митця, чи може замінити штучний інтелект людину навіть в творчій сфері, а також авторські права [231].

З появою і розвитком інформаційних цифрових технологій утворився цілісний соціокультурний простір, який формує цінності та сенси, виконуючи роль маскультури. Інтернет став комунікативним ґрунтом для різних людей, а також для їх індивідуальної та колективної творчості, тому візуальна комунікація стає чинником для культурних феноменів цифрового середовища, що є наслідком інформаційного та технологічного прогресу [130, с. 12]. Таким чином, у зв'язку з технологічними зрушеннями відбувається процес медіатизації культури. Вплив мас-медіа на соціокультурні зміни є приводом до занепокоєння дослідників [151, с. 49], які вважають, що сучасне суспільство живе в епоху постправди, а тому на формування культурного виробництва впливають різні інтерпретації однієї і тієї ж події, завдяки чому експерти

(соціальні агенти) маніпулюють думками людей, що впливає на сучасне культурне виробництво [191, с. 80].

Підсумовуючи, можемо сказати, що віртуальна реальність трансформувала мистецтво, адже з'явилися нові види творчості, які демонструють сучасні тенденції в культурі. Віртуальна реальність є дзеркалом, в якому відображаються культурологічні, антропологічні та філософські реалії [217, с. 45].

Важливе місце популяризації сучасного мистецтва займає виставка бієнале, яка проходить раз на два роки. Конкуренція між митцями та авторитет майстрів, які вже отримали визнання, часто стає причиною непомітності молодих талантів, чий талант також заслуговує уваги в мистецькому середовищі, тому бієнале піддається критиці за певну авторитарність. Простором не лише для демонстрації, але і для продажу творів мистецтва є арт-ринок, хоча деякі дослідники [183, с. 58] вважають, що арт-ринок став комерційно вигідним проектом, який орієнтований в більшій мірі на комерційний аспект, ніж на презентацію робіт молодих талантів. Попри комерційну вигоду, арт-ринок є магнітом як для митців-професіоналів, так і для зацікавлених в мистецтві людей, адже подібні заходи картину розуміння щодо інвестицій в мистецтво та цінові рекорди [201; 92]. В Україні також є розвинутою виставкова практика: міжнародні виставки, арт-ярмарки, кураторські проекти. Завдяки арт-проектам широка аудиторія має можливість ознайомитися з сучасним мистецтвом [123].

Історично витоком арт-ринків та бієнале були періодичні журнали, які знайомили публіку з тодішніми сучасними мистецькими тенденціями. В XIX столітті в Великобританії та Франції з'являється мистецькі періодичні журнали, такі як «The Art Journal», «The Magazine of Art» тощо, які знайомлять читачів з мистецькими тенденціями та дають поштовх до розвитку професійної критики та організації художніх виставок (арт-ринків), які є, на сьогоднішній день, важливим центром для митців, колекціонерів, медіаторів та мистецтвознавців [200].

На противагу до практик класичного мистецтва, де ідея та її вираження в естетичній формі є важливою складовою візуального втілення, практики сучасного мистецтва допускають в якості мистецтва дію або жест, які можуть слугувати соціальним протестом або зверненням до певної групи людей. Наприклад, політичний акціонізм є видом протесту, який здійснюється художніми засобами, проти певних політичних явищ, наприклад. Видами політичного акціонізму є перформанс та гепенінг, які відрізняються між собою тим, що перформанс є наперед розробленим та продуманим видовищем, а гепенінг є імпровізацією з залученням випадкових людей. У політичному та мистецькому житті України перформанс та гепенінг займає важливе місце [147; 176]. В сучасному соціокультурному просторі вплив політичних акцій та, в загальному, політики на мистецтво є прямо протилежний впливу мистецьких політичних акцій на політичні рішення з боку країн. Прикладом такої взаємодії політики та мистецтва є настінні зображення в українських та європейських містах під час російського вторгнення в Україну, які слугували культурно-ідеологічною підтримкою українського народу. Мистецтво підіймає політичні питання і формує певну думку чи світогляд глядачів щодо тих чи інших політичних подій [216, с. 67]. В українському культурному просторі в період 60-80-х років ХХ століття мистецтво стало способом внутрішнього опору радянському режимові: після смерті Сталіна, в період короткої «відлиги», українські митці змогли відродити рух нонконформізму, що означало «впровадження модерністської стилістики, прийняття забороненого формалізму та використання постмодерністських тенденцій у культурному просторі радянської України» [71]. Зовнішньо як явище культури, український нонконформізм був, перш за все, потужним соціокультурним явищем з властивим нонконформізму опором та непокорю режимові. В 1980-х роках в Одесі в межах нонконформістського мистецького руху сформувався новий напрям, який отримав назву АПТАРТ. На відміну від своїх колег, нове формування тяжіло до неоавангардизму, а не модернізму, таким чином, в межах нонконформізму одночасно існували два різних мистецьких кола [111, с. 12].

За період незалежності України, з 1991 року українське мистецтво активно розвивалося в межах часових координат від 1990-го року і по теперішній час. Спочатку українські митці вибирали прозахідний та імітаційний рухи в мистецтві, але, внутрішньо розвиваючись, сьогодні вектор розвитку зсунувся в бік питань щодо можливості інституціонального розвитку візуальності, функцій арт-інституцій та їх загальної потреби. Сучасні практики українського мистецтва співвідносяться зі світовими, але не копіюють їх, а вибудовують власний художній простір [108, с. 87, 88].

В сучасному українському мистецтві в умовах російсько-української війни піддаються переосмисленню культурний спадок України, суспільство, з підвищеним інтересом до своєї історії та культури, досліджує власне коріння. Серед населення стають популярними українські художники, музика, кіномистецтво, адже завдяки культурі та історії українці ідентифікують себе як єдине ціле. В умовах збройного конфлікту мистецтво реагує на травмуючі події, тому митці переосмислюють досвід втрати, болю чи зневіри через мистецтво, а також репрезентують його за кордон, завдяки чому іноземці дізнаються більше про Україну, її традиції, музику та культуру. Через обстріли та депортацію української культурної спадщини на окупованих територіях, держава змушена робити все, що від неї залежить, щоб відцифрувати, задокументувати, інвентаризувати, тобто, захистити та зберегти українську культуру та її артефакти [198, с. 230, 231].

Мистецтво також може бути способом або ґрунтом для проговорення суспільних проблем, ідентифікації себе в соціумі, проблеми прийняття іншого та себе. Так американські художниці Еліс Ніл, Ханни Вілке, Джуді Чікаго, які творять в еротичному жанрі, мовою мистецтва говорять про візуальну образність з точки зору феміністичного дискурсу. Їхні роботи демонструють новий погляд на тілесність крізь призму концептів «візуальне розкріпачення», «деконструкція тіла», «емоційна тілесність». В Україні формування мистецтва феміністичного спрямування припало на 2000-ні – 2010-ті рр. [177, с. 103].

Система наук про мистецтво є досить обширною, але нас цікавить філософська аналітика мистецтва як можливість філософського аналізу естетичного виміру людського буття.

Висновки до першого розділу

Оскільки тематика даної роботи стосується філософського осмислення феномену мистецтва, то цілком виправдано дотримуватись іменування подібних досліджень естетичними, дотримуючись того смислу, який введений Баумгартеном, стверджуючим необхідність існування філософської дисципліни, яка говорить про загальні принципи чуттєвого пізнання світу, на що вказує коренева основа *aisthetikos* – чуттєвий, відчуваючий, але слід підкреслити не так спеціально-професійний вимір естетики, як антропологічний, що переміщує увагу на те, що відбувається з людиною у ситуації входження у простір мистецтва – і це стосується як автора, так і реципієнта.

Антропологічно орієнтована естетика розглядає мистецтво як практику культивування людського у людині, чому можна вважати відповідним достатньо звичне формулювання «філософія мистецтва», проте воно містить подвійний смисл: у звичному традиційному варіанті мистецтво постає предметом, до якого задіяна філософія як спосіб розгортання думки – і цей дискурс зберігає свою роль і значущість, але доречно вказати і на те, що формулювання «філософія мистецтва» може прочитуватись з конотаціями «філософія з простору мистецтва», коли мистецтво постає емпіричною базою для мислення, яке орієнтоване антропологічно, чим тісно ув'язуються три основних предмети уваги – філософський дискурс як самосвідомість людини, людина як динамічно-мінлива відкрита форма буттєвості і мистецтво як культивування людського в людині.

Бажання відповісти на виклики часу і завдання переосмислити фундаментальні проблеми естетичної науки – предмет естетичного відношення, сутність естетичної цінності, природу естетичного об'єкта, естетичні категорії та методологію естетичних досліджень часто реалізується як введення нової

термінології, що бачиться тим, що корегує традиційні (або канонічно-класичні) методи у відповідності з проблемами сучасної художньої практики. Не заперечуючи евристичних потенцій даних підходів, бачиться доречним не вводити інноваційних термінів і рухатись у руслі філософсько-культурологічної аналітики мистецтва, уникаючи, по-перше, професійно-галузевої замкненості, по-друге, підкреслюючи значущість класичної спадщини, яка зберігає не тільки свою освітню роль формування розуму, але й надає «інструменти» бачення проблем і глухих кутів, у які потрапляє людина, обмежена рамками свого часу. І третій важливий момент – це свідомо-напружена увага до ситуації людини як центрального предмету філософськи орієнтованих практик.

Філософськи дисципліноване мислення, уникаючи повної totoжності з мисленням науковим, яке дотримується вектору очищення від антропологічно-суб'єктивного чинника, що дозволяє переведення результатів дослідження у технологічний вимір, тим не менше зберігає установку на виявлення як причинно-наслідкового ряду, так і цільового спрямування, отже стверджується, що у класичних естетичних дослідженнях задіявання категорія *мімезису* стосується початків, первинних засад, архе – вказує на причинно обумовлюючий ланцюг, цільовий момент виявляється за посередництвом категорії *катарсису*, що вказує на кінцеве завдання, призначення мистецтва. У даному дослідженні мімезис ув'язується з таким розумінням естетичного, коли воно береться як становлення чуттєвого у людини, поняття катарсису вказує на звільнення від нижчих пристрастей і потреб, отже це таке звільнення, яке розуміється онтологічно, а не соціально-політично.

Мистецьки-естетична практика, структурована через категорії мімезису і катарсису, спрацьовує як філософська, що виразно засвідчено у піфагорействі, на ґрунті якого відбувається становлення філософії як пізнавально-антропологічної практики, на власне антропологічний вимір вказує як раз катарсис як особливий метод був розроблений Піфагором: музичне виховання стверджується головним мелодії і ритми виліковують людські звичаї та пристрасті, встановлюючи гармонію душевних сил.

Трактування катарсису Платоном і Арістотелем постає філософським, вказуючи на необхідність радикального очищення для того, щоб бути здатним осягати справжню сутність речей, тобто природничо-медичне тлумачення катарсису переводиться у художньо-естетичне, яке і стає домінантним. Поняття катарсису ув'язується з інтелектуальним проясненням, позначаючи просвітлення думок і емоцій.

Антропологічно орієнтована естетика акцентує увагу на тому ефекті, який здійснює мистецтво на людину, найчастіше цю дію характеризують як дидактично-виховну, що в цілому можливо, проте у такому формулюванні роль мистецтва стає вторинно-доданою до вже наявної людини, у той час як сама «людскість людини» не є даною і готовою, але своєрідним чином конститується у інтелектуальних і мистецьких практиках.

РОЗДІЛ 2

МИСТЕЦТВО ЯК КОНСТИТУТИВНИЙ ЧИННИК ЛЮДСЬКОГО БУТТЯ

2.1. Проблематичність конституювання людини у просторі культурних і соціальних регулятивів

Оскільки феномен мистецтва в нашому дослідженні розглядається у антропологічному контексті, необхідно зачепити питання людського буття, звертаючи увагу на те, які проблемні моменти його знаходять своє розв'язання завдяки мистецтву. Звернемо увагу на два формулювання – людина і людське буття: чим відрізняється використання двох форм висловлювання – осмислення людського буття і осмислення людини. Спочатку напрошується відповідь, що це є синонімічні висловлювання і між ними немає різниці, а варіанти обумовлені чисто стилістичними вимогами не створювати монотонної одноманітності. Але можливо задатись питанням – які нюанси виникають при таких варіантах висловлювання?

І на цьому шляху відкриваються перші специфічні характеристики нашого предмету розгляду, які можна зафіксувати, йдучи по шляху мовно-граматичному. Коли ми іменуємо предмет осмислення іменником «людина», наша увага концентрується на *виокремленні* людини з сукупності живих істот і іменуванні її певним словом, що ставить її у центр, якщо ж предмет осмислення отримує форму прикметника і прикладається як якісне уточнення до чогось іншого, центрованість зникає, пом'якшується і виокремленість – виникає вписаність у широкий простір буття. Якщо спробувати назвати це у відповідності до звичних філософських категоріальних визначень, то другий варіант висловлювання відноситься до онтологічних концепцій, перший тяжіє до індивідуалістично-антропоцентричних напрямків. Не можна говорити категорично, що як тільки ми вимовляємо «людина», а не «людське буття», ми заявляємо про себе як про прибічників індивідуалістичного антропоцентризму – але друге словосполучення виразніше задає вектор розгляду, тому частіше віддаємо перевагу такому варіанту висловлювання.

Можливе перше формулювання заданої назвою параграфу проблеми: наскільки людина є істотою визначеною своєю природою і своїм устроєм, і внаслідок цього наскільки може розглядатися як самостійна сутність? Ця проблема, не будучи сформульованою категоріально, поставлена вже грецькими софістами. Їх антропологічна програма визнається поворотом від проблем натурфілософських до людини у її соціальному бутті, при цьому найчастіше це пов'язується зі знаменитою тезою Протагора, відповідно якої усе існуюче постає таким, яким його встановлює й іменує людина – у цьому можна бачити підкреслення значущості людини і постановку її у якості центральної проблеми універсального, всеохопного буття – заглядаючи вперед, слід зазначити, що понятійно-категоріально цей поворот був сформульований Кантом. Але можливо акцентувати увагу на трагічній самотності і безгрунтовності людини, внаслідок чого вона стає позбавленою надійної засади і відданою на волю стихійної сваволі – те, що М. Бубер назвав бездомністю людини, але цей вимір людського буття чітко вказаний вже у іудейсько-християнському баченні людини як істоти, що у своєму існуванні позбавлена істинного буття, від якого вона відпала, отже, втратила свою домівку. Хоча можливо зафіксувати більш ранній виток такого світовідчуття, який К. Ясперс пов'язав з виникненням філософського світовідчуття і назвав вісьовим часом – це час, коли людина відкрила жах світу, усвідомила свою некоріненість і власну безпорадність [46, р. 2]. Погляди на людину у софістиці не мають трагічної сумної аури, більше того – вони виглядають горделивим проголошенням самодостатності людини, від чого можливо вести історію волонтаристського активізму у розумінні людини, але сам факт відданості людини самій собі робить її космічною сиротою. Показово, що у другій половині XX – початку XXI ст. зростає увага до софістики – якщо логіко-гносеологічний дискурс фіксує увагу на релятивізмі софістичної думки, що і проявилось у значенні слова «софізм» як хибного висновку, який виглядає формально правильним, то у наші дні відбуваються спроби реабілітації софістів саме на ґрунті їх антропологічної програми, у чому можна бачити спроби

повернути людині впевненість у самій собі і побачити у відданості собі самій перевагу людського буття.

Проблематичність людського буття виразно окреслюється через зіставлення об'єктивізму і суб'єктивізму у підходах до його розуміння: причому у певних межах обидва вимагають визнання своєї виправданості. Для об'єктивізму вихідною засадою визнається приналежність людини загальному світові (це може бути і світ природньо-космічний, і духовно-потойбічний), людина у такому випадку постає як космічно-світова істота, але виникає крайня форма підпорядкованості людини загальному у якості його частини, і людські індивідуалізовані специфічності суттєві лише тією мірою, якою відповідають загальним законам. Суб'єктивізм обґрунтовує тезу, що базовою реальністю для пояснення усієї дійсності є людина, і якщо як прихована установка антропологізм іманентно притаманний усій філософії, то першими висловлюють її софісти, як завдання філософського знання цей принцип сформульований Кантом, у якості свідомо розробленого вихідного принципу розроблений Фюрбахом: єдиним універсальним і вищим предметом філософії є людина. Отже, суб'єктивізм отримує ім'я антропологізму, протилежна установка іменується онтологізмом.

Образ людини у Фюрбаха засвідчує незвідність антропологічного, передусім почуттєвого, до суспільно-історичного [94, с. 26], але виникає небезпека нової редукції – біологізація людини і недооцінка її суспільно-історичного буття. Антропологізм як принцип філософського знання тлумачиться дуже суперечливо. Визнання поняття «людина» наріжною світоглядною категорією для розробки системи уявлень про світ високо оцінюється М. Бубером, який вважає його «коперніканським звершенням» сучасної думки, не менш значущим, ніж картезіанське відкриття «Я» [94, с. 27]. Проте існує і оцінка антропологізму як акцентування біологічної природи людини, коли «сутність людини вбачається в тому, що вона є передусім істотою біологічною, інстинктивною (а не розумною). Людина, відповідно до такої настанови, – лише високорозвинена особина, наділена низкою відмінних

особливостей, а людство – етап в грандіозному еволюційному процесі» [144]. Вказаний автор називає духовними попередниками антропологізму Протагора, Сократа, Платона, Аристотеля, Августина, Еріугену, Тому Аквінського – перелік об'єднує дуже різноманітних мислителів, у багатьох з них важко винайти навіть натяки на *біологізацію* людини. Розгляд антропологічних поглядів софістів у такому контексті ще можливий, це робить Збігнев Нерчук, підкреслюючи всупереч загальновизнаному погляду на гуманістичні зрушення, що відбулися в софістичній думці, їх увагу до філософії природи, внаслідок чого натуралістична зацікавленість відбилася у їхніх дослідженнях у галузі медицини та біології, у дискусіях про «людську природу», а також у їхньому інтересі до індивідуальних фізіологічних та психічних станів, що визначають стан людського тіла, життя і поведінки людини [63].

Але «антропологізм» Сократа, Платона, Августина радикально відмінний і пов'язаний він з протиставленням людини світу наочно-емпіричного, природного буття, що на ґрунті модерної ментальності отримує своєрідну форму і пов'язаний з надмірним вип'ячуванням людини як центру Всесвіту, з претензіями на владу над Універсумом. Такий антропологізм обертається активізмом, протиставленням людини світові, що викликає хвилю критики антропологічної орієнтації філософії, характерну для початку ХХ ст. і реалізовану в першу чергу на ґрунті німецькомовної філософської антропології у лиці М. Шелера і фундаментальної онтології М. Гайдеггера (показово, що їх книги, у яких вони надають критику активістської антропології, вийшли в один рік).

У ХХ ст. розгорнені різноманітні спроби показати недостатність антропологічної центрованості філософії, кульмінацією яких слід вважати висловлену М. Фуко небезпеку антропологічного сну філософії [33, р. 340-343]. Фуко розгортає яскраву критику антропологізму, продовжуючи ніцшеанську критику західноєвропейської філософії – якщо Ніцше говорить про смерть Бога, то Фуко пророкує зникнення людини, оскільки людина є всього-на-всього винаходом новоєвропейської думки: вона зникне, як зникає обличчя,

накреслене на прибережному піску [33, 1994, р. 387]. Він висуває завдання слідування методу історичного аналізу, звільненого від антропологічного впливу, така теорія має бути очищеною від будь-якого антропологізму [222, с. 26]. При тому, що цей поворот думки Фуко зберігає свою впливовість і у наші дні, пізній Фуко переорієнтовує проблематику дещо у інший вимір – він розробляє «практики себе», і саме такий Фуко значущий для даного дослідження.

У такому контексті антропологізму і протистоїть онтологізм, експлікації якого не менш варіативні – це і вказана вище редукція до світу природи, внаслідок чого людина натуралізується, але певною мірою можна говорити про таку дивну форму «онтологізму» як гносеологізм, всупереч тому, що онтологізм і гносеологізм прийнято розглядати як протилежності, – визнання призначенням людини пізнання цього природного світу редукує людину до ролі суб'єкта, і це приводить до втрати повноти людського існування. Як бачимо крайнощі антропологізму і онтологізму збігаються.

Один з варіантів виходу з цього глухого кута надає розгляд людини як такої природної істоти, яка, будучи присутньою у світі природи, відноситься до нього творчо-перетворювально, що відповідає діяльнісному розумінню людини, відповідно якого тим, що поєднує людину зі світом природи, є діяльність як специфічна активність людини. Визначальною рисою такої активності є те, що якості і характеристики природно-космічних процесів стають складниками людського життя, внаслідок чого виникає особливий світ чуттєвих предметів, які не зводяться до чистої речовинності – це чуттєво-надчуттєві предмети, які стають субстанцією людського буття, тобто не природа сама по собі є породжуючою засадою людини, але природа, освоєна людиною: олюднена природа створена людиною і водночас людина твориться нею. Необхідно вказати, що саме такий підхід до розуміння призначення філософії і людського буття характерний для української філософії останньої третини XX століття, що означено розкриттям людиностворювальної природи культури.

Досить часто антропологізм приводить до ігнорування суспільно-історичним існуванням людини, але у 60-ті – 70-ті роки ХХ ст. розробляється версія «антропологізму», яка містить евристичний принцип розуміння онтології – виявлення онтології суспільного [103, с. 79]. Це прийнято позначати як антропологічний поворот Київської школи філософії [93; 102; 103; 135; 133; 145]. Представниками такого повороту називають В. Шинкарука, В. Іванова, О. Яценка, І. Бичка, В. Горського і пізніших їх послідовників – Є. Бистрицького, С. Кримського, М. Поповича, В. Малахова, які, спираючись на здійснений поворот, роблять його засадою подальшого опрацювання антропологічної проблематики, рухаючи її у різних напрямках. Доречно розглянути антропологічний поворот Київської школи більш детально.

Засновником найчастіше вважається В. Шинкарук, але П. Йолон [135] цілком слушно згадує П. Копніна, який не розробляючи антропологічної проблематики напряду, сприяв зміні загальних засад філософського знання, усуваючи вульгарний онтологізм. В. Шинкарук задає напрям дослідження: спираючись на тезу Маркса щодо розрізнення художнього, релігійного і практично-духовного освоєння світу від теоретичного пізнання, він розробляє таку експлікацію духовно-практичного освоєння світу, коли воно розглядається як світогляд людини, що відрізняється як від наукового пізнання, так і від ідеології [145, с. 26]. Від цього і пішло сучасне іменування Київської школи як «світоглядно-антропологічної» [185, с. 31]. І. Огородник вважає, що ця школа зараз більш цікава з історико-філософської точки зору [с. 32], і підстави для такого судження наявні, але, зважаючи на евристичний потенціал висунутих нею підходів і ідей, доречно звернутись до теоретичних напрацювань українських філософів детальніше.

У спадщині В. Шинкарука можна розрізнити дві теми – власне антропологічні розробки, пов'язані з осмисленням проблеми людини, її буття та її місця в світі, її ціннісних та світоглядних орієнтацій, і увагу до німецької класики, «у якій розроблялися принципові для розуміння буття людини у світі проблеми трансцендування як постійного виходу за межі сущого та власного

‘Я’, проблеми умов пізнання та граничного обґрунтування знання, проблеми свідомості, самосвідомості, феноменології духу тощо, тобто у цілому з’ясовувалися засади осягнення буття людини в світі» [93, с. 68-69]. Ці теми внутрішньо узгоджені, отже поруч з прямими розробками антропологічної проблематики, слід назвати мислителів, яких відносять до діалектичної школи, але саме тому, що діалектика ними розробляється у якості принципу мислення як характерної специфічної риси людського буття, взятого у внутрішньому зв’язку з субстанційною засадою усього, то діалектичні ідеї В. Босенка, А. Канарського, І. Бондарчук, Ю. Кушакова і більш молодих прибічників діалектичної школи В. Лисого і В. Возняка мають пряме відношення до антропологічного повороту філософії, розробляючи внутрішній «механізм» діяльності людини – який зовсім не є «механістичним», але використовуємо це слово як позначення дієвої засади. І ці дослідження мають не менше антропологічне забарвлення, що буде показано у четвертому розділі роботи.

Але повернемося до спадщини В. Шинкарука, у якій закладені засади Київської антропологічної школи. Є Андрос зазначає: «Для В.І. Шинкарука було само по собі зрозумілим, що адекватне усвідомлення питання про людське буття є можливим, як було з’ясовано ще в античності, лише на ґрунті відповіді на питання про буття як таке, буття у принципі, і, відповідно, про діалектику буття і ніщо та світу як такого. Чому це так? А так є тому, що у філософії, починаючи від її витоків, суще, світ речей і процесів завжди мислили як те, що є скороминущим, за яким завжди стоїть те, що є для нього засадовим, що є його горизонтом, його межевою характеристикою, граничною засадою та підвалиною. І це стосується всіх фундаментних ідей: ідей прекрасного та потворного, добра та зла, пізнання сущого й питання про передумови пізнання взагалі, істину як таку, зрештою – буття в істині» [93, с. 69-70]. Приведена розлога цитата засвідчує додання редукційних векторів антропологізму і онтологізму завдяки виявленню важливої риси людського буття – бажанню знати істину. Установка на істину, взяту у векторі виявлення того, як є усе насправді, по суті справи, характерна для онтологізму, але рух до істини

береться не як очищення від людських характеристик (як це відбувається у сцієнтизмі), а як практико-вольове устремління самої людини. І далі: «людське буття – це та сукупність життєвих практик, життєсвіту людини, яка є надзвичайно екзистенційно напруженою, бо вимагає постійних вольових зусиль з розв’язання колізій буття. В.І. Шинкарук також завжди підкреслював, що проблема людського буття – це проблема не людини взагалі, а окремої людської особистості, кожного з нас, взятого у його віковій еволюції: дитинстві, юності, зрілості. Через це й людський світ – це не чийсь, не якийсь абстрактний *Lebenswelt*, а сукупність персональних життєвих практик та доль, життєвих світів кожного з нас, кожного пересічного подорожнього на життєвих теренах» [93, с. 70]. Як бачимо, діяльнісні виміри людського узгоджені і з екзистенційною ситуацією людини, і з персоналізмом її існування. Такий поворот суголосний процесам, що відбувалися у той час у світовій філософії ХХ ст., коли на «зміну гносеології як домінанти модерного філософування приходить онтологія, причому не онтологія традиційного аристотелівського ґтибу, а саме соціальна онтологія» [133, с. 115].

Для нашого дослідження важливі два моменти, яким приділялася (і приділяється досі) увага мислителями Київського кола – тема *трансцендування*, виходу за межі і сущого, і власного «Я», і проблематика *антропогенезу*, виявлення первинних засад людського, встановлення «архе» людського буття. Вихід за межі власного «Я» частіше всього пов’язують із залученістю до вічного, позачасового, але способи виходу на позачасове вказуються різні. В. Шинкарук у цьому контексті звертається до феномену надії, і це було зовсім не випадковим, а певною мірою зумовлене тим, що у ХХ сторіччі концептуально насичені й виразно гуманістично зорієнтовані теорії перевлаштування людського буття не отримали практичного підтвердження, привели до великих страждань і крові, що стає засадою розчарувань і скепсису, втрати смислу людського існування – способом збереження смислу у світі невизначеному жорсткою детермінацією (а саме таким є світ людського буття) стає надія. Якщо у підпорядкованому долі античному світі надія поміщується у вимір

пороків і нещасть (правда вона лишилась у ящику Пандори, в той час як інші розлетілися по світу, – отже, людині надіятися немає на що), то у християнстві вона вважається одною з трьох головних чеснот: сподівання на преображення утримує людину, позначаючи її особливий статус. У цьому контексті не випадкова зацікавленість надією у гуманістичному марксизмі (Е. Блох), у руслі якого знаходиться антропологічний поворот Київської школи.

Тематика трансцендування може розроблятися дуже по-різному і приводити до дуже різних наслідків, одним з яких є такий вихід людини за межі людського, який приводить до знищення людини, саме так іноді прочитується філософема Ніцше «Надлюдина», хай навіть вона іменується удосконаленням людини і усуненням її слабкостей і хиб, як це робиться у руслі трансгуманізму [52; 88; 17; 5; 32; 65; 186; 172]. Трансгуманізм витлумачує Ніцше дуже вільно, модифікуючи його у контексті зміни устрою людини.

В. Загороднюк загострює проблему виходу за межі, формулюючи питання: «Але якими є ці межі? Куди саме може виходити людина і, власне, що ідентифікує її самість – свідомість, тілесність? Чи не заторкують змінені стани свідомості суть самої людини? Чи не призведуть врешті-решт спроби створення надпотужного “штучного інтелекту” до девальвації людської свідомості? Чи не втрачається людське Я в посттілесності? Чи вдасться людині зберегти своє еґо під тиском генної інженерії?» [133, с. 116]. Для мислителів Київського кола вихід за межі у першу чергу пов’язаний з комунікацією. В. Загороднюк зазначає: «місце суб’єкта пізнання, який усе робить предметом своєї рефлексії, заступає спілкування, що є домівкою інтер суб’єктивності і ‘життєвим світом’ людини. Перефразувавши К. Ясперса, можна сказати, що комунікація і є трансценденцією» [с. 116]. Сучасні українські дослідники розробляють різні варіанти комунікативної філософії – це і напрям трансцендентальної прагматики (А. Єрмоленко), і діалогічна філософія (В. Малахов), яка входить у методологічні засади даного дослідження. Нова філософська парадигма трансцендентального робить наголос на трансценденції, яка існує між людьми, але «трансценденцію, що існує між людьми, не обмежено лише людськими

інтерсуб'єктивними стосунками. Її наснажує трансценденція більш універсального характеру, яка виходить за межі цих стосунків і навіть за межі світу. Саме так розглядав людську здатність до трансценденції фундатор філософської антропології М. Шелер» [133, с. 117].

Проблематика антропогенезу, виявлення первинних засад людського – це те питання, спроби вирішення якого наявні вже у формах міфологічної і релігійної свідомості, на ґрунті яких розгорнуті різноманітні наративи про виникнення людини. Науково орієнтовані спроби розгляду цього питання пов'язані з оформленням антропології, мова починає йти про становлення людини як вихід за межі природного буття, який розглядається у контексті природньої еволюції, отже має бути підтверджений фактами, чим стають археологічні знаходки. Спираючись на емпіричні дослідження, формулює теорію антропогенезу Ч. Дарвін, зміст якої на рівні масової свідомості спрощується до тези «Людина походить від мавпи», хоча мова у нього йде по-перше, про мінливість видів живих істот, якою є і людина, а по-друге, рушійними силами змін він вважав природній відбір і спадкоємність, тобто можливість еволюції пояснена тим, що живі істоти здатні змінюватись у певному напрямку, коли зміни стають спадковими. Зрозуміло, що подібна точка зору не могла бути визнаною без суперечок і навіть шельмувань, але походження біологічної різноманітності в результаті еволюції було визнано більшістю біологів ще за життя Дарвіна, тоді як його теорія природного відбору як основного механізму еволюції лишається предметом суперечок. Отже, логічно виваженої і фактично обґрунтованої теорії антропогенезу не існує, на ґрунті гуманістичного марксизму пояснення цьому питанню здійснив В. Іванов.

Відповідно його поглядів, які знаходяться у руслі діяльнісного підходу, історичний початок людини у вигляді емпіричного факту віднайти неможливо – це начало є «позачасовою особливістю», тобто неможливо «методами антропологічних досліджень, залишків приматів-антропоїдів та 'перших людей', віднайти фізіологічно явлений 'місток' між 'ще' антропоїдом і 'вже' людиною. Місток еволюції між 'ще нелюдиною' і 'вже людиною' не існує у

вигляді фізичних слідів поступової тілесно-органічної еволюції, які можна було б відшукати у фізичних залишках під час антропологічних розкопок. ‘Людина входить у світ нечутно’, оскільки те, що є людиною, її сутністю – мета-, поза-фізично» [102, с. 83]. Речовинно-фізично людське начало не фіксується, оскільки субстанцією людського буття визнається практична діяльність – це цілком відповідає не тільки гуманістичному марксизму, але й ортодоксальному, проте «Іванов оригінально для середовища талановитих радянських філософів вибудовує з наявного матеріалу – поверненням до самого Маркса й за допомоги напрацьованого у повоєнному марксизмі його колегами-сучасниками, і особливо Евальдом Ільєнковим, – філософію, метафізика якої спирається на припущення суспільності як особливого буття людини – останньої засади її смислотворчості та предметних відносин у світі» [102, с. 85]. Пояснюючи роль суспільності у звичній для того часу понятійності (суб’єкт-об’єктне відношення як момент перетворювальної діяльності людини), Іванов виходить за межі гносеологічного розуміння практики і розробляє концепцію людського досвіду: досвід не має системної і однозначної логічної вибудованості, він обіймає цілісне життя, він проживається людиною, пізнання, що «спирається на досвід, є особливою формою пізнання – розумінням – інтерпретацією культурних смислів або ‘смыслового поля культуры’, яку треба осягнути» [103, с. 59]. Антропогенез щільно узгоджується з феноменом культури, увага до культурологічної проблематики – важлива ознака антропологічної програми Київської школи.

Звернення до культури надає можливість розгорнути такий варіант людського буття, коли усувається і гіпертрофія суб’єктивістського протиставлення людини і світу, і нівелювання людської специфічності за натуралізації людини – у культурі злиті всезагальність і безпосередня дійсність, говорячи інакше – матеріальність безпосередньої дійсності та її розумність, роблячи її доступною кожній людині. Таким чином, розумність наявна не тільки у інтелектуальній сфері, але є інтегральною тенденцією, що наскрізна для спільної діяльності людства, стаючи колективно (суспільно) організованим

буттям, розгорнутим перед кожною людиною. Культура забезпечує всеохопну форму спілкування – яка не обмежується ані простором і часом, надаючи можливість зустрічі з тим, що не є присутнім тут і тепер емпірично, ані передачею інформації, будучи обміном діяльностями, в результаті чого і відбувається становлення здатностей людини як творчо-самодіяльної істоти.

Отже, феномен культурно-історичного буття людини, що предметно видимий як перетворення природи, олюднення її, виявляє свою спілкувальну природу, стає діалогом – не розмовним (що також є, але не тільки), а буттєвим, таким, що конститує саму людину. Способом буття у культурі стає не повідомлення, а залучення, включення індивіда у світ культурних предметів, у результаті чого відбувається його особистісно-суб'єктивне самоусвідомлення. Важлива роль у такому включенні належить мистецтву, яке дозволяє увійти у світ, створений іншими, і засвоїти цей досвід, залишаючись при цьому у власному життєвому середовищі, внаслідок чого цей світ переживається як розширюючий досвід індивіда, створюючий нові можливості – мистецтво не надає нової інформації, а створює простір перевтілення людської особистості. У такий спосіб мистецтво звернене не тільки, а можливо навіть не стільки, до здатності споглядання, воно культивує здатності людини і надає можливість переживати те, що належить людству, і це створює засади для універсальності людини. У попередньому розділі зверталася увага на характерні для мистецьких практик феномени мімезису і катарсису, які у даному контексті становлення людського у людині забезпечують як здатність бути відкритим світові (мімезис), так і можливість трансцендування наявного стану, антропологічного переображення (катарсис).

Повертаючись до теми параграфу, зазначимо, що проблематичність людського буття пов'язана з позбавленістю її чіткої, раз і назавжди наданої природи, отже її «природою» стає культура як культивування самої себе, що здійснюється у відповідності до різноманітних засад. М. Гайдеггер у знаменитому «Листі про гуманізм» говорить, що до гуманізму в його історіографічному розумінні, завжди відноситься «культивування людськості»,

тому люди розуміють під гуманізмом занепокоєння тим, щоб людина звільнилася для власної людськості і знайшла в ній свою гідність, і отже, залежно від трактувань «свободи» і «природи» людини, гуманізм виявиться різним [38, р. 201].

Ця різноманітність складає засади проблематичності конституювання людського буття, яке не має чіткої засади, з якої воно здатне розгортатися у власному автентичному вимірі, але постає простором самовизначення. У сучасному світі це зафіксоване у проблематиці ідентичності, яка розгортається у самий різноманітний спосіб – і у вимірі антропологічно-персональному [120; 121; 165; 223; 30], коли ідентичність стає ім'ям самопізнання і пошуків себе, так і вимірі соціологічно-ідеологічному, коли проблематика ідентичності розгортається у вимірі колективістському і тоді «виявляється відірваною від практичного самоствердження особистості, а значить, зменшення простору реальної участі людини в історії призводить до збільшення потреби в ідентичності як способі *уявного набуття смислу* [161, с. 137]. З. Бауман вводить конструктивне уточнення: «Мабуть, замість розмови про ідентичності, успадковані або набуті, більш доречним і відповідним реальностям світу, що глобалізується, виглядало б дослідження ідентифікації, як такої діяльності, що ніколи не закінчується, завжди незавершена, незакінчена, відкрита в майбутнє, в яку всі ми, за потребою або свідомо залучені» [11, р. 482]. Саме такий спосіб переведення статичної ідентичності у динамічний процес ідентифікації визнається тим чинником, який відповідає становленню людини як її самовизначення.

Не можна сказати, що засади такого самовизначення відсутні цілком і повністю – історична подієвість самовизначення стає специфічною субстанцією людського буття, кумулятивність вже здійсненого починає виконувати роль засади, що детермінує, внаслідок чого можлива логіко-методологічна установка, яка заперечує свободу і відкритість людського буття, що не раз у різних варіантах висловлювалось у різні часи. У наші дні тезу щодо запрограмованості людського життя і визнання дій людини сукупністю

алгоритмів висловлює Ю. Харарі [226], книги якого отримали шалену популярність і не меншу іронічну критичну аналітику його манери викладати проблему. Людське мислення майже ніколи не розгортається у відповідності жорсткої однозначності логіки, але готовність ізраїльського історика прогинати свій текст до потреб читача безпрецедентна. Огляд і тим більше аналітика його книг не входить у завдання дослідження, але його спосіб висловлюватись може розглядатися аргументом щодо свободи і відкритості людського буття, оскільки його дискурс рухається не внутрішньою логікою проблеми, а розгортається у відповідності до запиту і рівня широкої публіки, за якою він з готовністю слідує, внаслідок чого легко поєднуються тези щодо *постправди* як ствердження відсутності у інформаційному потоці основи, внаслідок цього об'єктивні факти менш значущі ніж звернення до емоцій і суб'єктивних установок, і *датаїзму*, який Харарі називає «поклонінням факту», тобто говорить про нього як нову релігію, проте «факт» у нього прирівнюється до фейку, береться словесна калька без понятійної роботи і різноманітні форми змішуються. Виникає закономірне запитання, відоме з часів софізму «Брехун» – чи бреше людина, коли вона говорить, що вона завжди бреше? У випадку Харарі виникає питання чи не є фейком його численні висловлювання? Це питання гідне спеціальної уваги, але саме виникнення його засвідчує невикорінну потребу у знанні дійсного порядку речей, характерну для людини, що і привертає увагу широких кіл людей до його спадщини.

Для проблематики нашого дослідження найбільш значущими є ті способи розгляду людського буття, які характерні для діалогічної парадигми. Діалогічна філософія виникає на початку XX століття, коли досвід Першої світової війни залишив по собі духовне спустошення, відчай, відчуженість та самотність. Після краху колишніх внутрішніх орієнтирів та ідеалів, людина опинилася в умовах пошуку нових культурних та онтологічних сенсів, які би дозволили їй рухатися вперед та переосмислити своє положення в світі під новим кутом зору. Необхідність заново сформувані зруйновані війною зв'язки людей та країн стало головною задачею політичних лідерів, філософи ж

розробляли засади до побудови діалогу на основі гуманності, рівноправності та поваги людей один до одного не залежно від жодних зовнішніх ознак.

Діалогічно налаштовані мислителі першої половини XX століття пропонують створити новий спосіб гуманного мислення, який базується на прийнятті Іншого, на зверненні до нього. Поява Іншого розриває індивідуалізм та егоїзм Я, монологічний погляд на світ, крізь який неможливо було почути Іншого в його інаковості та повноті. Також передумовами формування філософії діалогу була класична європейська філософія XVIII-XX століття, яка була за своєю суттю філософією індивідуальної суб'єктивності, яка не виходила за межі суб'єктивної свідомості в міжсуб'єктивні стосунки [166, с. 12]. Втрата діалогу з Іншим призвела до наслідків внутрішньої смислової вичерпаності та занурення в сучасну «споживацьку цивілізацію», що проектується на агресивно-споживацьке ставлення до суцього [129, с. 173].

Наше звернення до діалогічної філософії минулого століття продиктоване «комунікативним вибухом» який є новим досвід сучасної доби, що вимагає рефлексії щодо спілкування та комунікації на новому рівні. Розвиток технологій та потік величезних масивів інформації, які звалюються на людину, позбавляють її необхідного досвіду усамітнення. Серед агресивного звернення до Людини з боку реклами, новин, маніпулятивних закликів все менше знаходиться місця для істинного спілкування, відкритості до Іншого, концентрації на ньому. Окрім діалогу з Іншим, в умовах глобалізації постає необхідність міжкультурного та міжнаціонального діалогу, а також діалог між культурними спільнотами, завдяки чому Інший сприймається не як Чужий, а як відмінний, не схожий на мене.

Філософія діалогу розглядає людину як істоту діалогічну, яка повинна віднаходити шлях до іншої людини чи іншої спільноти, адже діалогічні стосунки є чинником людського буття. Аби вірно розуміти предмет нашого обговорення, варто окреслити межі поняття «діалог», аби не заплутатися в хибних судженнях. Термін «діалог» грецького походження і, як зазначає В. Малахов, часто за префікс цього слова сприймається частинка «ді», що означає

подвійний, двічі, тобто, деяка взаємодія між двома. Насправді ж, префіксом є «діа», що позначає наскрізний рух, взаємність, розподілену дію, що означає як *розподілений логос*, так і *вихід за межі власного логосу* [166, с. 11]. Дана етимологічна розвідка дозволила не піти хибним шляхом узвичаєної гадки щодо значення слова «діалог», а отже, дозволить більш глибоко з'ясувати його суть.

В. Малахов підкреслює необхідність розрізнення діалогу та спілкування (адже нерідко діалог зводиться/обмежується спілкуванням), зазначаючи, що діалог є «...способом безпосереднього входження суб'єктивності в мережу міжсуб'єктних взаємин», а також інтелектуальним процесом, завдяки якому перетворюється *логос*, тобто, *смысл*. Тому, підсумовує він, діалог є розподіленим логосом, а спілкування – стосунками між цілісними суб'єктами для створення спільності [166, с. 14]. Крім того, В. Малахов розмежовує поняття діалог та комунікація (де за останньою може стояти деяка функціональність спілкування, «позбавлення суб'єктивної ініціативи»), а також діалог та дискусію (остання є інструментом для заперечення ідеї або думки опонента) [166, с. 15]. В. Даренський під діалогом розуміє самоіншування суб'єкта та окреслює «основний закон діалогу»: «...діалог має місце там і тоді, де і коли зустріч з Іншим примушує нас поставитися до себе як до Іншого» [129, с. 178].

До представників філософії діалогу відносяться такі мислителі як М. Бубер, Ф. Розенцвайг, М. Бахтін, Е. Левінас, Г. Марсель, В. Біблер тощо. Деякі з цих філософів будуть розглядатися більш детально, деякі – мимохідь. Хоча філософи діалогічного спрямування будуть демонструвати різні підходи до Іншого та критикуватимуться один одними, все ж, їх об'єднує філософська впевненість в тому, що монологічна думка Нового часу з суб'єкт-об'єктним відношенням повинно поступитися місцем міжсуб'єктному зв'язку.

Екзистенційно-діалогічний поворот в філософії XX століття, який і на сьогоднішній день є затребуваним сучасною культурою та антропологічною ситуацією, започаткував Мартін Бубер. Його найвідомішою та найважливішою

для розгортання філософії діалогу є праця «Я і Ти» (1923). Центральним поняттям цього твору є ідея діалогу, який є способом відношення людини до світу, буття чи до іншої людини. Бубер вважає, що Я людини є двоїстим, через те і світ для неї також є двоїстим, тому людина звернена до світу через дуальні пари Я-Ти та Я-Воно (замість Воно може бути Він та Вона). Бубер зазначає, що «...не існує жодного Я самого по собі, а лише стосунок між Я, Ти й Воно» [163, с. 22].

Міркування Бубера стали засадами динамічно-діалогічного розуміння людини: коли підкреслюється, що промовляючи Ти, людина промовляє і звернення-словосполучення Я-Ти, а промовляючи Я-Воно, людина, так само, промовляє Я-Воно. Обидва звернення відрізняються між собою, адже є різними по наповненості та відкритості до деякого Іншого. Людина промовляє Ти всім своїм єством на відміну від стосунку Я-Воно. Ти є унікальним та неповторним для людини, а взаємодія Я-Ти базується на повазі та відкритості, на глибокому взаємному зв'язку та розумінні. Протилежним до відношення Я-Ти є відношення Я-Воно: промовляючи Воно, людина звертається до чого як до об'єкта пізнання, як до речі, якою прагне володіти. В стосунках Я-Воно неможлива істинна та щира взаємодія двох суб'єктів. Відношення Я-Воно ніколи не зможе стати щирим, відкритим та повним. В парі Я-Воно людина виступає як суб'єкт, як індивідуальність, яка використовує Іншого для досвіду та взаємодії. Отже, два звернення відображають два типи взаємодії з іншим: на думку Бубера, люди живуть у світі, в якому панують суб'єкт-об'єктні стосунки, які унеможливають істинне, глибинне та рівноправне спілкування двох суб'єктів.

Світ як досвід належить основному слову Я-Воно, де кожна людина живе поруч з іншими людьми та речами у просторово-часовому континуумі, але лишається байдужою та замкненою по відношенню до інших. Основне слово Я-Ти створює світ відношення, де кожен взаємодіє з природою та іншими людьми відкрито та істинно. Бубер виокремлює три сфери таких відношень: перше – життя з природою, в якій все застигає на порозі мовлення, друге –

життя з людьми, в якій вже відношення відкрите і оформлене в мовленні, тобто, стає можливим давати та сприймати Ти, третє – це життя з духовними сутностями, на рівні якого людина відчуває, переживає Ти [107, с. 30].

Через відношення до кожного Ти людина звертається до Вічного, Божественного. Можливо, серед трьох запропонованих відношень, взаємини з природою видаватимуться дивними, але, як зауважує В. Малахов, Бубер є «екологічним» філософом. Відомим є його опис спілкування з деревом, де дерево виступає не об'єктом для Я, а повноцінним учасником взаємного відношення, і, варто зазначити, Бубер не наділяє дерево антропоморфними характеристиками. Екологічні кризи ХХІ століття спонукають до нового осмислення відношення до природи як до Ти, адже в стосунках Я-Воно світ та екосистема піддаються руйнуванням та забрудненням, а також росту епідемій серед людей.

Формою діалогічного спілкування Я-Ти може виступати не лише вербальне звернення, але і ласка. В. Малахов наводить приклад з роботи «Діалог», де, за спогадами маленького М. Бубера, він любив ходити крадькома до стайні та гладити коня. Коли одного разу він подумав про те, що отримує насолоду від цього, він відчув власну руку. Це оповідання показує, як легко стосунок Я-Ти обірвати, спалювати, зіпсувати, але також воно ілюструє, що навіть ласки достатньо для діалогу. Діалог також можливий і у мовчанні, коли між Я та Іншим відбувається дещо невловиме, але проникливе, зрозуміле обом. Навіть якщо між ними не промовляються слова, в мовчанні можливо відчуті доторк діалогу [166, с. 98-99].

Згідно Бубера, Я нічого не може сказати про себе, не ставши у співвідношення з Іншим. Людське Я сформувалося завдяки зустрічі з Ти. У стосунку Я-Ти присутнє істинність та відкритість, яка є нагадуванням про вічне життя, про вічне Ти. Входячи в діалог з Ти, людина присутня в бутті тут і зараз, вона причетна до реальності. Відчуті Ти також можна лише при цілісному сприйманні Іншого, на відміну від «речової» взаємодії з предметом. Тут варто

зазначити, що як без Ти не може відбутися Я, так і навпаки, без Я не може відбутися Ти, адже Я-Ти є, передовсім, відношенням, взаємністю.

Людина може звертатися до людей, предметів та до Бога як до Ти. Стосунок Я-Ти чи Я-Воно не є сталим чи заданим раз і назавжди. Ти може перетворитися на Воно, але Воно знову може перетворюватися на Ти. Виховання в єврейській традиції вплинули на філософські орієнтири Мартіна Бубера, адже на його діалогічну онтологію накладається християнство та іудаїзм (особливо, знання про містичний рух хасидів). Відштовхуючись від релігійного погляду на світ, Бубер вважає вершиною взаємовідношень Я-Ти пізнання Бога. Все може перетворитися із Ти в Воно, окрім Бога. Людині не треба шукати Бога, Він сам може явитися людині як дар. Бубер особливо підкреслює неможливість інтелектуальної рефлексії всередині відносини Я-Ти. Я, що каже Ти, вважає Бубер, вже не те Я, яке каже Воно. При зверненні Ти жодна частка Я не може залишитися стороннім спостерігачем. Неможливо взагалі говорити про Ти, вважає Бубер, можна тільки звертатися до Ти.

Головний висновок, який робить Мартін Бубер, свідчить, що вільною людина може бути тільки у світі Ти, оскільки у світі Воно панує причинність. Однак це не означає, що можна обійтися без Воно. Оскільки Світ Ти існує виключно в точці «тут і зараз», а людина не здатна жити тільки в теперішньому, вона потребує світу Воно, який є впорядкованим і окресленим просторово-часовими координатами. Таким чином, робить висновок Бубер, «...людина не може жити без Воно. Але хто живе лишень із ним, той не людина» [107, с. 71].

Лише у стосунку Я-Ти людина може пізнати любов, а не почуття. Почуття супроводжують метафізичний та метапсихічний факт любові, але вони не є її основою. Той, хто не знає цього всією своєю сутністю, не знає любові, хоч і може пов'язувати з нею ті почуття, якими насолоджується, які переживає, відчуває, висловлює. Любов охоплює весь світ. Для того, хто перебуває в любові та споглядає з неї, той звільняється від повсякденної метушні. В християнстві Бог та любов є одним. Бог у святій Троїці є любов, і ця Любов є

саме життя Божественної триєдності, сама триєдність, як передвічний акт любові –взаємності, в якій Три суть Один і Один суть Три. Лише Богу властива триіпостасність, несумісна з людським єством, як повна даність, проте вона міститься у повноті образу Божого, як заданість, як кінцева мета богоуподібнення. Шлях цього богоуподібнення є любов.

За Бубером, людина завжди передчувала існування Ти, але імена для Ти були різними. До свого Вічного Ти люди зверталися, називаючи його багатьма іменами. Спочатку вона оспівувала Ти, наділяючи його ім'ям: перші міфи були гімнами і хвалебними піснями. Потім імена увійшли в мову Воно; людьми опановувало непереборне спонукання розмірковувати про їхнє Вічне Ти як про якесь Воно. Але всі імена Бога залишалися священними; бо вони були не тільки промовою про Бога, а й промовою, зверненою до Нього. Кожне взате окремо Ти є зверненням до Вічного Ти. Досвід Я-Ти є тайним досвідом людини, який не відкривається їй в досвіді. Людина пізнає цілісно Ти, всім єством. Ти є основне слово, сутнісне діяння людини.

Французький філософ Емануель Левінас виходить за межі діалогічної парадигми, започаткованої Мартіном Бубером. Стаючи в опозицію до концепції Бубера, Левінас зміщує акцент з Ти на Іншого, що передбачає не взаємодію в діалозі з Ти, а лише звернення до Іншого та відповідальність перед ним. Концепція Бубера базується на основі діалогу, де кожне Я вступає в діалог з Ти чи Воно і саме в діалозі відбувається взаємодія: діалог у Бубера є умовою для розкриття особистості. Це положення піддається критиці з боку Левінаса, адже, по-перше, з нього випливає, що без входження в стан діалогу Я з Ти, особистість не може здійснитися ані у бутті Іншого, ані у власному бутті. По-друге, в емпіричному досвіді та в міжособистісних стосунках можливі обставини, за яких діалог не може відбутися через брак сил, часу чи не налаштованості Іншого на взаємодію, тому діалог в цих умовах є нездійсненим, адже немає підґрунтя для його втілення. Таким чином, діалог, за Бубером, може відбутися лише в умовах відкритості та взаємності, що є симетричними відносинами Я-Ти (Я-Воно). Левінас пропонує власну

асиметричну етику, асиметрія якої полягає в тому, що стосунки між Я та Іншим не будуються на умовах взаємності, більш того, взаємність не є умовою побудови стосунків всередині відносин. Асиметрична етика підіймає питання первинності і пріоритету взаємовідносин з іншими людьми в етичній сфері. Етичний обов'язок перед іншими полягає у відповідальності перед іншими людьми, перш ніж здійснювати власні бажання чи потреби. Хоча Левінас не був наступником Бубера, саме за останнім Левінас визнавав важливість розмежування монологічного та діалогічного ставлення до суб'єкта, яке досягає Іншого як Ти, що відіграло важливу роль в європейській філософії [184, с. 36].

Причин розробки Левінасом власної етики було декілька. Перша причина пов'язана з травмуючими подіями його біографії. В кінці 20-х років XX століття Е. Левінас вивчає філософію в Німеччині (Фрайбурзі), де знайомиться з феноменологією Едмунда Гуссерля та онтологією Мартіна Гайдеггера, а також бере участь в їхніх семінарах. Після другої світової війни та повернення з нацистського табору військовополонених Левінас переосмислює своє ставлення до філософії Гайдеггера (який підтримував нацистський режим в Німеччині) і Гуссерля та розмежовується з ними у поглядах (хоч етика, яку він розробляє, є великою мірою феноменологічною, що засвідчує наявність сильного впливу Гуссерля). Другою причиною є бажання Левінаса вийти за рамки філософії М. Гайдеггера та перегляд запровадженого Гайдеггером концепту буття: «Згідно з Гайдеггером, як ми пам'ятаємо, людська «присутність», Dasein, неухильно утримується в горизонті питання про буття; саме буття, його розуміння й віднаходження «найбільш своєї» спроможності бути є суттю її основоположної структури – турботи (Sorge); жах перед смертю як абсолютним небуттям мобілізує її екзистенціальну рішучість» [166, с. 300-301]. Саме буття, за Гайдеггером, є найбільшою цінністю, тому втрата буття – смерть – є жахом, адже означає зникнення буття. Левінас, провівши роки в концтаборах, переосмислює тему смерті, сприймаючи її данність як абсолютний факт. Кожна мисляча людина усвідомлює, що хоч її майбутнє є невизначеним, невідомим, власна смерть, так само, як і смерть кожного

окремого Іншого є неминучою та невідворотною. Факт смертності є абсолютно очевидним тому єдине, що лишається – це прийняти її майбутній прихід. Можливість безсмертя означало би замкнутість, закованість у власному бутті, а це, на думку Левінаса, є найстрашнішим для людини. Страх смерті (у Гайдеггера) є ніщо у порівнянні з жахом безсмертя, яке описує Левінас, – нездоланність буття, яке поглинає будь-яке «завтра», перетворюючи життя в безкінечне «сьогодні» [166, с. 302].

Третьою причиною формування асиметричної етики є розуміння того, що поруч з онтологією та метафізикою саме етика є необхідним інструментом для розуміння та взаємодії з Іншими. Левінас показав, що етика є першою філософією, адже, починаючи вивчати метафізику чи онтологію, людина вже перебуває в стані етики. Етика є первинною онтологічно (відношення є первинним щодо пізнання), адже коли людина починає рефлексувати про буття, суще та світ, вона вже перебуває у відношенні. Саме етика виступає для Левінаса метафізикою. Тут варто зазначити, що етика, запропонована Левінасом, відрізняється від етики в класичному її розумінні, від етики як певного набору норм або правил поведінки, адже спрямована на людину. Недоліком європейської філософії є, на думку Левінаса, те, що вона йде шляхом первинності онтології [184, с. 35].

Тема Іншого є важливим елементом етики Левінаса. Інший не є альтер-его Я, він відрізняється від мого Я не лише зовнішньо чи культурно – він є іншим буттям, а тому взаємодія мого Я та Іншого визначається моїм ставленням до нього. Інший в повноті свого буття, в своїй щирості, відкритості є унікальним досвідом для мене, тому Іншого треба приймати та поважати: «Зустріч з Іншим, відповідальність за Іншого, ставлення до Іншого як до абсолютно Іншого, уникаючи накидання на нього якихось готових схем чи рамок, намагання почути Іншого, знайти з ним спільну мову, зрозуміти його так, як він сам себе являє...» [184, с. 35].

Інший не зводиться ні до об'єкту чи категорії, він завжди виявляється більшим, ніж спроби його досягнути, тому він є недоступним для повного

визначення або володіння. Т. Лютий зауважує, що «...інакшість Іншого виникає завдяки тому, що ми переживаємо тотожність і нетотожність. А заразом 'інше' ніколи не зводиться до тотожності» [163, с. 24]. Це означає визнання унікальності та неповторності іншої людини, її «інакшості», яка не піддається розумінню в рамках тотожності.

Проблема Іншого перетинається з проблемою Чужого, адже Інший переживається як деяка непроникність, замкнутість. Інший чи Чужий постає буттям іншої людини, а не абстрактним іншим. Н. Бачко, аналізуючи Іншого Левінаса та Чужого Б. Вальденфельса приходить, висновку, що Інший є відкритим, щирим, він є об'єктом звернення та дослідження, натомість Чужий є закритим, не проявленим. Чужий ховається від прямого звернення та ховає погляд. Обличчя Іншого є логосом, Чужого – пафосу (де пафос чужого не співпадає з Логосом свого, тому Чужий бентежить, лякає) [99, с. 31]. Чужий, на відміну від Іншого, є агресивним по відношенню до іншого буття, адже з'являється зненацька, «показує себе, тікаючи від нас» замкнутий, непроникний, безликий, порушуючи кордони та вриваючись в чужий особистий простір [99, с. 32]. Проблема Іншого трансформується в проблему Чужого, адже Інший постає як деяка інакшість, відмінність.

Інший звертається до мене, він є відкритим, вразливим, він повертається Обличчям (Ликом) і, навіть не промовляючи ні слова, він взаємодіє, промовляє власним єством, відкритістю. Голос, який проступає крізь Обличчя, здатен промовляти, зливатися з Ликом, Подобою: «При цьому почути голос Іншого – це значить відкрити його для себе як обличчя, тобто побачити, буквально зазирнути у вічі» [99, с. 30-31]. Відкритість Обличчя Іншого розкриває нам його унікальність і неповторність, вона не просто не просто визначає, хто ця людина, але як ми її сприймаємо, розуміємо її унікальність.

Спроба зрозуміти Іншого відсилає нас до меж власного Я, адже недостатньо вказати на Іншого як на деякого не-Я, важливо зрозуміти його як деяку цілісність, унікальність: «Тобто зрозуміти Іншого в буквальному сенсі означає зрозуміти себе самого, побачити Іншого – це побачити себе в його

погляді» [99, с. 29]. Ще однією суттєвою відмінністю між діалогом Бубера та взаємодією з Іншим у Левінаса є те, що Іншим може бути лише людина, на відміну від стосунку між Я та деяким Воно у Бубера.

2.2. Гегельянські варіації: антропологічна значущість мистецтва

Розгорнута у попередньому параграфі діалогічна парадигма людського буття фіксує суперечливу ситуацію конституювання людини і самопізнання нею свого становлення – увага до людського у людині, тобто власне до специфічно-сутнісної ідентичності, незрівняної ні з чим іншим, обертається виходом за межі власної самоті, внаслідок чого сутнісна незрівняна ні з чим самототожність «створюється», тобто її абсолютність і невиводимість ні з чого іншого має парадоксальні засади – вона конститується через зустріч з іншим, у що входить і світова іншість, і Інший як інша людина, і навіть таке Інше, що виходить за свою природу за межі світового – мова йде про такий вимір регулятивів людської діяльності, що пов'язаний з Абсолютом. Наочно видима суперечність такого становлення розгортається і отримує свою реалізацію (не розв'язання, а саме реалізацію як наочне втілення) у культурно-історичному процесі. Культура як специфічний феномен потрапляє у поле уваги мислителів з самого початку оформлення філософії як специфічного філософського дискурсу, навіть не обов'язково під своїм звичним ім'ям. Здійснемо невеличкий історичний екскурс.

У внутрішньому корені слова «культура» присутня частка «colere», яка первинно відносилась до обробки землі, позначаючи необхідність догляду, поліпшення, у наші часи у цьому смислі і говорять про *культивування*. Можна зустріти посилення на те, що поняття «культура» сходить до релігійного культу, до поклоніння чомусь і ці два смисли не є протилежними, оскільки первинні релігійні культу як раз і пов'язані з вшануванням землі як матері-прародительки. Німецький лінгвіст Нідерман свідчить, що слово «культура» в якості самотійної лексичної одиниці існує з ХУІІІ ст., будучи введеним С.

Пуфендорфом. До цього воно використовувалось в словосполученнях, позначаючи функцію чогось: *cultura juris* – виробленню правил поведінки; *cultura scientiae* – знань; *cultura litterarum* – удосконалення писемності. Набуття словом «культура» самотійного використання узгоджене з теоретичним осмисленням феномену культури. Але за свідченнями Арістотеля вже давньогрецькі софісти чітко вказували на відмінність речей, які існують за природою, від тих, що існують в силу інших причин – перші містять початок руху у собі, другі – у чомусь іншому, отже вони існують штучно, у Арістотеля стоїть слово «τέχνη». Він посилається на софіста Антифонта, який говорить, що якби можна було зарити у землю ліжку і пробудити у ньому силу життя, то вирросло б не ліжка, а дерево. Як відомо, слово τέχνη відповідає у давньогрецькому філософському дискурсі тому смислу, який зараз позначається поняттям мистецтва, отже, чітко зафіксовано, що людина є витком специфічного світу, який є штучним (мистецтво як «штука») і досконало культивованим (мистецтво як вища майстерність). В понятті «культура» знаходить вираз усвідомлення людиною своєї самотійної ролі в світі, специфічно її активності. Зміни в бутті людини, що відбулися на межі середньовіччя та Нового Часу, і привели до появи нового поняття.

Як бачимо, з самого початку мистецтво (як культивована природа) тісно пов'язана з антропологічними питаннями, певною мірою цей зв'язок був наскрізним у людській історії, категоріально-понятійно він був розгорнутий у німецькій філософії XVIII-XIX ст. і найбільш виразно експлікований Гегелем. Тут необхідне уточнення, оскільки досить розповсюджена думка, що Гегель нехтує антропологічною проблематикою, поміщуючи людину у простір розгортання Абсолютної Ідеї, внаслідок чого людина втрачає свою автономію і своєрідність. Але настільки ж можливо стверджувати, що за Абсолютною Ідеєю проглядається людська історія з її поступальним розвитком, який рухомий прагненням досконалої єдності Істини, Добра і Краси, що у якості вихідної засади вказано вже Платоном і Арістотелем. При тому, що сама формула їх єдності може викликали сумнів, який доходить до заперечення, у

гегелівській філософії ця єдність покладена у основу. Слова Славоя Жіжека [89] щодо повернення до Гегеля приймаються структурним принципом цього параграфу, у якому передбачається аналітична експлікація різноманітних естетичних теорій, де простежується дія гегелівських принципів: відповідно загальної проблематики їх можна розподілити на дві групи – естетичні концепції, зосереджені на долі мистецтва, тобто центровані саме ним, і їх можна іменувати мистецтвознавчими, у даному дослідженні передбачається аналітика естетичної спадщини Данто і Кошута, і естетичні концепції, кут зору яких виходить за межі мистецтва, стосуючись долі людини і навіть світу. Такими вважаємо релігійно-теургічну концепцію Вол. Соловйова, гегельянство якого дуже виразне, і гілку гуманістично-орієнтованого марксизму, до якого відносимо Київську антропологічну школу, дослідження, орієнтовані на ідеї Евальда Ільєнкова, при чому центральна увага буде приділена сприйманню його у західноєвропейській думці. Особливе місце займає естетична концепція Теодора Адорно, яка складає методологічне ядро для наскрізної ідеї мого дослідження, увага до неї буде у центрі наступного параграфа.

Особливе місце Гегеля засвідчене тим, що він по-перше, кумулятивно об'єднує попередню історію людської діяльності, чим за своєю суттю і постає Абсолютна Ідея як тоталізуюча форма руху; по-друге, і це для теми, що розглядається у цьому параграфі є особливо значущим, у післягегелівській історії його спадщина постає наріжним каменем як для тих, хто слідує за ним, спираючись на його концептуалізації, так і для тих, хто спростовує, відштовхуючись від розгорнутих Гегелем смислів, при чому існує і третій тип послідовників, природу яких зазначив Поль де Ман [58], говорячи, що незалежно від того, чи ми це знаємо, чи подобається це, чи ні, більшість із нас є гегельянцями, причому досить ортодоксальними [58, р. 763]. Ці тенденції виразно простежуються у теоретичних дослідженнях мистецтва, антропологічне значення якого передбачається розглянути під кутом зору метафори «кінець мистецтва», яку частіше прочитують у контексті естетично-мистецтвознавчих питань долі мистецтва, але за цим змістом присутній

антропологічний смисл, який стосується людського становлення як у філогенезі, так і у онтогенезі.

Ми знаходимось у ситуації, яка може бути названа післягегелівською і в цьому виразі нюансовані два смисли – за зовнішньою формою тут присутній чисто часовий зв'язок, тобто деякі ситуації у естетичній думці, які відбулися після Гегеля, але формулювання «після Гегеля» прочитується і змістовно, тобто концептуалізовані ним об'єкти думки стали фактами, які неможливо обминути і в осмисленні них здійснюється рух слідування за Гегелем [85, р. 5]. Не можна сказати, що був час, коли спадщина Гегеля лишалась поза увагою: навіть різко негативістське сприймання його філософування у аналітичній традиції здійснюється завдяки зверненню до його спадщини, яка не дає спокою, викликає сумнів – отже виконує свою філософську роль, але новою рисою ХХІ століття є звернення до його ідей у позитивно приймаючому ключі, що наявно і у аналітично орієнтованих мислителів – таким прикладом є підхід до розгляду мистецтва Артура Данто, звернення до його гегельянських мотивів передбачається далі.

Виразно позитивне сприймання естетичних ідей Гегеля засвідчене у першому номері збірки, названої «*Evental Aesthetics*», тобто «Подієва естетика», чим зафіксована така увага до естетики, яка має вивести за межі естетики. Правда те, як розтлумачується ця назва, вказує на дещо інший смисл: «Назвати щось ‘подієвим’ означає сказати, що воно обіцяє зміни» [85, р. 5], тобто подієвість стосується не стільки подій людської історії, скільки змін у естетичних концепціях. І тим не менше, у вступній частині Менді-Сюзанна Вонг і Джоанна Демерс починають саме з того, що вказують на атмосферу ХХІ століття, яке наслідує попередні епохи: «Як і минуле двадцяте століття, молоде двадцять перше століття – це гомін, сповнений різкого зіткнення різних протилежностей одна проти одної та переляканих криків тих, хто розчавлений ними. Лібералізм проти фундаменталізму, ‘терор’ проти ‘свободи’, експлуатація проти збереження, сингулярність проти множинності, ідентичність проти відмінності, людство проти природи, деконструкція проти метафізики» [85, р.

4]. Засади уваги до Гегеля пояснюються соціальною ситуацією, але роль гегелівської думки тлумачиться дещо вузько – з погляду цих авторів її роль бачиться у посередництві вказаних опозицій, завдяки чому і можливий творчий рух [р. 5]. І знов-таки, творчий рух стосується змін у *характері естетичних теорій*. Висловлюється теза, що на відміну від політичних практик, сучасне мистецтво практикує опозицію та посередництво, отже, естетичні практики сьогодні роблять те, що робив Гегель у своїй філософії. Як він і передбачав, хоч і зовсім не так, як він це робив, *мистецтво стало філософією* [р. 5]. Ці слова потребують особливої уваги.

Теза «мистецтво стало філософією» припускає дуже різноманітне розуміння того, чим є філософія, але це питання авторами збірки не порушується, за виключенням статті А. Х'юм, присвяченої розгляду способу мислення Гегеля, отже предметом філософії для неї постає експлікація вихідних принципів мислення. Стверджується, що його діалектика розглядається як така, що працює над підривом мислення свого часу, сформованого просвітницькими ідеями розчаклування світу [42, р. 12]. Х'юм читає Гегеля через своє прочитання Адорно, підкреслюючи ідею долання опозиції «суб'єкт – об'єкт», характерної для новоєвропейського (модерного) мислення. Отже, «магізм» мислення Гегеля пояснюється тим, що різке протистояння «суб'єкт – об'єкт» усувається, авторка посиляється на слова Адорно, що Гегель вірить у внутрішнє духовне життя всіх речей [р. 16], причому відстань між суб'єктом і об'єктом усувається мімезисом, який для Гегеля є саморефлексією в суб'єкт-об'єктному іншому та спорідненістю з ним, і це може врятувати людство від занепаду дегуманізації, яка виникає внаслідок чисто об'єктно-предметного сприймання світу. Х'юм не розгортає цю тезу, але далі говорить про те, що твір Гегеля вимагає участі читача уявою, тобто значення філософського твору реалізується в просторі між думкою (або формою) філософа та посередництвом, яке є мисленням читача [р.18]. На відміну від стандартної шкільно-академічної звички трактувати Гегеля як обмеженого своєю системою мислителя, вона акцентує увагу на радикальній нефіксованості і відкритості текстів Гегеля, посиляючись на Адорно. І далі йде

мова про «міметичну магію» у Гегеля, коли різноманітна спорідненість між речами позначає магічний зв'язок між текстом і читачем. Ці слова можна прочитати так: філософська робота – це конституювання мислення людини, отже якщо мистецтво стає філософією, то воно має відношення до становлення людини.

Як було вже вказано раніше, антропологічний смисл мистецтва розкривається через тезу «кінець мистецтва». Теза «кінець мистецтва» звучить різко і відразу сприймається як виклик, який спонукає або спростовувати її, посиляючись на продовження існування мистецтва у наші дні (хоча існує досить обґрунтоване твердження, що те, що ми називаємо сучасним мистецтвом є не зовсім мистецтвом, а виникає на місці мистецтва і для цього феномену використовується обережний термін «мистецькі практики»), або надавати різноманітні інтерпретативні експлікації її. Не відкидаючи повністю перший шлях, спочатку доречно окреслити деякі напрями тлумачення широко розповсюджених у наші дні констатацій «смертей» Бога, людини, автора, філософії. Крім прямолінійно сформульованих існують варіанти прихованих «смертей», так логофобія, характерна для постмодерністських студій, може бути зрозуміла у контексті «смерті» логіки, констатованої нездатності логічно і словесно оформленого дискурсу схопити багатолінійну і спонтанно рухому дійсність. Деякі версії сучасних теоретизацій кіно рухаються саме у цьому напрямку, що і буде розглянуто у наступному розділі.

Отже, які смисли можна вичитати у тезі «кінець мистецтва». У моїх статтях [173; 174] ці питання зачіпалися, але їх слід розгорнути детальніше. По-перше, розглянути варіації тези як у сучасному мистецтвознавстві, так і у контексті осмислення способів існування мистецтва у наші дні, що дещо поетично можна назвати «доля мистецтва». І по-друге, важливо з'ясувати, наскільки справедливими є міркування Гегеля щодо майбутнього мистецтва та що конкретно мав на увазі Гегель, виносячи вирок мистецтву. Розгляд гегелівського судження щодо мистецтва підводить до завдання розглянути те, як задіяний гегелівський принцип завершення мистецтва у післягегелівській

думці. У якості загального методологічного принципу я буду спиратися на розгорнені пояснення тези «кінець філософії», названих як варіант Гегеля, варіант Конта, варіант Гайдеггера: «Дещо схематизуючи, можна сказати, що це такі варіанти: кінець філософії в результаті успішної реалізації поставлених нею завдань та збереження досконалої форми; кінець філософії внаслідок вичерпання її пізнавальних можливостей та усунення її, заміна іншими, більш адекватними (прогресивними) пізнавальними проектами; кінець філософії в результаті внутрішньо філософських трансформацій в нову фазу свого існування» [157, с. 62]. Причому відразу слід зазначити, що гегелівська теза «кінець мистецтва» містить усі три аспекти.

Академічна естетика і професійні митці скептично налаштовані до тези про кінець мистецтва, вбачаючи у цьому пониження статусу як сучасного мистецтва, так і сучасних естетичних теорій. З такої точки зору Гегель тлумачиться ворогом сучасного мистецтва, так Міллер, не називаючи імені (в посиланнях він вказує, що це Філіп Лаку-Лабарт), наводить слова одного нещодавнього дослідника, який описує «Естетику» Гегеля як «гігантську бойову машину, спрямовану проти естетики загалом» [60, р. 40], і далі він розгортає своє бачення цього «загального тропу». Він акцентує увагу на розкритті ставлення Гегеля до романтичного мистецтва, підкреслюючи зміну становища мистецтва: «Справа не в тому, що романтичне мистецтво взагалі втратило своє значення, а в тому, що воно втратило значення як щось божественне» [60, р. 42], отже сучасна людина не сприймає твір мистецтва, минулого чи теперішнього, як об'єкт релігійного шанування, у торсі Аполлона колись можна було побачити бога, то тепер у ній бачать лише прекрасну фігуру з мармуру, отже мистецтво відіграє зовсім іншу роль у сучасності.

Ця роль розкривається шляхом звернення до аналізу голландського жанрового живопису в «Естетиці» Гегеля і стверджується, що його ідеї вдихають нове життя в ослаблену надію на утвердження й оспівування повсякденного життя в сучасній естетичній теорії [р. 41]. І далі мова йде про «звільнення мистецтва», яке усуває жорстку нормативність і «робить Humanus

своєю новою свята святих: тобто, глибини і висоти людського серця як такого, людства в його радощах і печалях, його прагненнях, вчинках і долях. Позбавлене свого міфологічного значення, мистецтво вільно досліджує багате особливостями людське існування – Humanus – у всій його складності. Дійсно, наполягання Гегеля на позитивній естетичній цінності переходу мистецтва до світського гуманізму, на мою думку, є справжньою силою його теорії» [р. 42]. Як бачимо, зазначається поворот до людської суб'єктивності, і роль мистецтва – *зображувати і досліджувати* Humanus у всій його складності, але і не більше, оскільки сама людськість (Humanus) не бачиться такою, що у своєму становленні зв'язана з мистецтвом. Показовим і кардинальним є останнє речення статті, яке звучить як запитання: мистецтво звільнює себе від обмежень, але «чи може естетичний досвід бути звільнюючим для постромантичного суб'єкта?» [р. 45]. Питання переформулюю так – мистецтво робить щось з самою людиною чи воно тільки фіксує ці зміни? Це питання буде актуалізоване у подальшому, тут слід зазначити, що теза «кінець мистецтва» Міллером розкривається не стільки розкриваючи долю людини, скільки прослідковуючи долю мистецтва.

Експлікуючи тезу «кінець мистецтва», неможливо обминати ідеї Артура Данто, з ім'ям якого пов'язують саме формулювання проблеми у вигляді тези «кінець мистецтва». У контексті параграфа важливо зазначити той факт, що Данто належить до аналітичної традиції у філософії, яка, як відомо, досить негативно сприймає гегелівські ідеї. Хоча Г.В. Бертрам говорить, що Данто неодноразово підкреслював, що його філософія мистецтва за своїм духом є гегелівською [15, р. 127], Данто залишається вірним аналітичній традиції: Борадорі характеризує його спосіб займатися філософією як такий, що розкладає сутності на їх складові частини і передбачає майже анатомічну досконалість [16, р. 88].

Займатись естетикою Данто почав, будучи вже зрілим мислителем, хоча він говорить, що зацікавленість мистецтвом була з молодих років, оскільки змолodu хотів бути художником. Мистецтво – не та тема, яка характерна для

аналітичної традиції, і у трактуванні мистецтва у контексті аналітичної традиції вбачають новацію Данто. Він говорить, що звернення до мистецтва було викликане тим шокуючим здивуванням, яке він пережив, познайомившись з творчістю художників концептуального поп-арту, особливо легендарних «коробок Бріло», при чому Данто зазначає особливу ситуацію у мистецтві того часу: «Я почав писати про естетику лише в середині шістдесятих років, коли мистецтво набуло для мене – як я тоді це сприймав – філософський інтерес» [16, р. 89]. Філософський інтерес аналітично мислячого дослідника відповідає традиціям аналітичного мислення – виникає питання відмінності просто речі і речі як мистецької: як це можливо, що звичайні консервні коробки були сприйняті як мистецтво? Це питання переростає у подальшому у пошуки сутнісного визначення мистецтва, що по суті повторює гегелівське, але Данто приходить до нього через рецепцію ситуації у мистецтві, яке підійшло до якоїсь межі, а не шляхом чистого теоретизування. Можна згадати, що для філософського дискурсу характерним є розгляд дійсності під кутом зору граничних понять, коли предмет у своєму існуванні виявляє свою протилежність – теза «кінець мистецтва» вказує на точку переходу у дещо інше. Гегелівські міркування про «кінець мистецтва» виникають при осмисленні такої межевої ситуації, коли класичне мистецтво втрачає свою роль і входить у нову форму свого існування – романтичне мистецтво, і як пам'ятаємо, особливої значущості мистецтвознавці надають аналізу Гегелем голландського жанрового живопису, у якому виразно присутній зовсім не характерний для класичного мистецтва предмет – побутові звичайні речі, у чому і бачать свідчення переходу мистецтва до світського гуманізму, оспівування повсякденного життя. Ворхол йде далі – подає у якості мистецтва навіть не зображення побутових речей, а самі речі, чим і ставить питання щодо природи мистецтва.

У 1964 році виходить перша робота Данто з естетики з характерною назвою «Світ мистецтва» (The Artworld), і починається вона з розгляду двох теорій, у засадах яких знаходяться різні способи сприймання мистецтва –

міметична теорія, для якої мистецтво є копією чогось, наслідуванням реальності, і теорія, для якої мистецтво саме по собі є деякою реальністю. Перший тип теорій піддається критиці – негативне сприймання платонізму провокує досить прямолінійне прочитання мімезису, який є набагато нюансованіший за своєю природою, як це показано Адорно і як це вже розглядалося раніше, але Данто не цінує континентальну традицію і ідеї мислителів Франкфуртської школи не сприймаються ним [16, р. 100-102]. Висувається плідна для розуміння мистецтва теза, що митець не просто щось описує і копіює, але творить інший світ, робить видимим те, що без нього не має існування. Витвір мистецтва стає мистецьким, потрапляючи у специфічний світ – світ мистецтва, отже значущим для опізнання мистецтва як мистецтва стає дещо невидиме, атмосфера, контекст: «Мистецтво потребує чогось такого, що око не може побачити – це атмосфера художньої теорії, знання історії мистецтва, тобто художнього світу» [20, р. 580].

Ідея світу мистецтва була дещо прямолінійно сприйнята Дж. Дікі і трансформована у ідею інституціонального існування мистецтва – мистецтвом є те, що визнається таким у світі мистецтва, який репрезентований галереями, музеями, арт-аукціонами, арт-критиками і кураторами. Він визначає витвір мистецтва як артефакт, якому соціальна група надала статус мистецтва [27, р. 434]. Часом така теорія вбачається і у Данто [208, с. 90], але у нього ідея світу мистецтва має дещо інший смисл. Якщо слідувати Дж. Дікі, то «світ мистецтва» бачиться редуковано, що висловлюється десь так: «Тож ми бачимо необхідність існування простору репрезентації того, що претендує на назву ‘мистецтво’. Ми знаємо, що в умовах галереї, музею, арт-аукціону – ми будемо стикатися саме з витворами мистецтв. Це підтвердять критики та куратори – свої досвідом та обізнаністю у відповідній сфері, глядачі, публіка – зафіксують це поняття, хто – грошима, під час аукціонів, хтось – увагою та захопленням, які складають та провокують новий інтерес у подальшій публіки» [212, с. 50]. Отже виходить що світ мистецтва трактується у відповідності до емпірично фіксованих соціальних спільнот.

Але слід уточнити, по-перше, сам Данто сперечався з приводу теорії інституалізації мистецтва Дікі, уточнюючи, що якщо для Дікі світ мистецтва подібний соціальній мережі, що об'єднує кураторів, колекціонерів, критиків, художників, тобто усіх, хто пов'язаний з мистецтвом, то він має на увазі дещо інший суттєвий аспект: світ мистецтва містить у собі невидиме, яке якимось чином стає доступним – перший розділ книги «Що таке мистецтво» має назву «Сни наяву» – «Wakeful dreams» [22, р. 1]. Отже Данто фіксує два виміри – світ звичайної реальності і світ мистецтва: значущість «Коробок Бріло» він бачить у тому, що вони дозволили розрізняти мову мистецтва і мову реальності – своєю специфічною мовою мистецтво надає можливість розширити реальність, проникнувши у вимір смислу. Він наводить ставлення Дюшана до натуралістичного мистецтва, яке просто радує око, і згадує мистецтво філософське і релігійне, яке розширює межі нашого мислення. Данто говорить, що його аналіз нагадує «Феноменологію Духа» Гегеля – виявлення сутності можливе по проходженню тривалого розгортання – визнання витвору мистецтва «світом мистецтва», на мій погляд, слід прочитати як включення окремого витвору у специфічну загальність історії, отже теорія мистецтва Данто не стільки інституалістська (світ мистецтва репрезентований соціальними інститутами), скільки контекстуальна – світ мистецтва репрезентують смисли, які засвідчують рух усвідомлення, процес самопізнання. «За Данто, основною метою розвитку мистецтва є досягнення стану, в якому мистецтво стає самосвідомим, в якому воно досягає пізнання того, чим воно є» [15, р. 126]. Всупереч тому, що Данто вважає теорію мімезису (трактуючи її як подібність, наслідування) не здатною прояснити суть мистецтва, він використовує аналогічні слова – імітація, слід, репрезентація. Завершує цей розділ теза щодо специфіку сну: всі бачать сни і для цього потрібно спати, але для того, щоб бачити сни наяву, треба не спати – сни населені примарами, але ці привиди повинні бути відображеннями речей світу, що їх породив. Отже виходить, що мистецтво як сон наяву втілює деякий побачений зміст-смысл, який відсилає до якоїсь цілісності, у контексті якої витвір мистецтва стає сам

собою – світ мистецтва і є цією цілісністю, включення у яку надає смисл. Слід зазначити, що цей момент дещо виходить за межі ортодоксальної аналітичної традиції, оскільки цілісність, завдяки якій твір мистецтва стає сам собою, виходить за межі того, що підлягає чіткій емпіричній фіксації. На мій погляд, коли Данто критикує міметичну теорію, він приймає її не так у платонівському варіанті, як у тому трактуванні, яке вона набула у реалістичному мистецтві Нового часу, на що зверталася увага у попередньому розділі. Якщо ж вибудувати ланцюжок цілісно, то виходить, що мистецтво йде за речами (наслідує їх), але самі речі є собою у якості втілення своїх ідей – отже міметична природа мистецтва відсилає до того світу, який мешканці печери не бачать, щоб його побачити, необхідний рефлексивний (обернений на себе) рух самопізнання, що і є метою мистецтва.

У цьому моменті явний рух до ідей Гегеля, що визнає Данто, говорячи, що ніхто ніколи не говорив про мистецтво краще Гегеля, і дає власне розуміння мистецтва, слідуючи за ним: «він визначає художню красу як ідею, що отримала чуттєво конкретне втілення, мені здається, що не можна сказати краще. Оскільки для мистецтва істотно чуттєво конкретне втілення, не думаю, щоб воно як таке колись змогло б стати чистою абстракцією» [16, р. 97]. Отже, мистецтво завжди про щось і є втіленням значення.

До подібного розуміння мистецтва Данто приходить через осмислення такого моменту у історії мистецтва, коли воно потрапило у межеву ситуацію, отже, цілком виправдано вважати, що теза про кінець мистецтва надає засади для розуміння того, що таке мистецтво, що і робить Бертрам, надаючи власний варіант як розгляду ідей Гегеля і Данто, так і формулюванню філософської концепції мистецтва як нескінченної боротьби за те, щоб зробити щось реальним, що реалізує сутнісну природу мистецтва [15, р. 124]. Але як показує Бертрам, Данто поміщує цю тезу у інший контекст: «На думку Данто, розвиток мистецтва не слід розуміти як частину розвитку абсолютного духу; скоріше його слід розуміти як розвиток, який має відношення до того, що становить те, чим є самі мистецтва» [15, р. 126]. Гегелівський варіант встановлення місця

мистецтва Данто бачить у тому, що мистецтво є «сценічним майданчиком в епосі самопізнання» [21, р. 538], але цей спосіб самопізнання закінчується, коли думка більше не потребувала виражати себе в чуттєвих формах [15, р. 125], і це трактується Данто як зміна ролі, яку мистецтво відіграє в сукупності людських практик, отже абсолютний дух розвинувся так, що він реалізується не через мистецтво, а через релігію та філософію. Ця зміна ролі характеризується Бертрамом дещо оціночно: «Мистецтво опустилося до простого рівня об'єктивного духу» [15, р. 125], що на мій погляд не зовсім відповідає гегелівській діалектиці, адже мова йде про поступально-кумулятивний процес самопізнання, у якому *ніщо сутнісне не втрачається*. Слова Гегеля: «Мистецтво, яке розглядається як його найвище покликання, є і залишається для нас справою минулого» [36, р. 11] невиправдано розглядати як невдачу, що робить Бертрам [15, р. 125], адже виконання свого покликання не може бути невдачею. Справа у тому, що Данто змінює розуміння покликання мистецтва: «За Данто, основною метою розвитку мистецтва є досягнення стану, в якому мистецтво стає самосвідомим, в якому воно досягає пізнання того, чим воно є» [15, р. 126], отже мистецтво стає своєю власною філософією, не перетворюючись на філософію.

Цій тезі доречно приділити додаткову увагу. На мій погляд, обґрунтовуючи і приймаючи множинність форм самого мистецтва, Данто не розповсюджує цю ідею на філософію, отже не припускає, що філософія також передбачає множинність форм свого існування. Він говорить про *звільнення мистецтва від філософії*, фіксуючи зникнення єдиної нормативної ідеї і визнання радикальної множинності мистецтва – Бертрам у цій множинності бачить постійний процес боротьби за те, чим є мистецтво [15, р. 131], отже «кінець мистецтва» засвідчує нескінченність самого мистецтва. Але ж так само «кінець філософії», на якому дещо у іншому контексті наполягає Дж. Кошут [49] говорить про різноманітність самого філософського дискурсу. Те, що мистецтво більше не є ефективним у самоочевидний спосіб, вказує не тільки на множинність форм мистецтва, але й на множинність форм філософії. Якщо

чуттєво-матеріальна конфігурація твору мистецтва більше не говорить сама по собі і твори мистецтва потрібно інтерпретувати, для чого необхідні концептуальні практики [15, р. 128], то це підводить до ідеї сходження філософії і мистецтва. Знаходження на межі вказує на приналежність межового феномену одночасно різним дискурсам – можна сказати, що у ситуації «кінця мистецтва» мистецтво стає філософією, не перестаючи бути мистецтвом. Зникає естетика чистої форми, але діє естетика смислу [23, р. 77].

Ракель Каскалес тонко підмічає, що проголошене звільнення від філософії як єдиної нормативності містить нову спробу визнати і узаконити мистецтво [18, р. 121], що приводить Данто до встановлення сутнісних рис будь-якого твору мистецтва – бути втіленим смислом, внаслідок чого і виникає включення рефлексивності у саме мистецтво: недостатньо сприйняти твір мистецтва, необхідно зрозуміти його смисл. Філософія і мистецтво зближуються, Данто говорить, що розрізнявати їх не має резонів, аналітик концептуального мистецтва Дж. Кошут говорить про заміну філософії мистецтвом, що і здійснює концептуальне мистецтво. Концептуальність є тим, що відсилає до смислу.

Зближенню філософії і мистецтва, яке у Гегеля реалізується як різні способи розгортання і пізнання Абсолютної Ідеї (можливо дещо змінити і говорити про Абсолютний смисл) і досягається через таке звернення мистецтвом своєї ролі, що трактується як завершення (кінець) мистецтва, Кошут надає перевернутий варіант – він говорить про кінець філософії, на місце якої ставить концептуальне мистецтво. Цей феномен був предметом моєї уваги [173] і потребує пояснення у контексті аналітики кінця мистецтва як гегельянської тези у контексті історії мистецтва і мистецтвознавчих практик у формі концептуального мистецтва.

По-перше, відразу помічається введення у іменування напряду мистецтва філософської складової – концептуальність є рисою філософського дискурсу, на що вказують Дельоз та Гваттарі: вони розуміють філософію як творення концептів, з перших сторінок оголошуючи, що філософія – це

мистецтво формувати, винаходити, виробляти концепти [24, р. 11], пізніше доповнюючи, що цього визначення буде не достатньо, адже філософія – це дисципліна, яка складається з творчості концептів. Концепти не є готовими утвореннями, їх потрібно створити, винайти, а тому філософ є тим, хто створює концепти. Кожен концепт є унікальним, вони різняться між собою як в способі конструювання, назві, так і в тому, що кожен концепт привносить в розуміння світу. Концепти «несуть на собі особистий підпис: аристотелівська субстанція, декартівське *cogito*, лейбніціанська монада, кантівське *апріорі*, шеллінгіанська потенція, бергсонівська тривалість...» [р. 16], і кожен винайдений концепт несе в собі частинку інших концептів, які відповідали на інші питання в іншому контексті [р. 17], оскільки винайдення нового концепту є результатом осмислення філософом певної філософської традиції, тому концепти не виникають з нічого. Постійно множачись, концепти перебувають в стані становлення, тобто вони є результатом перетину інших концептів.

Концептам необхідний концептуальний персонаж (вигадані персонажі, які створюються з метою передачі певних ідей (наприклад, Заратустра у Ніцше, Сократ у Платона), адже не концептуальний персонаж представляє філософа, а філософ є тілесною оболонкою для власного концептуального персонажу [24, р. 64-67]. Концептуальний персонаж є інструментом, створеним філософом для того, аби породжувати нові концепти. Дельоз і Гваттарі вважають, що наука, логіка, мистецтво та філософія мають власні понятійні елементи, безпосередньо до філософії відноситься концепт, що є авторським філософським поняттям, який дозволяє пояснити специфіку філософської творчості.

Концептуальне мистецтво, яке ставить перед собою задачу передати певну ідею, звертаючись до інтелектуального осмислення твору мистецтва, було, на думку Дельоза та Гваттарі, марною спробою зблизити мистецтво з філософією, адже воно творить «значимість відчуття яке відтворюється до безкінечності», а не концепти [р. 189]. Дельоз та Гваттарі, як приклад, згадують роботу родоначальника американського концептуалізму Джозефа Кошута «Один і три стільці», хоча не називають прямо ні автора, ні роботу, але з опису

стає цілком зрозумілим, що мова йде саме про неї: «річ, її фотографія в тому ж масштабі і на тому ж місці та її словникова дефініція» [р. 199]. Такий твір концептуального мистецтва не дозволить досягти концепту, адже відчуття буде залежати від думок багатьох різних людей. Мистецтво, науку та філософію зближує боротьба з хаосом, яка відбувається в різних планах, і мистецтву потрібна ця боротьба, адже мистецтво – це мова відчуттів, чи то через посередництво слів, фарб, звуків чи каменю, в мистецтві не буває думок [р. 109-111]. Дельоз та Гваттарі зауважують, що концептуальні митці, прагнучи творити концепти, все одно створюють відчуття, не замінюючи відчуття концептами. Вони нехтують смисловим виміром мистецтва, прямолінійно стверджуючи, що в мистецтві не буває думок.

Робота «Що таке філософія?» була видана в 1991-му році, через більш ніж 20 років після появи концептуалізму, який ще на етапі свого виникнення задав координати майбутніх мистецьких пошуків. Варіації концептуального мистецтва впродовж декількох десятиліть розвинулися в неоконцептуальне мистецтво та постконцептуалізм, а також в десятки інших нових течій мистецтва, які стрімко розвиваються та оновлюються. Власне, з позиції 90-х років, Гваттарі та Дельоз, вже на певній хронологічній відстані, оцінювали концептуальне мистецтво як безглуздість концептуального прийому загалом.

Концептуальне мистецтво позиціонує себе як таке, що прагне впливати на інтелектуальне, а не емоційне чи естетичне сприйняття глядача, але в цьому контексті несправедливим буде твердження, що класичне мистецтво не звертається до інтелектуального споглядання, обмежуючись лише емоційним впливом. Відмінність концептуального мистецтва від класичного в тому, що останнє не ставить під питання саме себе кожного разу, коли на світ з'являється новий предмет мистецтва, адже концептуальне мистецтво рефлексує умови мистецтва як такого. Там, де класичне мистецтво творить у вже заданих рамках традиції, використовуючи матеріали, ідеї та зрозумілі способи створення предметів мистецтва, концептуальне мистецтво змушено віднаходити нові форми, аби заново створювати концепти (художні ідеї), а не художні образи, які

відтворюють реальність. Концепти в концептуалізмі є способами розуміння реальності, але концептуалісти не створюють реальність за допомогою художніх образів, як це робить класичне мистецтво, вони створюють власні концепти, які проявляються за допомогою написів, тексту, малюнків, пояснень до фотографій тощо. Іноді твори мистецтва замінюються коментарем до них: обговорення, наприклад, інсталяції чи перформансу саме стає предметом мистецтва. Творчість концептуалістів стає способом візуального філософствування, особливим способом розмірковування про світ – по-гегелівськи мистецтво виходить за межі самого себе і стає філософією.

Концептуалісти, виходячи за межі мистецтва як такого, намагаються своєю творчістю виразити чисту думку, ідею, концепт, тому концептуальне мистецтво зближується з філософією, тяжіючи до дискурсивного мислення. З початку XX століття художники претендують на вираження чистого мислення так само, як філософи, адже сучасне мистецтво більше не є чуттєвим способом пізнання дійсності, воно, разом з філософією, претендує на право роботи з поняттями та текстом взагалі. Концептуалісти приходять до того, що істина, тотожна концепту, не може бути втіленою за допомогою застарілих художніх прийомів, тому митці експериментують з формою та матеріалами щоб втілити ідею, а саме виконання є формальністю. За цим проглядається недовіра мистецтву, яке не увійшло у рефлексивну форму і не повідомляє напряду про свій смисл.

Джозеф Кошут критикує класичне мистецтво та традиційну філософію, протиставляючи їм концептуальне мистецтво, «мистецтво після філософії». Концептуальне мистецтво належить одночасно і до філософії, і до мистецтва, але не є ні тим, ні іншим повною мірою. Критикуючи «традиційну філософію» за те, що вона, по-перше, тривалий час досліджувала лише несказанне, по-друге, була поєднана з природничо-науковими дисциплінами, Кошут доходить висновку, що філософія традиційного типу просто застаріла, переставши задовольняти сучасну прогресивну людину своїми доводами. Філософія Гегеля також здається йому застарілою, хоча свого часу вона була, як зауважує автор,

«альтернативною ньютонівській механіці», а сам Гегель «гарантував задовільний розв'язок конфлікту між теологією і наукою» [49]. Але навіть цей, відмінний від науки шлях, більше не на часі, а вплив Гегеля на послідовників, на думку Кошута, полягає в тому, що сучасні філософи з більшою вірогідністю є істориками філософії, ніж філософами.

Така сумнівна оцінка внеску Гегеля у філософію не стала на заваді Кошуту, хоч і не прямолінійно, звернутися до відомої гегелівської тези про кінець мистецтва, сформулювавши її на свій лад: «кінець філософії і початок мистецтва» [49]. Як зазначалося раніше, під «кінцем мистецтва» у XX столітті розуміли завершення деяких функцій мистецтва, його кризу, розмитість меж між мистецтвом і тим, що не є мистецтвом у класичному розумінні цього поняття. За аналогією з «кінцем мистецтва» у Гегеля, під «кінцем філософії» Кошут розуміє перехід від традиційних форм філософії до нового етапу, відмінного від класичної філософії. Таким новим етапом має стати концептуальне мистецтво, як деякий синтез філософської традиції та візуального мистецтва, тобто, візуальне філософствування.

На творчість Кошута вплинув художник Марсель Дюшан і його інсталяції, бо, на думку Кошута, Дюшан уперше порушив питання про функцію мистецтва. Кошута настільки захопила інтелектуальна провокація Дюшана, що він у своєму есе заявив, що завдяки Дюшану відбувся перехід від «об'єкта» до «концепції». Об'єкт більше не виражає сам себе, він виражає думки, ідею, концепт, тож мистецтво – це не зовнішнє (об'єкт), а щось внутрішнє, те, що треба пізнати, зрозуміти за допомогою інтелекту, мистецтво як вираження деякої ідеї чи концепції. Представники концептуального мистецтва наголошують, що концепція мистецтва має бути звернена до думки, до раціонального сприйняття, тож свою творчість вони прагнули відокремити від традиційного мистецтва та чуттєвого сприйняття.

Хоча сам Кошут вважає, що концептуальне мистецтво прийшло на заміну філософії, про що й свідчить назва його есе «Мистецтво після філософії», власна творчість Кошута демонструє протилежне: філософія

присутня в концептуальному мистецтві як важлива складова цього напрямку. Таким чином, заперечуючи вплив філософії, Кошут послуговується філософськими ідеями: тут і вищезгаданий Гегель, шляхом якого йде Кошут, кажучи про «кінець філософії» за аналогією з «кінцем мистецтва», і вплив Вітгенштайна – вилучення образотворчого моменту, натомість з'являються слова й тексти. В інсталяції «Один і три стільця» знаходимо також посилення на діалог Платона «Держава», в якому є міркування про те, яке мистецтво має бути в ідеальній державі. Ідея як концепція у Кошута перегукується зі світом ідей Платона, де сутність будь-якого предмета чуттєвого світу істинно досягається розумом. Обертаючи філософію на мистецтво, Кошут перевертає Гегеля – філософія «знімається» у концептуальному мистецтві, правда таке мистецтво губить вимір художньої образності – того, що говорить самою своєю присутністю, не потребуючи розтлумачення і коментаря.

Звернемось до праць самого Гегеля, у яких можна вичитати тезу «кінець мистецтва», залучаючи аналіз праць мислителів, що продовжили гегельянську традицію, трансформуючи гегелівські ідеї. Уважне прочитання праць Гегеля дає підстави стверджувати, що в жодній з них ми не знайдемо чіткої тези про «кінець мистецтва» та її обґрунтування. Ускладнює дослідження той факт, що основний твір німецького мислителя стосовно питань естетики [36] був укладений вже після смерті Гегеля на основі конспектів деяких його студентів та конспектів філософа, а тому, великою мірою, є результатом засвоєння студентами лекцій викладача. У третьому томі виданої самим Гегелем «Енциклопедії філософських наук», який має назву «Філософія духу» [37] про мистецтво написано лише декілька параграфів у рамках його вчення про абсолютний дух.

Всю сферу абсолютного духу Гегель вважає за можливе назвати релігією, і мистецтво є першим способом самопізнання, яким дух досягає суб'єктивної єдності субстанції та суб'єкта. Він вказує на розрізнення: форма цього знання в якості безпосередньої (момент кінцевості в мистецтві), з одного боку, розпадається на витвір, що має характер зовнішнього, повсякденного,

наочного буття, – і на суб'єкт, що його продукує, та на суб'єкт, що споглядає його і перед ним схиляється; з іншого боку, ця форма є конкретним спогляданням і пред'явленням у собі абсолютного духу як ідеалу [37, р. 169]. Отже, у процесі художньої творчості, продуктом якого є краса, діючий у часі дух художника і вічна сутність духу ототожнюються і виникає можливість споглядання образу ідеї. Мистецтво визнається Гегелем свідомістю, що споглядає істину і у цьому смислі воно несе у собі абсолютний зміст, але форма його свідомості містить у собі дещо надане зовнішнє, однобічне, пов'язане з тим, як воно говорить – що воно є створеним художником і внаслідок цього містить суб'єктивне особливе, домішок випадкового [37, р. 171]. Проте слід вказати суттєве уточнення, надане Гегелем – оскільки це суб'єктивне особливе пов'язане з людиною, то у ньому дух може мати свою тілесність: «Для об'єктів споглядання, яке воно має створювати, мистецтво потребує не лише зовнішнього наданого матеріалу – (до якого також включені суб'єктивні образи та ідеї), але – для вираження духовної істини – повинно використовувати дані форми природи зі значенням, яке мистецтво повинно передбачати і володіти ним. З усіх таких форм людина є найвищою та істинною, тому що тільки в ній дух може мати свою тілесність і, таким чином, мати своє видиме вираження» [37, р. 170]. Мистецтво визнається тим органом, за допомогою якого абстрактний зміст, в собі неясний, з природних і духовних елементів неупорядковано сплетений, може прагнути піднятися до пізнання [37, р. 173]. Цим самим мистецтво виконує те ж саме, що філософія – очищує дух від стану несвободи, проте це лише ступінь звільнення – саме звільнення міститься лише у стихії думки [37, р. 174]. Таким чином, в «Енциклопедії...» є міркування щодо мистецтва, але воно щільно вплетено в гегелівську систему абсолютного духу, а тому мистецтво не розглядається філософом як самостійний феномен, хоча особливість його вказана – воно є ступенем самопізнання Абсолютної Ідеї, засвідченого у спогляданні.

Мистецтво проходить різні етапи свого становлення: форма мистецтва постійно переходить в іншу, більш розвинуту, поки воно не досягне рівня

виразності, як це відбулося в античності, хоча, за Гегелем, така тотожність форми та змісту є недостатньою для пізнання Абсолютної Ідеї. Але на цьому мистецтво не зупиняє свого розвитку, тому, в якийсь момент, мистецтво переростає свій образ і твори мистецтва не в змозі втілити суть і сенс духовного начала. Таке переростання мистецтвом себе задає рух до тези про завершення мистецтва.

В «Феноменології духу» мистецтво також не є об'єктом вивчення Гегеля, адже в цій роботі він досліджує історію розвитку Духа, хоча і пов'язує в ній розвиток релігійних ідей з розвитком видів мистецтва. Мистецтво розвивається в тісному зв'язку з релігійними ідеями, а тому змінюється в залежності від релігійної видозміни людей. Мистецтво є самопізнанням абсолютного духа в формі споглядання, кожна форма мистецтва формується у відповідності з тими суспільними станами та змінами, настроями, які переважають в суспільстві. Вищою метою мистецтва, за Гегелем, є оформлення релігійних образів народу, тим самим наближаючи людей до пізнання абсолютної ідеї та істинної релігії [36].

Отже, хоча тези «кінець мистецтва» у Гегеля немає, в його текстах естетичної спрямованості знаходимо багато роздумів, присвячених «завершенню» мистецтва, яке виконуючи свою функцію, переходить у «своє інше». Стверджується, що мистецтво є однією із сходинок проходження абсолютного духу на шляху до «більш вищих форм» – релігії та філософії. Мистецтво, на думку Гегеля, перестало бути вищою потребою духу, адже воно не допомагає пізнавати істини духа. Тут можна зробити такий висновок зі слів Гегеля, що мистецтво може піти своїм шляхом, і хоч воно не буде більше формою вищої потреби духа та вираженням його релігійно-духовних настроїв, воно, можливо, в своєму існуванні займе якусь нову нішу. В підтримку цього положення Гегель наводить аргументи, що мистецтво, звільнившись від необхідності бути релігійно-духовною основою, стане більш вільним в своєму змісті та формі, адже воно не буде нічим обмежено. Таким чином, мистецтво стає ближчим до людини, адже воно більше не виконує релігійно-ритуальних

функцій. Мистецтво, на думку Гегеля, почало рухатися в бік предметності, тобто ставити собі за мету зображення предметів як вони є, а не вдаватися до передачі внутрішнього змісту [174].

Отже, теза про завершення мистецтва набула власного існування у відриві від гегелівської концепції абсолютного духу, але вона виявилася пророчою, якщо розглядати її як обґрунтування відриву сучасного мистецтва від тих канонів та ролі мистецтва в житті людини, які були прийняті багато століть раніше. Мистецтво, звільняючись від релігійного змісту і ставлячи в центр людину, докорінно змінилося згідно вимог історичного процесу, але це не означає, що воно підійшло до свого кінця – воно розвинулося в дещо *інше самого себе*. Це таке завершення, яке відбувається внаслідок свого звершення – і це не проста гра слів, а фіксація виконання мистецтвом своєї ролі у розгортанні змісту Абсолютної Ідеї.

Естетика Гегеля вписана у процес пізнання Істини, яка у своїй повноті постає як єдність істини, добра і краси, порушення цієї єдності споглядається у різних мистецьких школах, проте домінує розуміння художньої ідеї як суб'єктивного задуму, який у класичному мистецтві відповідає прекрасним предметам природи, у романтичному мистецтві – виражає духовний світ суб'єкта, в той час як у гегелівській структурі думки ідея художника зовсім не суб'єктивний задум, а *певне коло реальності*, не те, що художник хоче сказати, а те, що об'єктивно виявилось у його створенні. Розуміння мистецтва як певного своєрідного виміру реальності пов'язане з колом існування, викликаного до своєї наявної дійсності людиною, отже мистецтво розгортає свій світ як світ людської присутності, входження у світ мистецтва стає необхідним моментом становлення людини, культивуацією людського, що акцентовано у культурно-історичних теоріях людського буття. Звертаючи увагу на процес руху мистецтва, яке виконуючи свою функцію переходить у своє інше, правомірним є запитання щодо того, чим є це інше? У Гегеля цим іншим є істинна релігія і філософія, при цьому вони взяті так, що тяжіють до певних інтелектуальних утворень, але своїм іншим, якщо продовжити рух далі, постане

їх вихід за межі інтелектуальності – у вимір єднання чуттєвої споглядальності і інтелектуальної мислимості, що реалізується як культивуація людського у людині.

Культивуація людського у людині може здійснюватись у різних напрямках. У загострено політизованому сучасному світі естетичні концепції розглядаються у тісному зв'язку з завданнями суспільно-політичними, внаслідок чого робляться висновки про політичне значення автономії естетичного досвіду та його впливу на демократичну свободу, отже естетичний досвід розглядається в політичному значенні як афект для демократичного устрою [74; 68]. Таким чином, мистецтво як культивуація людського у людині підпорядковується соціально-політичним питанням, що часом урізає його роль до обслуговування домінуючих у суспільстві ідеологій (особливо виразно це було реалізовано на ґрунті соціал-націоналізму у Німеччині 30 рр і у сталінському Радянському Союзі, але не можна стверджувати, що подібні форми використання мистецтва перестали існувати), але якщо соціально-політичний вимір розглядати так, як це зроблено Ханною Арендт і Жаком Ранс'єром, то мистецтво постає важливим фактором розвитку самої людини.

Показове при цьому звернення до ідей естетичного виховання Шіллера, які розглядаються у контексті зв'язку естетики і політики і є певною відповіддю на Французьку революцію, тобто розробляються засоби реформування суспільства та звільнення людини без насильства через мистецтво. Доречно звернути увагу на основні риси його судження щодо ролі мистецтва, які значущі для сучасної думки. Р. Сафранскі [72] підкреслює специфіку підходу до феномену свободи у Шіллера, який стосується творчого аспекту її, а не вибору між різними можливостями, отже свобода привносить у світ дещо, чого без неї не мало б існування [р. 12]. Він прирівнює Шіллера до Сартра, і цим підкреслюється метафізичний, а не соціально-політичний вимір свободи. З цього можна зробити висновок, що цим *creatio ex nihilo* є людина: людина здатна оволодіти речами, не допускаючи того, щоб речі оволоділи людиною. Проблематика звільнення людини від світу речей у післягегелівській думці була

підхоплена марксизмом і розгорнута при аналітиці феномену відчуження, але на відміну від марксистської установки, що звільнення людини відбувається у соціальних революціях, у Шіллера тим, що це дозволяє здійснити, є мистецтво. Правда, слід зазначити, що поруч з виразно соціологізованими версіями марксизму наявний варіант гуманістичного марксизму, на ґрунті якого усувається вульгаризована теорія звільнення людини. Сафранські звертає увагу на розуміння Шіллером специфіки людського буття – людина тільки тоді людина, коли вона позбавлена зовнішньої примусовості і це досягається у формі гри мистецтва, отже мистецтво стає явленням свободи, він використовує слово «епіфанія» – Богоявлення, чим підкреслюється радикальність такого звільнення [72, р. 14].

Зв'язок мистецтва і набуття людиною свободи є центральною концепцією естетичної теорії Канта, для якого естетичне сприйняття – це спосіб здійснення свободи. В естетичному переживанні, за Кантом, людина зустрічається з собою, а завдяки прекрасному – вписується в світ. Естетичний досвід народжується в людині тоді, коли вона звільняється від практичних зобов'язань і дисонансу між зовнішнім та внутрішнім світом. Завдяки естетичній свободі людина реалізує свій потенціал сприйняття та розуміння [78, р. 271]. Теорія естетичної свободи Канта, а також вчення Гегеля частково лягли в основу естетичної концепції Адорно, згідно якої твори мистецтва відкривають в людині таку форму чуттєвої свідомості, яка не можлива в стані статичного мислення. Естетичний досвід, за Адорно, є взаємодією між твором мистецтва та суб'єктом, тому він вводить термін «активна пасивність», який означає занурення реципієнта у твори мистецтва. Естетична свобода можлива тоді, коли людина творить у відриві від всього, що її сковує, і предмети мистецтва є ареною для вільного дослідження себе та пізнання себе через мистецтво [90, с. 448].

Через декілька десятиліть після публікацій гегелівських праць та лекцій гегелівська традиція продовжена Володимиром Соловйовим. Соловйов, розмірковуючи про взаємозв'язок природи та мистецтва, зазначає, що між ними

існує глибокий зв'язок, адже мистецтво та природа вирішують одну естетичну задачу. Саме на людину покладена місія стати із результату світового процесу – його творцем, оскільки людина є найбільш свідомою природною істотою [79, р. 67-68]. Продовжуючи міркування Гегеля щодо мистецтва, Соловйов розвиває цю концепцію дещо в іншому контексті. Те, що витвір мистецтва є відчутне зображення будь-якого предмета і явища з погляду його остаточного стану або у світлі майбутнього світу [79, р. 76] відповідає гегелівському розумінню, але існують і суттєві відмінності. По-перше, висока оцінка мистецтва, яке не є копією копії або «чуттєвим прообразом» Абсолютної ідеї, що лише передую повноті звершення як пізнання. Якщо у сучасній ситуації домінування раціонально-теоретичного виміру у відносинах людини і світу художньо-естетичне сприйняття витискається у сферу дозвілля, і це позбавляє мистецтво автономної значущості, то для Соловйова творчі устремління художника є продовженням мистецької справи природи, отже на людину покладена важлива місія бути діячем світового процесу. Таке розуміння сенсу мистецтва відповідає концепту теургії, що і поміщає думку Соловйова у простір досягнення особливого завдання – перетворення світу, що набуває духовної тілесності. Але така постановка питання не сприймається секулярною свідомістю і установка перетворення іронічно усувається як ефемерно-ілюзорна, що не відповідає сучасному світу. Проте смисл мистецтва як діяльності людини з переображення світу визнається тими концепціями, які ув'язують мистецтво і політику, але ставлять питання дещо вузько. Відповідно трансформації гегельянської концепції Соловйовим людина має стати творцем світового процесу, а тому вона має здобути перемогу над злом, яка буде втілена в нетлінній та вічній красі. Природа не в силах створити таку красу. «Завдання, не здійснене засобами фізичного життя, має бути здійснене засобами людської творчості... Досконале втілення цієї духовної повноти нашої дійсності, здійснення у ній абсолютної краси чи створення вселенського духовного організму є найвище завдання мистецтва» [79, р. 75]. Мистецтво майбутнього повинно стати таким, яке переобразить дійсність насправді, а не в уяві: «Досконале мистецтво, в

кінцевому рахунку, має втілити абсолютний ідеал не в одній уяві, а й насправді, – має одухотворити, здійснити наше дійсне життя» [79, р. 81]. Завдяки мистецтву дійсне життя повинно бути переображеним, і це переображення силами мистецтва має бути здійснено людським родом в майбутньому. Така постановка завдання часто оцінюється як утопічна, що в цілому має місце, але якщо дещо змінити кут бачення з тотальності світу на конкретну людину, то сила мистецтва, що «переображує» світ, набуває виразного антропологічного виміру – мистецтво бачиться чинником, який формує людський досвід, розширюючи межі людського буття, звільнюючи людину від одномірної прикутості до однієї сфери існування.

Володимир Соловйов пророкував як переображення життя за допомогою мистецтва, так і зміну самого мистецтва: «...новоєвропейські народи вже вичерпали всі інші відомі нам роди мистецтва, і якщо це останнє має майбутнє, то в новій сфері дії» [79, р. 81]. Подібні міркування знаходимо і у Гегеля, який вказує на зникнення релігійного вихляння перед мистецтвом, мистецтво потребує думки і рефлексії. Людина більше не відчуває емоцій наповнення та одухотворення перед зразком мистецтва, які відчувала давня людина, адже мистецтво стало способом розваги, воно стало іншим. Зрозуміло, що теза про «кінець мистецтва» має увазі не буквальне зникнення, а зміну функції, яку виконує мистецтво, і тим не менше феномен мистецтва у ХХ столітті переживає такі трансформації, які свідчать про можливість і прямого, буквального приймання цього висновку.

У ХХ ст. ідеї Гегеля активно задіяні у гуманістичному марксизмі, для якого головне місце займають питання можливостей людини бути іншою, тобто змінювати свої форми взаємодії зі світом, що аналогічно ідеям переображення. Евальд Ільєнков, який послідовно йде за Гегелем, але обертає його антропологічно, вважає, що істинна специфіка мистецтва полягає в формуванні сфери чуттєвого (тобто, естетичного) сприйняття людиною навколишнього світу [136]. Здатність чуттєво сприймати світ за людським способом наявна не з моменту народження, але розгортається завдяки мистецтву та розвитку

людської культури, отже сама чуттєвість є культурно-історичним продуктом. Мистецтво розвиває чуттєвість, завдяки чому людина може вступати в контакт з як з людиною, так і з природою: «Справа в тому, що мистецтво розвиває універсальну чуттєвість, за допомогою якої людина вступає в дієвий контакт не тільки з іншою людиною, але і з природою» [136]. Ільєнков критикує вибудовану Гегелем систему самопізнання абсолютного духу за те, що в ній мистецтво є лише першою фазою пізнання абсолютним духом істини на шляху до третьої, останньої фази – філософії. Згідно цієї системи, мистецтво є лише однією зі сходинок, чимось перехідним, але не самобутнім, і таке тлумачення місця, яке відведене для мистецтва у Гегеля, критикується Ільєнковим тому, що для Гегеля логіка є метою розвитку духовної культури, тоді як мистецтву залишається роль бути лише засобом логіки [136]. Таке, на думку Ільєнкова, «хибно-ідеалістичне розуміння» Гегеля стало причиною, по якій мистецтво опинилося на етапі, коли воно є лиш засобом на шляху до чистої логіки.

Антропологічно зрозуміле мистецтво розвиває у людині здатність осмисленого інтелектуального споглядання явищ, що здійснюється завдяки «продуктивній уяві» або «творчій фантазії», без якої неможлива не тільки художня творчість, а й цілісне буття людини. Продуктивна сила уяви не дає індивіду обмежуватися лише формально-догматичним типом інтелекту. Завдяки уяві індивід може співвідносити формально засвоєні знання з одиничними, тобто бачити дійсність у її повноті, коли вона ще не виражена в понятті, а також бачити в фактах не «дурну одиничність», а прояв всезагальності [136]. Мистецтво, так само як і філософія, є необхідною умовою розвитку індивіда, адже завдяки мистецтву людина може чуттєво споглядати світ, а завдяки філософії – творчо мислити, і тому Ільєнков, на відміну від Гегеля, не позбавляє мистецтво права на те, аби бути рівноправною умовою всебічного розвитку індивіда: «Естетично нерозвинений індивід сильно програє як сила творча: для нього характерний якраз формально-догматичний тип інтелекту, що свідчить про недостатній розвиток продуктивної сили уяви, і саме тому, що остання розвивається і вдосконалюється спеціально саме

мистецтвом» [136]. Мистецтво стає не просто виховальним фактором, але чинником, що конститує людського буття.

На початку ХХІ століття можна побачити зростаючу увагу до ідей Е. Ільєнкова у просторі світової філософії. Часом мова йде щодо долі марксистської традиції у сучасному інтелектуальному просторі, що пов'язано з осмисленням можливостей альтернативного розвитку людства, але це ув'язується не тільки з традиційними для такої проблематики соціально-політичними питаннями, але фіксуючи кризовий стан у сфері гуманітарних досліджень, підкреслюється значущість його ідей для організації освітнього простору [6; 54; 56; 4; 59], детально ця тема буде розглянута у останньому розділі дисертації, у контексті виявлення антропологічної значущості мистецтва доречно відзначити визнання концепції ідеального Евальда Ільєнкова, у якій засвідчується специфічний вимір дійсності, існуючої завдяки людині. Д. Бекхерст [9] висловлює побоювання надмірної антропоцентричності, але зазначає значущість ільєнківської концепції творчої уяви, у якій розкривається роль мистецтва у людських практиках. Він поміщає ідеї Ільєнкова у контекст становлення людини, підкреслюючи, що людські істоти завдячують своїми індивідуальними психологічними здібностями кумулятивній культурній еволюції, процесу, у якому кожне покоління успадковує колективні когнітивні досягнення попередніх поколінь через культурну, а не біологічну передачу [10, р. 261], звідси загострення завдання організації простору існування людини відповідно певної логіки – що не є надмірною раціоналізацією, а є вимогою адекватного руху відповідно кожного конкретного предмету.

Значення концепції ідеального для розуміння антропологічної значущості мистецтва можна визначити наступними моментами: 1) ідеальне виробництво стосується специфічного виміру дійсності, який існує завдяки людській активності і репрезентує її; 2) реалізується ідеальне виробництво у вимірі людської суб'єктивності як конститутивний чинник людського буття; 3) як здатність мислити, так і здатність чуттєво споглядати світ потребують

культивування, яке здійснюється як стихійно-несвідомо, так і у формі осмислено організованих освітніх процесів. Як філософія втілюється у реальну здатність мислення, так мистецтво надає людині орган сприймання дійсності. У просторі культурно-історичної концепції людського буття значущість мистецтва як способу становлення людського у людині достатньо експлікована, але теза «кінець мистецтва» помічається не так часто.

На ґрунті Київської антропологічної школи, що спирається на антропологічно протрактованого Гегеля особливе місце займає естетична концепція А.С. Канарського, який не використовує тезу «кінець мистецтва» напряду, але спосіб постановки питання про роль і долю мистецтва містить гегелівські конотації.

Спочатку вважаю за доречне стисло зачепити тему специфіки естетичних досліджень у українській філософії, зазначивши в першу чергу розширення естетичної проблематики: домінанта гносеологічної установки робить акцент на *відображенні* об'єктивної дійсності, на ґрунті антропологічно орієнтованої Київської школи розгляд феномену естетичного передбачає *більш широкі* обрії – відношення «людина-світ», що підкреслюю дослідники цього питання, спираючись на Канарського: суть естетичного прихована не в самій дійсності, а в специфіці людського відношення до неї, тому гносеологічне співвідношення суб'єкта та об'єкта пізнання є тільки складовою й похідною від більш фундаментального початкового співвідношення «людина-світ» [134].

Поруч з Канарським А. Залужна згадує В. Іванова, фіксуючи його намагання звільнити естетичну науку від редукування естетичного знання до рівня науково-теоретичної об'єктивної рефлексії, і це приводить до вирізнення духовно-практично конституювання, що долає межу протиставлення мислення і буття, що характерно для предметів світу культури з їх специфічною чуттєво-надчуттєвою природою. В. Малахов згадує ідеї київських мислителів щодо культури як особливої реальності: «Важливим здобутком київської філософської школи останньої третини ХХ ст. видається мені напрацювання підходу до культури як до особливого типу реальності – реальності, здатної

утверджувати свою присутність у людському житті, відстоювати власне право на існування, чинити опір спробам легковажити або нехтувати нею» [168, с. 173]. Аналізуючи стан естетичних досліджень в Україні, він відзначає плідність «тандему» Іванов-Мазепа: «Серед строкатого, по-своєму захопливого розмаїття візій мистецтва як пізнання, моделювання, комунікації, семантичної гри, пророцтва, засобу рекреації, ціннісної орієнтації, каналу ‘суперпрагматичної інформації’ тощо мазепинсько-івановський погляд на художню творчість (дозволю собі сказати так) вирізнявся саме своєю спрямованістю на глибинне, цілісне і, головне, людиновимірне її осягнення» [169, с. 133]. Отже, людиновимірне осягнення мистецтва домінує у київських мислителів, внаслідок чого: «Естетичне відношення окреслюється крізь призму духовно-практичного, що виражає специфічний вияв людського способу життєдіяльності й уможливорює як естетичне ставлення до світу, так і естетичне сприймання [134]. Такий вимір естетичного, виявляючи сутнісний характер мистецтва, виводить його за межі штучності і ілюзорності у простір реального буття людини – мистецтво культивує здатність людини сприймати і бачити різноманітність і різнобарвність навколишнього світу, отже працює як чинник «практик людського», дещо розширюючи поняття Мішеля Фуко «практики себе». Пізній Фуко акцентує два варіанта сприймання людини як буттєвого феномену: людина як істота, що у своєму існуванні вже готова для сприймання істини, і як така, що має культивувати у собі здатність виходу на істинні виміри світового буття – мистецтво «працює» саме у цьому вимірі. І Ільєнков, і Канарський розглядають мистецтво як «практику себе»: для Ільєнкова особливо значущою є здатність уяви не як вміння вигадувати щось неіснуюче, а як здатність бачити те, що знаходиться перед очима – і ця здатність не є чисто вродженою, вона набувається у практиках людського життя так само, як і вміння мислити [45, р. 81]; Канарський виводить естетичну теорію за межі дихотомії прекрасного-потворного в антропологічний вимір, виявляючи опозицію естетичне-байдуже – естетичне стосується доведення здатності сприймати світ у його власних формоутвореннях. «Байдуже» (у нього

«безразличное») експлікується як таке, що не здатне розрізнявати, сприймати відтінки і нюанси, бачити іншу людину і інші способи діяльності – це відповідає наведеному Ільєнковим вислову Бориса Пастернака: «Тиран, тобто людина, позбавлена уяви» [45, р. 82], і «тиран» в даному випадку має не вузький політичний смисл, а стосується способу відношення до світу як такого – такий «тиран завжди намагається нав'язати навколишньому світу свою корисливо-егоїстичну волю. І це найчастіше відбувається зовсім не зі злого наміру, а просто тому, що такий персонаж не в змозі 'поставити себе на місце іншого' – уявити реальні наслідки свого активного втручання в хід речей» [45, р. 82]. У такому ж контексті Ханна Арендт кваліфікує нацистського чиновника-злочинця Ейхмана як людину не здатну думати, поставивши себе на місце іншої людини, «Він уособлював не ненависть чи безумство і не ненаситну спрагу крові, але дещо значно гірше – безлику природу самого нацистського зла в межах закритої системи, керованої патологічними злочинцями, спрямованого на руйнування людської індивідуальності своїх жертв» [95, с. 14-15]. «Безликість» співвідносна з байдужістю-нерозрізненням, нездатністю бачити власне людськими очима світ.

Для уточнення цієї проблематики доречно підкреслити, що такі естетичні візії орієнтовані на Гегеля, його спосіб мислити світ. Зараз можна зустріти дещо скептичну оцінку Гегелівської думки, так, всупереч Славою Жіжеку В. Козловський характеризує Гегеля як учорашній день [146, с. 182], у чому можна побачити чисто особисті упередження, сприйняті як об'єктивна оцінка мислителя, який у сучасному інтелектуальному просторі займає місце не менш значуще ніж Кант. Н. Вяткіна не висловлюється так прямолінійно, згадує свою зацікавленість естетикою Гегеля [117, с. 232], але уточнює, що гегельянство не було єдиною зацікавленістю і називає захоплення Гегелем «своєрідним шаманством»: «Частково й на собі я відчула той 'езотеричний' вплив своєрідного шаманства, що тоді означав причетність до кола справжніх філософів. Але відколи я потрапила до Інституту філософії, до відділу логіки, поступово зазнала іншого впливу. І пізніші суперечки точилися між умовними

гегельянцями й раціоналістами структурно-аналітичного типу» [с. 234]. І тим не менше, гегелівська традиція мислити у колі Київських мислителів здобула значного розвитку і цілком виправдано говорити, що «вона не обмежувалася ‘гегелезнавством’, а відзначилася цікавими роботами, які знаменували розвиток гегелівського методу і дуже плідне застосування його при дослідженні різних сфер людського духу» [194, с. 164]. Розмова про естетичні дослідження в Україні обов’язково включає посилання на ідеї А.С. Канарського, який не просто переніс ідеї Гегеля у сферу естетики, але здійснив побудову системи естетичних категорій у дусі гегелівської філософії.

Розповідь про спадщину Канарського Т. Чайка і В. Малахов починають так: це був «перший живий філософ, якого ми знали, – живий у розумінні пройнятості власною невтомною думкою, – в самому своєму філософуванні він був людиною аристократичною. Найабстрактнішим ідеям – а за сутністю своїх поглядів був він, безперечно, Гегельянцем, – Канарський вмів і любив надавати досконалої чуттєвої форми, вмів виражати їх пристрасно й елегантно – в дусі вищої ‘небайдужості’ до них, якщо скористуватися його улюбленим терміном. Причому вся тонкість і вся правда полягали тут в тому, що чуттєвий сенс виявлявся не якоюсь доважкою, а сприймався як живе продовження і розвиток самої суті відповідних ідей. Саме тому гурток Канарського був, зрештою, гуртком естетичним» [228, с. 198]. І далі вони підкреслюють, що власне філософсько-естетична концепція Канарського ґрунтувалася на вченні Гегеля, точніше, на гегелівській діалектичній логіці, осмисленій з антропологічних позицій молодого Маркса: «Висхідною парою таких категорій – свого роду ‘клітинкою’ усього подальшого аналізу проблематики естетичного – у Канарського постають категорії ‘байдуже’ – ‘небайдуже’ (*‘безразличное’ – ‘небезразличное’*). ‘Байдуже’ тлумачиться не як оцінка, а як теоретичне позначення чуттєвої індіферентності у ставленні людини до світу» [с. 199-200]. Піхорович і Самарський наводять думку польського дослідника естетики Канарського, який відзначає успішне і цілком свідоме застосування Гегелівської логіки до конкретної області, засвідчують його оцінку посиланням

на слова самого Канарського: «спочатку ми порівняли б поняття ‘байдуже’ з Гегелівським поняттям ‘чисте буття’ (буття без будь-якої визначеності та вказівки на таку визначеність). Відмінність лише в тому, що останнє є гранично широке філософське поняття. ‘Байдуже’ ж, на наш погляд, є таке ж широке поняття, але тільки стосовно естетичної науки» [228, с. 164].

Як бачимо, естетична проблематика стосується не мистецтва самого по собі, але певного способу буття людини, суперечності якого отримують свого розв’язання у вимірі мистецтва. Щоб не загубити логіки розгортання ідеї (як пам’ятаємо, Гегель підкреслює значущість не стільки самого по собі результату, скільки процесу руху до нього), необхідно привести довгу цитату і в ній акцентувати антропологічні моменти: «за допомогою мистецтва людина олюднює себе, ідеально стверджує; мистецтво несе в собі великий гуманістичний смисл тощо. При цьому такий погляд упускає з уваги інше: саме це олюднення, ідеальне ствердження людини в сфері духовній є лише зворотним боком відсутності такого ствердження у всіх інших сферах реальної життєдіяльності людей. Інакше кажучи, те, що в силу соціально-історичної необхідності мистецтво стає осередком творчого ставлення людини до буття (принаймні для класового періоду часу), що це ставлення набуває особливої духовної, художньої форми, є результатом не тільки творчої фантазії самого художника, а й певним наслідком ‘втрати’ людьми безпосередності і цілісності їх зацікавленості в будь-яких можливих сферах реальної життєдіяльності. Образно висловлюючись, мистецтво – це і своєрідна компенсація такої ‘втрати’, тобто воно живе і за рахунок постійного заперечення тієї історичної розірваності емоційного стану людини, яка ще й понині може мати місце у вигляді прояву однобічного ствердження, буденного інтересу, потворної насолоди. Мистецтво, акумулюючи в собі величезну міру людської (історичної) небайдужості по суті до будь-якого з моментів прояву життя людей, вже цим стає у своєрідну опозицію тому буденному інтересу і тим недосконалим формам життя, які також склалися історично і можуть мати місце незалежно від функціонування мистецтва» [138]. Першим важливим моментом є включення

мистецтва у історичне становлення людини, у якому наявна однобічна спотвореність людського конститування – однобічність, зануреність у буденні проблеми виживання, викривлені форми насолоди. Саме таку викривленість заперечує мистецтво, надаючи цілісно-осмислені форми людського буття, але наявні вони і сфері ідеально-духовній – воно певною мірою компенсує людині недостатню «людськість» її буття, але виникає знайоме нам роздвоєння – світ реальності і світ мистецтва. Мистецтво містить у собі енергію негачії наочного обмеженого стану і тією мірою, якою людина здатна отримати повноцінну «людськість» у своєму наочному бутті, присвоюючи художньо-творчі смислові виміри, акумульовані у мистецтві, мистецтво перестає бути відокремленою сферою і входить у реальність, отже зникає. Зрозуміло, що це дуже своєрідне «зникнення», оскільки мистецтво стає чинником і здатністю самої людини.

Таке розуміння ролі і долі мистецтва у актуальній історичній дійсності може кваліфікуватись як утопічне і у цьому воно споріднене з теургічною концепцією мистецтва Володимира Соловйова, оскільки припускає повне усунення «тих негативних соціальних моментів, в опозиції до яких знаходиться мистецтво» [138]. У такій ситуації «саме воно повинно виходити за рамки чисто духовного його вираження, ставати своєрідною ‘продуктивною’, творчою силою людини – формою реального естетичного вдосконалення. Але цей вихід не означає ‘саморуйнування мистецтва’, як це вийшло у Гегеля. Він означатиме те саме розв’язання конфлікту між естетичним і байдужим, прекрасним і потворним тощо, але вже не тільки в формі ідеальній, як це можливо в сфері власне свідомості і ‘духу’, а й у формі всього багатства реально вираженої діяльності або самодіяльності людей! [138]. У цьому смислі М. Мамардашвілі говорив, що ми не стільки слухаємо Моцарта, скільки слухаємо Моцартом. «Кінець мистецтва» розуміється у тому смислі, що воно стає людським органом сприймання, у чому виразно засвідчена антропологічна роль мистецтва.

Отже, Гегель та його міркування про «кінець мистецтва» вплинули на мистецтвознавців та митців ХХ століття, але особливої значущості гегелівська теза набуває у контексті становлення людського способу буття і свідчить про

відношення людини і світу, а не про саме мистецтво. Мистецтво для людини є вираженням внутрішньої свободи від вузько натуралістичного існування, культивує в людині здатність нових способів сприймання і мислення. Гегель зміг побачити плюралізм, який почав відбуватися у світі мистецтва, але назвав це кінцем мистецтва, але справа у тому, що це є переростанням мистецтва як деякої досконалої сфери діяльності, але все ж таки штучної (*искусственной* – рос), у форми реальної чуттєвості людини.

Лінії антропологічного гегельянства в українській філософії дотримуються В. Босенко, А. Канарський, І. Бондарчук, Ю. Кушаков і більш молоді прибічники діалектичної школи В. Лисий і В. Возняк, дослідження якого мають пряме відношення до антропологічного повороту філософії, розробляючи внутрішній «механізм» діяльності людини – який зовсім не є «механістичним», але використовуємо це слово як позначення дієвої засади. Ці дослідження значущі у контексті феномену освіти, чому буде присвячений четвертий розділ роботи.

Висновки до другого розділу

Увага до людського буття впродовж історії людства виявляє таку специфічну рису як проблематичність, усвідомлення якої складає засади оформлення філософських практик. Проблематичність людського буття виразно окреслюється через зіставлення об'єктивізму і суб'єктивізму, у підходах до його розуміння: причому у певних межах обидва вимагають визнання своєї виправданості. Об'єктивізм, фіксуючи увагу на включеності людського буття у коло природно-космічних процесів, отримує іменування онтологізму, у такому випадку міметичні практики мистецтва розглядаються як наслідування існуючим природним формам і соціальним відношенням, прямолінійне слідування чому редукує мистецтво до копіювання, нехтуючи його здатністю трансцендувати наочне буття. Суб'єктивізм акцентує увагу на неможливості ігнорувати той факт, що базовою реальністю для пояснення усієї

дійсності є людина, отже суб'єктивізм обертається антропологізмом, який у свою чергу містить редукційні тенденції.

Стверджується, що варіантом виходу з цього глухого кута стає розгляд людини як такої природної істоти, яка будучи присутньою у світі природи, відноситься до нього творчо-перетворювально, що відповідає діяльнісному розумінню людини, за яким тим, що поєднує людину зі світом природи, є діяльність як специфічна активність людини. У такому випадку не природа сама по собі є породжуючою засадою людини, але природа, освоєна людиною: олюднена природа створена людиною і водночас людина твориться нею, цей парадокс і складає зміст поняття *культура*, акцентуючи увагу на подвійності смислових вимірів – творчо-перетворювальні практики, спрямовані на природний світ, у своїй граничній межі стають тим, що змінюють саму людину. Якщо подивись на цей процес крізь естетичні категорії мімезису і катарсису, то мімезис як здатність бути відкритим світові обертається наслідуванням тому, чого немає у наочному стані, але завдяки очищенню від нашаровано-несуттєвого, що є дією катарсису, розширює межі світу, стає перетворюючою світ практикою.

Звернення до культури надає можливість розгорнути такий варіант людського буття, коли усувається і гіпертрофія суб'єктивістського протиставлення людини і світу, і нівелювання людської специфічності за натуралізації людини – у культурі злиті всезагальність і безпосередня дійсність, говорячи інакше – матеріальність безпосередньої дійсності і її розумність, роблячи її доступною кожній людині. Культура забезпечує всеохопну форму спілкування – яка не обмежується ані простором і часом, надаючи можливість зустрічі з тим, що не є присутнім тут і тепер емпірично, ані передачею інформації, будучи обміном діяльностями, в результаті чого і відбувається становлення здатностей людини як творчо-самодіяльної істоти.

Вказана раніше проблематичність людського буття, зафіксована як негарантована безосновність, отже відкритість людини як живої істоти, розкривається у проблематиці *ідентичності*, причому слід зазначити, що

всупереч внутрішньому кореню «той самий» проблематика ідентичності, взята як процес особистісного становлення, розгортається через постійну розбіжність з наданими і навіть нав'язаними соціальними зразками і ролями, внаслідок цього вона обертається особистісною ідентичністю, яка розгортається як діалог, взятий не інформативно-вербально, а буттєво.

Феномен культурно-історичного буття людини, що предметно видимий як перетворення природи, олюднення її, виявляє свою спілкувальну природу, стає діалогом – не розмовним (що також є, але не тільки), а буттєвим, таким, що конститує саму людину. Способом буття у культурі стає не повідомлення, а залучення, включення індивіда у світ культурних предметів, у результаті чого відбувається його особистісно-суб'єктивне самоусвідомлення. Важлива роль у такому включенні належить мистецтву, яке дозволяє увійти у світ, створений іншими і засвоїти цей досвід, залишаючись при цьому у власному життєвому середовищі, внаслідок чого цей світ переживається як такий, що розширює досвід індивіда, створює нові можливості – мистецтво не надає нової інформації, а створює простір перевтілення людської особистості. Отже, мистецтво звернене не тільки, а можливо навіть не стільки, до здатності споглядання, воно культивує здатності людини і надає можливість переживати те, що належить людству, і це створює засади для універсальності людини.

Проблематичність людського буття пов'язана з позбавленістю її чіткої, раз і назавжди наданої природи, отже її «природою» стає культура як культивування самої себе, що акцентоване у діалогічній парадигмі розуміння людського буття: увага до людського у людині, тобто власне до специфічно-сутнісної ідентичності, незрівняної ні з чим іншим, обертається виходом за межі власної самості, внаслідок чого сутнісна незрівняна ні з чим самототожність «створюється», тобто її абсолютність і невиводимість ні з чого іншого має парадоксальні засади – вона конститується через зустріч з іншим, у що входить і світова іншість, і Інший як інша людина, і навіть таке Інше, що виходить за своєю природою за межі світового – мова йде про такий вимір регулятивів людської діяльності, що пов'язаний з абсолютном.

Антропологічний смисл культурно-історичного процесу розкривається через тезу «кінець мистецтва», яка вичитується з естетичних міркувань Гегеля, до яких звертаються представники самих різноманітних мистецтвознавчих і філософських напрямів: якщо перші не стільки розкривають долю людини, скільки простежують долю мистецтва, фіксуючи увагу на нових формах існування його (абстракціонізм, реді-мейд, концептуалізм, перформанс тощо), то для філософськи-естетичних роздумів щодо «кінця мистецтва» значущим є таке «зникнення мистецтва», яке робить мистецтво органом, або засобом, існування самої людини.

Мистецтво бачиться чинником, який формує людський досвід, розширюючи межі людського буття, звільнюючи людину від одномірної прикутості до одної сфери існування; катарсис постає формою звільнення – не так соціально-політичного, як буттєвого, надаючи людині особливі органи сприймання дійсності. У історичному становленні людини наявна однобічна спотвореність людського конститування – однобічність, зануреність у буденні проблеми виживання, викривлені форми насолоди, що і заперечує мистецтво, надаючи цілісно-осмислені форми людського буття. Це певною мірою компенсує людині недостатню «людськість» її буття, але виникає роздвоєння – світ реальності і світ мистецтва. Мистецтво містить у собі енергію негачії наочного обмеженого стану і тією мірою, якою людина здатна отримати повноцінну «людськість» у своєму наявному бутті, присвоюючи художньо-творчі смислові виміри, акумульовані у мистецтві, мистецтво перестає бути відокремленою сферою і входить у реальність, отже зникає. Зрозуміло, що це дуже своєрідне «зникнення», оскільки мистецтво стає чинником і здатністю самої людини. «Кінець мистецтва» розуміється у тому смислі, що воно стає людським органом сприймання, у чому виразно засвідчена антропологічна роль мистецтва.

РОЗДІЛ 3

МИСТЕЦТВО ЯК СВІДЧЕННЯ СТАНУ ЛЮДИНИ У СУЧАСНОМУ СВІТІ

3.1. Аналітика феномену мистецтва у контексті методології Франкфуртської школи

Розгляд мистецтва як певної антропологічної практики, як способу культивування у людини «органів» сприймання і мислення – які виходять за межі як наявного повсякденного існування, так і біології людського організму, стосуючись неорганічного тіла людини, тобто того, що вироблено нею самою, – тісно ув'язує мистецтво з різноманітними проєктами емансипації. Розуміння мистецтва як засобу звільнення часто здійснюється з елементами вульгарного соціологізму, підпорядковуючи мистецтво цілям і інтересам соціальних груп, які протистоять одна одній у суспільній боротьбі, і тим не менше – сутнісно-смилова природа мистецтва містить емансипативні виміри і вписується у ліберальні проєкти історії, надаючи людині альтернативні варіанти розгортання життєвих програм, які частіше оформлюються у контексті соціально-політичних питань, що найбільш виразно реалізовано у марксистській думці XIX ст., спрямованій на соціально-економічну революцію. У 20-х роках XX ст. виникає скепсис по відношенню до ортодоксальних соціально-економічно налаштованих марксистських теорій, що привело до відгалуження групи мислителів, яке пізніше отримало назву Франкфуртської школи. Відхід від ортодоксальних марксистських практик визначений рефлексією раціональних принципів у проєктах звільнення людини, що привернуло увагу до тих сфер суспільного життя, яким у річищі марксизму у XIX ст. не приділялося гідної уваги – це стосується тих структурних складових, які розглядалися як вторинні і надбудовані, до яких відносили і мистецтво.

Ідеї мислителів Франкфуртської школи стосовно феномену мистецтва містять значний евристичний потенціал як для розуміння самого мистецтва, так і для пошуків альтернативних шляхів суспільного розвитку, пов'язаних зі змінами людської індивідуальності. Мистецтво володіє характеристиками чіткої наявної присутності, але воно створює світ відмінний від звичайної

буденності навіть тоді, коли має характер реалістичного наслідування – відмінні якості цього світу найбільш виразно реалізовані у класичному мистецтві, організованому за вимірами ідеалу, і у модерністському мистецтві, яке радикально ламає звичні форми предметності. І перший, і другий варіанти у відношенні до самої людини постають практиками інакшості, трансцендування наявного порядку, що тісно ув'язує мистецтво з визвольним рухом, надаючи йому особливого значення – і це перша засада пильної уваги до того, яким чином розглядається мистецтво мислителями, орієнтованими на звільнення людини, і яке розуміється не службовим по відношенню до політичних цілей, але діючим автономно у своєму двоїстому бутті. Спосіб постановки питань, що розглядаються мислителями Франкфуртської школи у контексті загальної теми нашого дослідження значущий ще й тим, на що вказав С. Джефріс [47, 2016]: франкфуртці розробили переконливий критичний апарат для розуміння часу, у якому їм випало жити [р. 9], і у цьому філософія і мистецтво тісно споріднені.

Дослідницькі інтереси мислителів, які у 1923 р. створюють у Франкфурті науково-дослідницький центр, визначально не були центровані ані естетичною проблематикою, ані феноменом мистецтва – але вони засвідчують особливу значущість *суб'єктивного антропологічного виміру*, при цьому основні представники мали власний естетичний досвід (Адорно – музикант і музикознавець, Бен'ямін цікавився філологією, Горкгаймер пише новели і повісті). М. Горкгаймер чітко висловлює роль антропологічного принципу суб'єктивності, зазначаючи, що розуміння соціального досвіду дослідником завжди фільтрується через упередження у свідомості дослідника і частіше цей момент не фіксується ним – історичний та ідеологічний контексти випадають з поля уваги: отже, виходить, що факти, які представляють нам наші органи чуття, соціально виконуються двома способами: через історичний характер об'єкта, що сприймається, і через історичний характер органу сприйняття, які не є природними, а формуються людською діяльністю, але індивід вважає себе таким, що в акті сприйняття не конструює, але фіксує реальність [40, р. 213]. Первинний інтерес франкфуртців пов'язаний з аналітикою панівної ідеології,

діючої у буржуазному суспільстві – у подальшому це визначило іменування методу дослідження як критичної теорії; уточнення «критична» теорія фіксує рефлексивний момент спрямованості на аналітику способів мислення, а не просто скептично-негативне ставлення до якоїсь точки зору. Панівний наратив приховує стільки ж, скільки розкриває про сучасне йому суспільство, отже, постає завдання такого прочитання домінантних наративів, яке стає дешифруванням їх, і пошуків найбільш адекватних способів засвідчення реальної ситуації. Дещо забігаючи вперед, доречно вказати, що у цьому смислі Адорно і визначає значущість мистецтва, особливо невербальних видів мистецтва – за Адорно – це музика, до якої слід додати архітектуру.

Другий смисловий акцент критичності – неприймання діючих у сучасності способів організації суспільства, що стосується націонал-соціалізму і комунізму, в першу чергу німецького і радянського, але аналіз заглиблений до аналітики феномену Просвітництва як загальної установки модерну, яка містить тенденцію до насильства, отже насильницьки-тоталітарна природа фашизму бачиться не привнесеною ззовні, але міститься у самому проєкті Просвітництва, і це ставить завдання критики розуму, і це третій сутнісний вимір критичності. Цей момент потребує конкретизації. Найбільш значущою для предмету дослідження є «Естетична теорія» Адорно, але вихідні методологічні принципи розуміння мистецтва сформульовані ще у 40-ві роки ХХ ст.

В 1944-му році виходить спільна праця Т. Адорно та М. Горкгаймера «Діалектика Просвітництва», в якій розгорнута програма критичної аналітики організаційних принципів буржуазного суспільства як такого, що містить у собі вихідні принципи просвітницької ідеології, що проголошуючи домінантним принципом рацію, у своєму функціонуванні обертається на протилежність. Пізніше, у кінці 60-х вони висловлюють згоду з усім тим, що було сказано у 40-і, книга зберігає актуальність і для нашої сучасності, тим більше зважаючи на те, що попри свою відомість, ідеї книги не завжди розуміються адекватно: «Франкфуртська школа заслуговує на захист від своїх хулителів, від тих, хто

свідомо чи мимоволі дозволяє собі тлумачити її тексти у своїх власних цілях. Вона також заслужила бути звільненою від думки, що їй нічого нам повідомити у новому тисячолітті» [47, р. 7]. Якщо у контексті оптимістичного сприймання суспільного прогресу їх аналіз часом кваліфікувався як застарілий, то кінець XX і початок XXI ст. зазначений зростанням уваги до цієї похмурої книги. Просвітництво розуміється авторами не як філософія Просвітництва XVIII століття, а як сукупність ідей, які сформували європейську культуру модерну і які засвідчують *саморуйнацію* Просвітництва: стисло ця ідея висловлена самими авторами у вигляді двох тез – вже міф є Просвітництвом, і Просвітництво перетворюється знов на міфологію [41, р. xviii]. Отже, розчаклування світу засобами раціонального знання не вдається.

Ця теза може надавати засади для критичної оцінки розуму як такого, але критика стосується розуму *технічно-утилітарно налаштованого*, пізніше названого інструментальним. Уточнення наведене у самій книзі: «Знання, яке є силою, не знає меж ані в своєму поневоленні творіння, ані в своїй повазі до світських господарів. Подібно до того, як воно служить усім цілям буржуазної економіки і на заводах, і на полі бою, воно знаходиться в розпорядженні підприємців незалежно від їхнього походження. Королі контролюють технологію не більш безпосередньо, ніж торговці: вона така ж демократична, як економічна система, разом з якою вона розвивалася. Технологія є суттю цього знання. Вона не спрямована на створення понять й образів, ані на радості розуміння, а тільки на метод, експлуатацію праці інших, капітал. ‘Множинність речей’, які, згідно з Беконом, все ще зберігаються в знаннях, самі по собі є просто інструментами: радіо як сублімований друкарський верстат, пікіруючий бомбардувальник як більш ефективний вид артилерії, дистанційне керування як більш надійний компас. Те, чого люди прагнуть навчитися у природи, це те, як використовувати її для повного панування як над нею, так і над людьми» [41, р. 2]. Принцип утилітарної ефективності пронизує усе суспільство, утворюючи засади функціонування самих різноманітних суспільних сфер, як наслідок – стандартизація і одноманітність, моделлю культури стає неправдива, хибна

ідентичність (тотожність) всезагального і особливого [41, р. 95]. Показово, що мова йде про *викривленість* тотожності всезагального і особливого, у чому можна побачити можливість тотожності істинної, експлікації якої немає, більше того, у подальшому розгортається «негативна діалектика» як визнання постійного неспівпадіння особливо-одиничного з загальним. Але відділеність класичного мистецтва від мистецтва у формі культуріндустрії натякає на можливість істинних форм, які не реалізуються.

Отже, за критикою розуму і знання проглядається дещо інше підґрунтя – наскрізним принципом, який трансформує усі структурні елементи суспільного життя, вважається відчуження у самих різноманітних формах: це і товарний фетишизм, і оречевлення людської особистості, і комерціалізація культури, яка обертається її деградацією. Іронічно стверджується розгадка кантівського апріоризму – таємного механізму, що препарує всі безпосередні чуттєві дані таким чином, що вони виявляються точно відповідними системі чистого розуму: планомірне функціонування цього механізму забезпечується схематизмом процесу виробництва [41, р. 98]. І далі: «Навіть ті з них, що називаються класичними, як музика Моцарта, містили у собі об'єктивні тенденції, що репрезентували собою щось зовсім інше, ніж той стиль, втіленням якого вони були» [41, р. 103]. Репрезентація собою чогось іншого, ніж власна самість, бачиться важливим принципом існування мистецтва, яке в існуючому суспільстві постає у викривленому вигляді, і тим не менше, саме мистецтво відіграє особливу роль у трансцендуванні цього викривленого порядку.

Якщо метою наукового пізнання стає підкорення природи, а в індустріальному суспільстві, завдяки техніці, ця влада стає безмежною та всюдисущою, то починає діяти «діалектика просвітництва», відповідно якої бажання панувати над природою обертається насильством над самою людиною, що викликає різко негативне ставлення, яке у своїй основі має подвійні засади. По-перше, це історичні передумови критики суспільства та індустріальної цивілізації. В першій половині XX століття Європа та Америка опинилися в

умовах політичної та економічної кризи: до влади в країнах Європи приходять агресивні політичні партії, які несуть в собі руйнівну по відношенню до людини ідеологію. Фашизм в Італії, нацизм у Німеччині, сталінізм у Радянському Союзі викликали почуття страху за майбутнє у суспільствах розвинутих країн. На зміну безпечному та спокійному XIX століттю прийшло буремне XX-те, яке нахлинуло війнами та передчуттям наступаючих глобальних катастроф [196, с. 110]. Продумування цих процесів – один з домінантних мотивів багатьох інтелектуальних напрямів. Але цей суто історичний вимір заглиблюється до розкриття невидимих на поверхні суспільно-антропологічних «механізмів», для фіксації яких потрібна особлива здатність дешифрування, вміння прочитувати те, що не висловлене прямим мовленням, внаслідок чого споглядається спорідненість марксистськи орієнтованих концепцій соціального розвитку з фрейдизмом, і це другий вимір критичного розгляду. У обох установках увагу приваблює неусвідомлене, для висвітлення якого необхідні спеціально культивовані рефлексивні практики.

На думку представників Франкфуртської школи, характерною рисою сучасного суспільства стало відчуження, яке досить часто не фіксується свідомістю людини. Феномен відчуження фіксується на різних рівнях людського існування, що обумовлює різні підходи до нього, чому слід приділити увагу. Феномен відчуження став гарячою темою інтелектуалів після оприлюднення у 30 рр. XX ст. ранніх рукописів Маркса [171, 1973], які не були відомі у XIX ст., студентські революційно-критичні рухи 1968 року стали межею, після якої тема відчуження втратила свою привабливість – постмодерну ментальність часто іменують осмисленням досвіду поразки, при тому, що вже структуралізм обумовлює відхід від марксистської постановки проблеми відчуження. Але у самому кінці XX ст. проблематика відчуження знов зацікавлює мислителів – при цьому відбувається концентрація уваги на власне антропологічних вимірах, які і раніше у версіях гуманістичного марксизму складали епіцентр осмислення відчуження, але все гостріше ставиться питання розмежування антропологічних вчень за принципом дієвої причини – чи є

людина істотою детермінованою причинно-наслідковими зв'язками у формі закону, чи вона визначена відмінним причинно-наслідковим рядом, засадою якого є свобода? Правомірно загострюється питання: якщо антропологічно трактоване відчуження постає як самовідчуження, тобто як дистанція між тим, чим має бути людина и тим, що вона є – показово, що поруч з терміном *alienation* синонімічним до нього є термін *estrangement*, який можна перекласти як віддалення, дистанціювання – то від чого відпадає людина у своєму існуванні?

Г. Петрович [66] називає декілька варіантів відповіді на це питання: однією з можливих інтерпретацій є уявлення про сутність людини як про вічну чи позачасову ідею людини, до якої має прагнути справжня людина, але виникає питання де і яким чином існує таке уявлення про людину; інший варіант полягає у тому, щоб розуміти сутність людини як щось, що насправді належить людям, але не всім, а лише деяким – або дотепер існуючим людям або майбутнім людям, причому визначальним моментом постає визнання того, що належить більшості. Він стверджує, що засадою цих відповідей постає розкол на *сутність та існування*, що переводить питання у метафізичний вимір. Г. Петрович вважає, що найбільш багатообіцяюче тлумачення полягає в тому, що сутність людини – це і не вічна ідея і не частина дійсності, а *сума історично створених людських можливостей*, отже сказати, що людина відчужується від своєї людської сутності, означає сказати, що людина відчужується від реалізації своїх історично створених людських можливостей [66]. Вираз «історично створені людські можливості» фіксує той аспект людського буття, який по-іншому іменується культурою, яка постає формою і способом накопичення і збереження таких можливостей людини, які трансцендують від природи наявні здатності. Це загострює увагу як на баченні, опізнанні цих можливостей, так і на конкретно-особистісних способах присвоєння наявних можливостей – особливу роль у цьому і відіграє мистецтво, що підкреслено Т. Адорно, але зазначено і іншими мислителями.

Хоча представники Франкфуртської школи в основі антропологічних пошуків спираються на два джерела – «Економічно-філософські рукописи» (1844 р.) Маркса та книгу Лукача «Історія і класова свідомість» (1923 р), вони розглядали людину в надкласовому значенні, а відчуження праці подавали «з позиції гегелівського опредметнення духу» [202, с. 130], що розширює горизонти розуміння феномену відчуження. Доречно звернути увагу на ці аспекти.

Сам термін взятий з юридичного словника – у законодавстві це зазвичай відноситься до передачі майна від однієї особи іншій шляхом продажу або дарування [66], у вісімнадцятому та дев'ятнадцятому століттях про майно, яке роздавали чи продавали, говорили, що воно «відчужувалося», на противагу цьому виникає вираз «невідчужувані права» – права, які не можна відібрати, віддати чи продати [76]. Але історія вживання цього слова набагато складніша, що і визначило різноманітні смислові акценти. Р. Шміт підкреслює, що будучи взятим зі словника закону, воно пізніше з'явилося у зв'язку з поведженням з людьми, які, як кажуть звичайні люди, були «не собою» [76]. Отже лікаря, який лікує психічно хворих, називали «alienist» – спеціалістом по «чужим», у звичному для нас варіанті – психіатром. У повсякденності говорять про відчуження від колишнього друга, до якого охолола прихильність, або про групу, в якій відсутнє комфортне відчуття. У сучасній психології та соціології воно позначає почуття чужості по відношенню до суспільства, природи, інших людей або самого себе, і це є тим самим, що і реіфікація (оречевлення): акт (або результат акту) перетворення людських властивостей, відносин і дій у властивості та дії речей, які не залежать від людини і керують її життям [66]. Проте ці риси, або характеристики людського буття, не обов'язково пов'язані з терміном «відчуження», так дослідники відносять виникнення концепції відчуження до значної давнини, метафізичні витoki якої з часом були завуальовані прогресуючою секуляризацією західної думки [55]. Стверджується, що концепцію відчуження можна побачити ще в працях Плотіна про еманацию як перехід від неподіленого Єдиного до безлічі кінцевих

істот, що розгортається у різноманітних проявах шляхом низхідного процесу, який завершується світом природи та матеріального існування, матерія є найнижчою стадією Всесвіту та антитезою Єдиному. Певною мірою ці інтуїції присутні у християнському трактуванні гріховності людини – не як поведінкової особистісної провини, але як визнання негідного несправедного існування світу, отже «плотинівське ототожнення матерії з принципом зла є зв'язком між гностичними спекуляціями та теологією Августина, чий твори, у свою чергу, стали важливим джерелом для лютеранської інтерпретації християнства, а разом з тим і для німецької протестантської традиції, яка в XIX столітті була секуляризована у філософських працях Гегеля та Фюєрбаха» [55]. З іменами Гегеля і Фюєрбаха зв'язують джерела концепції відчуження у Маркса, який сприйнявши філософсько-метафізичний смисл, переписав його соціально-політичною мовою.

Відповідно до гегелівської позиції все, що є, постає розгортанням Абсолютної Ідеї (Абсолютного Розуму, Абсолютного Духу), яка не є ані набором фіксованих речей, ані сумою статичних властивостей, але динамічним Я, залученим в циркулярний процес відчуження та усунення (зняття) відчуження. Звідси і природа, і людина є самовідчуженням Абсолютного Розуму, що поступово розкривається історією людства у процесі пізнання: обмежений розум стає самосвідомим і «повертається» до себе. Якщо обмежений людський розум виражає себе в об'єктах, об'єктивуючи себе у фізичних речах, соціальних інститутах і культурних продуктах, то будь-яка об'єктивація з необхідністю є випадком відчуження, отже подолати це можливо у адекватному пізнанні. І це не приймається Фюєрбахом: він визнає, що людина може бути відчуженою від самої себе, але відкидає точку зору на людину як Абсолютний Розум у стані відчуження – навпаки, Абсолютний Розум є самовідчуженою людиною; він є сутність людини, абсолютизована і відчужена від людини. Це складає засади релігійного тлумачення, яке Фюєрбах піддав критиці – людина відчужується від себе, коли створює і ставить над собою уявну чужу вищу істоту і схиляється перед цією істотою як раб. З такого

бачення виростає Маркс: ним приймається гегелівське і фюрбахівське розуміння людини як істоти, що самостворюється у процесі відчуження та усунення відчуження, але не приймається як ототожнення об'єктивації з відчуженням, так і акцент на релігійному відчуженні, яке є похідним від реального процесу людського життя.

Маркс в своїй ранній роботі «Економічно-філософські рукописи 1844 року» представив розгорнутий аналіз відчуження робітника в трудовій діяльності. Робітник в процесі трудової діяльності відчужується від результату своєї праці, стаючи частиною виробничого процесу. Праця, на думку Маркса, є «сутнісною», «родовою» діяльністю, і хоча в капіталістичному суспільстві робітник вкладає сили у вироблення продукту, останній не належить йому. Антропологічне спрямування філософії Маркса, де відчуження людини від її трудової діяльності розглядалось у зв'язку з проблемами культури, в неомарксизмі отримало нове звучання: в результаті впливу капіталістичного середовища та технічного прогресу індивід відчуває відчуження від себе та від інших людей та від соціуму. Окрім відчуження праці, неомарксистки зверталися і до інших форм відчуження, описаних Марксом – відчуження людини від родової сутності, відчуження людини від людини (дегуманізація), відчуження індивіда від родової сутності, фрагментація життя [170, с. 769]. Відчуття відчуження, з одного боку, стосується особистісного виміру людської душі, коли відчуття відчуження переживається індивідом як стан відділення себе від іншого, з іншого боку, воно пов'язане з критикою культури та суспільства.

Цей момент розгорнутий у екзистенційно спрямованій філософській думці, фіксуючи глибоке порушення всередині людського існування, єством відчуженої людини є конфлікт або роз'єднання – її існування не є цілісним і її життя позбавлене сенсу. Питання відчуження стає у центр смисложиттєвих питань. Більшість філософів вимагають, щоб людське життя було не лише морально добрим, але й змістовним і осмисленим, проте існує утилітаристська версія, яка відкидає можливість відчуження: людське життя вимірюється не так смисловим аспектом, як розглядається у координатах приємного-неприємного,

задоволення-незадоволення Критичне сприймання такого бачення актуалізує проблематику відчуження, яка висловлюється по-різному.

У Ніцше вона представлена як тема конформізму «останньої людини», яка на перше місце ставить комфорт: така людина уникає будь-яких зусиль і усього, що приносить неприємність, вона бажає легкого і приємного життя – найвиразніше це проявляється у відсутності самостійної думки, що обумовлює домінанту масової людини; ця тема буде розгорнута далі. Проблематика відчуження прочитується у філософії М. Гайдеггера у його онтологічній концепції «забуття буття», внаслідок чого більшість людей не є собою і веде несправжнє існування, що і продовжене у екзистенціалізмі Сартра, але радикалізоване до неunikного трагізму, альтернативою якому є тільки «нудота».

Питання походження відчуження викликало різноманітні варіанти, звідси і різні версії усунення його. Впродовж багатьох років йдуть суперечки щодо того, чи є відчуження внутрішньою природою людини чи є наслідком конкретних соціальних умов. Інколи джерелом сучасного відчуження вважають технологію, оскільки вона завжди є *засобом* для досягнення якоїсь мети; домінування технологій у суспільстві гарантує, що вся увага приділяється засобам, а цілі залишаються недослідженими. У такій ситуації людське життя позбавлене цілей, будучи захопленим технологічними зусиллями, люди не можуть і навіть не бажають розмірковувати про цілі своєї діяльності [28]. Ця теза, однак, зображує людей безсилими іграшками технологій, але технологія не тільки використовується людьми, але й є людським творінням.

Технічна складова цивілізованого життя потрапляє у поле уваги В. Беньяміна, який у своєму знаменитому тексті слідує марксовому розумінню первинної значущості матеріального виробництва і концентрує увагу на способах «виробництва» мистецтва, акцентуючи увагу на тому, що керуючим принципом стає розвиток техніки, що змінює природу мистецтва [100, с. 54-55]. Беньямін вважає, що технічна репродукція стає більш самостійною по відношенню до оригіналу, можна навіть сказати, що вона починає самостійно

існувати, набувати власних рис, на відміну від ручної репродукції, яка зберігає свій авторитет, хоча: «Навіть найдовершеніша репродукція позбавлена однієї речі: ‘тут і тепер’ мистецького твору – його унікального буття у місці, де він зараз перебуває» [100, с. 56]. Оригінальним творам мистецтва властива якась потойбічна привабливість, яку Беньямін позначає словом *аура*. Цим словом він називає унікальне відчуття далі, яким би близьким при цьому не був предмет Аура свідчить про справжність, унікальність та оригінальність художнього твору. Технічне масове відтворення класичних творів мистецтва позбавлене аури, техніка репродукції підміняє одиничне буття масовістю. Технічні репродукції, ввійшовши в маси, стали доступними, підриваючи ту сакральність, яка властива оригіналу. Стоячи перед картиною, наприклад, в музеї, людина не лише осмислює сюжет зображуваного, розглядає колір фарб та їх нанесення, але на її сприйняття впливають набуті уявлення про те, що таке красиве, істинне, правдиве, геніальне, визначне. Технічна репродукція позбавила кожен відтворюваний нею твір мистецтва унікального відчуття зустрічі з оригіналом як чимось піднесеним, унікальним.

Беньямін веде мову не так про автора-творця, як про твір мистецтва, і вже у цьому можна побачити дію відчуження – витвір автора як об’єктивація деякої істини у часи технічної відтворюваності втрачає авторську приналежність, оскільки зникає особлива аура, пов’язана з безпосередньою присутністю оригіналу – мистецтво втрачає характерну для нього культово-ритуальну функцію, що забезпечувала його впливовість, набуваючи практично-політичної значущості, яка виражається у тому, що мистецтво стає все більш розважальним, не вимагаючи від людини концентрації і занурення.

Це приводить до втрати авторитету мистецтва, на чому наполягають сучасні дослідники: Д. Берджер радикалізує тези Беньяміна, говорячи, що вперше в історії художні образи стають ефемерними, повсюдними, ілюзорними, доступними, марними [13, р. 32-34]. Культово-ритуальна функція мистецтва базувалася на тому, що у центр ставилася творча природа людини, оскільки ритуал переводить опредметнені у матеріалі мистецтва форми зацікавленої

небайдужості у актуально присвоєні людиною акти, тобто ритуал діє, переводячи людину у інший вимір існування, – отже, мистецтво в певному смислі є проявом сутнісної природи людини як істоти, що створює свій світ і саму себе, звідси висновок щодо здатності мистецтва радикально перетворювати людське буття і не випадково Платон з підозрою ставився до поетів, адже вони загрожують існуванню полісу – прикладаючи цю тезу до часу модерну, слід зазначити революційно-підривної роль мистецтва по відношенню до існуючого порядку, що зникає у сучасності. Це і фіксує Адорно: «в суспільстві, в якому для мистецтва вже немає місця і яке реагує на нього тільки викривлено, мистецтво розпадається, з одного боку, на реїфіковане застигле культурне майно, а з другого – на джерело насолоди, яке привласнює собі покупець і яке здебільшого має дуже мало спільного з самим об'єктом» [90, с. 28].

Представники Франкфуртської школи вважали, що відчуження поширюється в умовах масової культури, тому Горкгаймер, Адорно, Маркузе, Ортега-і-Гассет, Беньямін критично осмислювали процеси відчуження в сучасному їм суспільстві. Відчуження людини розуміється як результат невдалої еволюції людської цивілізації, що підживлює фашизм та «фашизоїдний» капіталізм [193, с. 51]. Засновуючись на вченні М. Вебера, Горкгаймер та Адорно стверджували «що проблема раціональності пов'язана із проблемою влади», адже людина завдяки праці відокремила від природи, почавши панувати над нею, що поширилося і на панування над людиною. Автори стверджують що, таким чином, раціональність як жага до влади руйнує гармонію взаємин між людьми та природою [110, с. 216]. Вадю європейської цивілізації є панування техніки та технології, заснованої на раціональності, тому техніка спрямовує свої сили проти природи [211, с. 419]. Техніка як спосіб розширення людських можливостей як у сфері влади над природою, так і у вимірі комунікативному, що обумовлює відкритість суб'єктивності, містить тенденцію до уніфікації, нівелювання людської індивідуальності, і за певних умов стає засобом блокування свободи.

Завдяки інструментам Просвітництва, таким як масова культура, медіа, розваги та ЗМІ, влада (еліти) нав'язують власні ідеї, що стандартизують людські запити, а також пригнічують потребу в критичному мисленні. Автори критикують масове виробництво та масове споживання, що є наслідком хибних, нав'язаних суспільству потреб. Відчуття швидкого задоволення цих потреб робить індивідів пасивними та байдужими до суспільних змін. Масове культурне виробництво перетворило мистецтво та культуру на товар – аналіз цієї ситуації здійснюється за допомогою поняття «культурна індустрія», яке сьогодні є звичним і не викликає здивування, але за пильного продумування воно постає як оксюморон. Терміном «культурна індустрія» Адорно позначає індустріалізацію культури і масову продукцію культурних товарів, таких як фільми, радіо, музика тощо, культуріндустрія знаменує спорідненість бізнесу та розваги, що приводить до апології суспільства і усунення самостійності і індивідуальності: «Бути задоволеним означає бути згодним. <...> Отримувати задоволення завжди означало: не сміти ні про що думати, забути про страждання навіть там і тоді, де та коли показують його. В основі його лежить безсилля. Воно справді є втечею, але не втечею від поганої реальності, а від останньої думки про спротив» [41, р. 115-116]. У такий спосіб ув'язуються між собою два рівні суспільного життя – установка на конформізм і розважальність індивідуального існування підживлюють тоталітарні тенденції соціальних організаційних принципів.

У просторі модерної європейської соціальності мистецтво функціонувало як простір, вільний від утилітарної цілевідповідності, що і було зафіксоване Кантом, визначаючим специфіку естетичного предмета як «цілевідповідність без цілі», що і у подальших модифікаціях зберігає зміст оксюморону – єднання протилежного: у Шелінга мова йде про безконечне, виражене у кінцевому, у Гегеля – про чуттєве зовнішнє буття Абсолютної Ідеї. Теза «незацікавленості естетичної насолоди» містить інтуїцію мети, яка виходить за межі усіх інших цілей, отже може стати засадою унікального виробництва – культурної індустрії.

Виробництво культури в капіталістичному суспільстві стало потужним промисловим механізмом з виготовлення одноманітних та примітивних продуктів культури в сфері літератури, кіно, радіо тощо. Адорно та Горкгаймер зауважують, що навіть протилежні за політичним спрямуванням маніфестації подібні між собою, а виставкові майданчики в будь-якій країні з, на перший погляд, різноманітним вмістом мало чим відрізняються між собою [41, р. 94]. Культурна індустрія, таким чином, створює великі маси культурних товарів, які є продуктом індустріалізованого виробництва: «Контроль над масами й маніпуляція ними відбувалися завдяки стандартизованій ‘індустрії культури’, яка заперечує індивідуальність і свободу» [211, с. 419]. Навіть за величезним асортиментом фільмів чи журналів, які щорічно завалюють ринок, створюючи ілюзію вибору у споживача, стоїть однакова продукція. Відмінні за цінами чи за категоріями, вони, не дивлячись на зовнішні відмінності, сутнісно є тотожними один одному [41, р. 97]. Культуріндустрія обманює споживача примарною наявністю вибору, пропонуючи однаковий за змістом продукт в різних «обгортках». При чому цей принцип розповсюджується і на духовну, і політичну сфери.

Причин, чому культуріндустрії вдалося сформувати процес продукування одноманітної культурної продукції, можна вказати декілька. Культурна індустрія стала невід’ємною частиною життя людини, адже через візуальні образи з кіно чи мовленнєві конструкції з радіо насаджуються певні кліше в самій поведінці чи спілкуванні, через які людина себе ідентифікує. Розглядаючи феномен відчуження у сучасному світі, Шмітт фіксує суперечливі та непримиренні вимоги з боку американського суспільства: з одного боку, просять любити ближнього, як самого себе, але водночас заохочують людей бути агресивними конкурентами, які не поступаються у великій боротьбі за багатство і владу [76]. Він констатує, що громадян закликають «бути вільними та автономними істотами в неробочий час, але протягом дня працювати в ієрархічних організаціях, у яких потрібно підпорядковуватися та слухатися роботодавців та керівників. Навколишнє повсякденне життя – це хор голосів,

які говорять людям купити це, купити це, виглядати як ця модель або щоб їхній будинок виглядав як будинок мрії. Американцям розповідають, як повинні виглядати їхні діти і як вони самі повинні проводити дні і насолоджуватися дозволями. Ці голоси ніколи не замовкають протягом усього життя людини» [76]. Внаслідок цього поширюється відчуття, що життя не належить самій людині [77], а є деяким суспільним шоу, сила дії якого підживлюється науково-технічними засобами, у цьому контексті особливе місце займає індустрія кіно, на що буде звернена увага у наступному підрозділі.

Культурна індустрія отримала владу не лише над дозволями людини, але і над її способом осмислення себе, формуючи псевдоіндивідуальність [41, р. 110]. Маючи такий вплив на життя людини, культуріндустрія отримує всі інструменти для маніпуляції чи насаджування певних думок та уявлень про ті чи інші події, що є вигідними для економічно впливових верств суспільства, на що звертають увагу Адорно та Горкгаймера. Економічно впливові верхівки суспільства, завдячуючи техніці, насаджують вигідний їм спосіб мислення людей, тим самим, техніка відіграє важливу роль в функціонуванні економіки.

В умовах пізнього капіталізму розваги стали продовженням праці, адже в веселій та розслабленій обстановці людина швидше відновлює свої сили для того, аби повернутися до роботи. Будь-який вид художньої діяльності фінансується бізнесом, який зацікавлений в тому, щоб виробництво культури було спрямоване на розважання публіки [41, р. 109]. Механізація впливає на дозволя та відпочинок настільки, що непомітно стає відтворенням трудового процесу. Отже, культурна індустрія є тотожною розважальному бізнесові, що насаджує хибне відчуття задоволення та щастя. Цей вектор життя людини у буржуазному світі акцентує О. Гакслі у своїй антиутопії «Прекрасний новий світ», життя мешканців цього прекрасного світу підпорядковане принципу насолоди – у світлі вищезазначеного антиутопія Гакслі обертається реальним зображенням, на що звертає увагу Мішель Уельбек.

Світ, який втілений на сторінках роману «Елементарні частки» М. Уельбека, є своєрідним втіленням «проєкту», створеного в антиутопії Гакслі.

Мішель Уельбек вустами свого головного героя Брюно, вихваляє світ, створений Гакслі: «звичайно світ Хакслі (саме так стоїть у перекладі – А. М.) називають тоталітарним кошмаром, намагаючись видати цей твір за викриття; це чисте лицемірство. За всіма пунктами – генетичний контроль, сексуальна свобода, боротьба зі старістю, цивілізація розваг – ‘Чарівний новий світ’ є для нас раєм, саме таким, якого ми прагнемо досягти, але поки що марно» [220, с. 139]. Роман-антиутопія Мішеля Уельбека фактично продовжує напрям думки Олдоса Гакслі про створення загального технократичного суспільства споживання, в якому всі люди будуть знеособлені, вони будуть рівними так, як рівні біологічні «особини». Гакслі дуже чітко поділяє мешканців нового світу та тих, хто живе поза ним. У новому світі касти людей духовно знеособлені, вони не знають, що таке людські почуття, кохання, прихильність. Тільки жителям іншого світу, дикунам, ще відкривається світ людських почуттів. У Уельбека прочитується туга за людиною: «І тепер, коли згасають його останні представники, ми вважаємо за доцільне висловити йому – роду людському – свою повагу, останню повагу, останній спомин про яку згодом теж зникне, і все ж таки необхідно, щоб така повага, принаймні хоча б один-єдиний раз, була висловлена. Цей твір присвячується Людині» [220, с. 286].

Однак навіть за умов споживацтва культурна індустрія не була би настільки шкідливою, якщо не враховувати того факту, що за ширмою розваги приховуються ідеологічні кліше. Кіно та радіо не видають себе за мистецтво, вони є продуктом бізнесу, тому вони владні створювати продукт будь-якого бажаного їм змісту, наприклад, продукти ідеологічного впливу. Культура, орієнтована на маси, має бути зрозумілою для всіх, а розваги матимуть більший попит у мас, ніж серйозні та складні для сприйняття твори. Зразки класичного мистецтва культурна індустрія спромоглася спростити або переробити. Так складний музичний твір відтворюється на радіо, з перервами на рекламу, в «полегшеному» варіанті. Аранжуванню піддаються складні твори, які з легкої руки джазових виконавців стають легкими та веселими мелодіями. Художня література, в скороченому та спрощеному варіанті, у вигляді спектаклю,

транслюється з колонок, де все складне для розуміння підлягає вирізанню або обробці. Змістове наповнення продуктів культурної індустрії є настільки передбачуваним, що з перших сторінок книги чи перших акордів пісні можна зрозуміти, яким буде завершення. Контекст та зміст художнього твору відсувається на другий план, поступаючись місцем ефекту, який він має справити на споживача. Культуріндустрія прагне до того, щоб складні твори мистецтва спрощувалися, а легкі твори займали місце складних [41, р. 107]. Єднання культури та розваг призводить до деградації культури та одухотворення розваг, хоча навіть останні культуріндустрія перетворює в ідеологічні кліше [41, р. 114].

Працівники культуріндустрії нібито створюють контент за запитом аудиторії, хоч, насправді, сама аудиторія є жертвою маніпуляцій культуріндустрії. Жодні культурні запити споживача не виходять за рамки сформованого стандарту, таким чином відбувається запит на однакове: споживач хоче отримати продукт, який відповідає його очікуванням. Середньостатистичний споживач культуріндустрії позбавлений критичного мислення та здатен лише споживати стандартизовані продукти культури, створені для масового ринку. Він не лише підкоряється існуючим культурним нормам та цінностям, але і формується ними. Споживач культурної індустрії стає частиною механізму споживання, який служить інтересам капіталізму, підтримуючи та посилюючи його структури влади та контролю. Образ успішних людей на екранах чи на сторінках журналів насаджує уявлення про те, що саме ці моделі є ідеалом, до якого треба прагнути кожному, хто хоче бути успішним. Часто такі ідеальні моделі стають рекламним обличчям товарів, що призводить до злиття культури та реклами.

Таким чином, культуріндустрія змінює, спрощує власне культуру, перетворюючи її на товар, рекламу чи розваги. Але більш глибоким і сутнісним наслідком є те, що вона стандартизує людську індивідуальність, адже, будучи присутньою всюди, вона, аж на рівні підсвідомості індивіда, насаджує йому тип мислення та поведінки [41, 2002, р. 136]. Розважальність

блокує мислення і відучає людину від суб'єктивності – «Все те, що здатне надавати опір, має шанс вижити лише пристосовуючись» [41, р. 104]. Крізь критичний опис наскрізної покори проглядаються пошуки того, що може зберігати потенціал трансцендування наявної соціальної ієрархії.

Критика культуріндустрії на перший погляд відповідає марксистському принципу обумовленості надбудови базисом, але загальна тенденція інша – прямолінійне слідування цілям домінантного становища людини у природному універсумі, що диктує завдання оволодіти природою завдяки пізнанню її законів і є засадою суспільного прогресу, бачиться таким, що, виявляє тіньовий бік, тобто лишається непрозорим і невідконтрольним. Усунення відчуження неможливо здійснити, спираючись на ідеологію домінування і влади – звідси завдання пошуків більш дієвої «революційної» активності, яка орієнтована на рефлексивно-індивідуалізоване присвоєння відчужених соціальних форм, що і обумовило подальшу увагу до феномену мистецтва як здатного протистояти ілюзорним формам індивідуалізації. Це висуває на перший план питання способів такого присвоєння.

Зв'язок мистецьких практик з стандартизуючими принципами функціонування індустріального суспільства був предметом уваги В. Беньяміна, що раніше згадувалося у дещо іншому контексті. «Мистецтво в епоху його технічного відтворення» (1936 р.) різко критикує той шлях мистецтва, яким воно йде в умовах доступності технічного відтворення. Відтворення творів мистецтва завжди було універсальною рисою практики мистецтва і причини цьому були різні: «Таке унаслідування практикували учні, щоб вправлялись у мистецтві, майстри, щоб поширювати твори, і, нарешті, всі інші, ласі на вигоду прошарки суспільства» [100, с. 55]. Копіювання було етапом як навчання та удосконалення власних навиків, так і збагачення. Хоч мотивація копіювання була не завжди благородною, все ж, необхідність у відтворенні класичних творів є свідченням духовної потреби людей, які були зацікавлені у взаємодії з твором мистецтва. Беньямін проводить різницю між ручним відтворенням як універсальною рисою практики мистецтва і технічним

масовим відтворенням. Хоч технічне відтворювання має довгу історію, саме в ХХ столітті репродукція «досягла стадії, коли вона не тільки зробила своїм об'єктом сукупність творінь мистецької спадщини, докорінно змінюючи їхній вплив, а й завоювала собі місце серед мистецьких технологій виробництва» [100, с. 56].

Соціально-антропологічні зміни, пов'язані з розвитком «культуріндустрії», і для яких характерні редуційно-рецесивні процеси відмирання рефлексії, заміна індивідуальності сприйняття стереотипними реакціями, стали предметом пильної уваги Т. Адорно. При тому, що культуріндустрія діє як нівелювання, спосіб існування мистецтва містить двоїстість – за словами Адорно мистецтво має подвійне буття: існує як *fait social*, але зберігає автономність: «Художні твори, наче безвіконні монади, 'зображують' те, чим вони не є, і це навряд чи можна зрозуміти якось інакше поза тим, що їхня власна динаміка, їхня іманентна історичність як діалектика природи й опанування природи не тільки не має того самого характеру, що й зовнішня щодо них діалектика, а й подібна до неї, хоч і не наслідує її. <...> Двоїстий характер мистецтва як незалежної царини і як *fait social*, соціального явища, неперервно відтворюється на рівні його незалежності. В таких відносинах з емпіричним світом мистецтво зберігає й нейтралізує те, що колись люди буквально й безпосередньо сприймали в бутті, і те, що з цього буття вигнав дух. Художні твори беруть участь у просвітництві, бо не брешуть, не симулюють буквальності того, що промовляє з них. Але художні твори реальні лише як відповіді на запитання, поставлені їм ззовні, їхня власна напруга виявляється у відносинах із зовнішньою щодо них напругою» [90, с. 15]. Буття мистецтва підпорядковане принципу «негативної діалектики» – у мистецтві втілюється «незбігання» людини з самою собою, що надає можливість вийти за межі позитивності і зробити доступним досвід іншого. Як висловлюється з цього приводу Д. Хелінгс: «Мистецтво не копіює чи імітує, малює чи відображує об'єктивну реальність, безсило йдучи за нею в дусі Лукача; швидше, воно нагадує, відтворює, рятує те, що знаходиться за її межами

(незрівнянне, інше, щось більше)» [39, р. 33]. Внаслідок цього стосунки мистецтва і соціуму завжди були суперечливими – будучи деякою соціальною структурою, воно «стояло в опозиції до соціального панування та його *mores*, звичаїв» [90, с. 303]. Саме ця опозиційність стала засадою відомого засудження мистецтва у Платона, але саме це утворює специфічне буття мистецтва, його опозиційність і виражає його соціальний характер: «мистецтво соціальне не тільки внаслідок способу свого виготовлення, в якому щоразу зосереджується діалектика виробничих сил і виробничих відносин, і не просто завдяки соціальному походженню свого тематичного матеріалу. Мистецтво радше стає соціальним унаслідок своєї опозиції до суспільства, і таку позицію воно займає тільки як незалежне мистецтво. Кристалізуючись у собі як щось унікальне замість відповідати наявним соціальним нормам і мати кваліфікацію ‘суспільно корисного’, мистецтво критикує суспільство самим своїм існуванням, за що пуритани всіх різновидів і засуджують його» [90, с. 304].

Логічним продовженням такого розуміння мистецтва є визнання найбільш адекватною формою мистецтва мистецтво заради мистецтва, що зовсім не значить замикання його у обмежених просторах високих веж, спрямованих у вічність, але здатність зберігати свою опозиційність навіть у ситуації суспільного використання. Соціальність мистецтва має опосередкований характер. Адорно багато разів підкреслює цей момент: «Внесок мистецтва до суспільства – не комунікація з ним, а щось у край опосередковане: опір, у якому внаслідок внутрішньоестетичного розвитку відтворюється соціальний розвиток, хоча його й не наслідують. Ризикуючи самовідчуженням, радикальний модерн зберігає іманентність мистецтва, допускаючи суспільство лиш у затемнених формах, як-от у сновиддях, із якими завжди порівнювали художні твори. Ніщо соціальне в мистецтві не є безпосередньо соціальним, навіть там, де мистецтво прагне цього» [90, с.305].

Пряма соціальна заангажованість відкидається Адорно, оскільки прямий дидактичний ідеологічний диктат не є дієвим, як не є дієвим пряме реалістичне зображення будь-яких типів, що постають зразками – за цими рефренами

вимальовується така форма соціального служіння мистецтва як дія на саму суб'єктивність, здатність чуттєвого сприймання і мислення, що узгоджене з його неприйманням прямих опозиційних рухів, у яких він побачив той самий тип авторитарності і насильства, проти якого вони виступають, оскільки відтворюють ті самі репресивні структури: «Найзапекліші протестуючі авторитарні у своєму неприйнятті інтроспекції. <...> Чинить спротив тільки той, хто думає» [1, р. 263]. У цьому присутня деяка суперечність, оскільки мислення звично пов'язують з теорією і протиставляють практичній дії, але саме воно є радикальною практикою, пов'язаною з виходом за межі наявного. Це відбувається внаслідок особливого характеру мови мистецтва, яку на відміну від знакової можна назвати міметичною – такою, що слідує за природою самого предмету, і Адорно, і Беньямін перетлумачують біблійну версію, застосовуючи її для розуміння феномену історії, яка постійно підлягає розшифруванню, що найбільш адекватно робить мистецтво. М. Коен так інтерпретує його концепцію історії: Беньямін звертається до єврейського містицизму, згідно якого атрибути Бога колись зберігалися в судинах, скло яких було забруднене присутністю зла, і в результаті ці судини розбилися, розкидавши свій вміст по чотирьох кутах землі, особлива діяльність людини – це процес збирання розкиданих фрагментів, сподіваючись знову поєднати їх воедино. За Беньяміном звільнення прийде через вивільнення пригніченого колективного матеріалу, отже, він створює свою знамениту розповідь про революційного історіографа, який ухоплює спогади, що вислизнули, коли вони спалахували для перегляду в моменти справжньої небезпеки [19, р. 199-220]. Мистецтво вписане у традицію і суспільне життя, але своєрідно – стаючи в опозицію, за Адорно це так: «Художній твір реальний і самодостатній як художній твір тільки тією мірою, якою є нереальним і відрізняється від емпіричного світу, частиною якого він, проте, лишається. Але його нереальність – його визначення як духу – існує тільки тією мірою, якою він став реальним; у художньому творі нічого не беруть до уваги, чого не було б там у своїй індивідуалізованій формі. В естетичній ілюзії художній твір займає

певну позицію щодо реальності, яку він заперечує, стаючи реальністю *sui generis*» [90, с. 371]. За Адорно, найвиразніше дистанціюється модерністське мистецтво, Беньямін підкреслює значущість такого виду мистецтва як кіно, що підлягає спеціальному розгляду.

3.2. Мистецтво кіно як діагностика культурної ситуації

За звичною для нашого часу структурою філософського знання феномен кіномистецтва розглядається у дисциплінарній матриці «Філософія мистецтва», конкретизуючись як «Філософія кіно». І тоді завдання цієї дисципліни постає як філософський дискурс *про* мистецтво кіно, але розгортатися таке дослідження може по-різному. У другому розділі здійснено розрізнення двох типів міркувань, означених як філософія мистецтва: перші і найбільш звичні центровані феноменом мистецтва, які доречно іменувати мистецтвознавчими, другі звертаються до мистецтва як свідчення щодо того, що виходить за межі мистецтва як певної інституції суспільного буття – таким типом є осмислення релігійного мистецтва не як змістовно зосередженого на релігійній проблематиці, а як засобу входження в досвід спілкування з світом Божественного буття, найбільш відомі у цьому контексті роздуми щодо природи ікони і її відмінності від релігійного живопису. Для філософії кіно також можливо провести це розрізнення – і для даного дослідження характерний розгляд тих праць, у яких кіно розглядається у антропологічному контексті як свідчення щодо специфічного досвіду людського буття. Але розуміло, що приймаються до уваги і праці мистецтвознавчого характеру – тією мірою, якою вони виходять за межі аналітики характерних для кіно засобів побудови твору, а зачіпають світоглядні установки людини, мотивацію як авторів творів, так і екранних персонажів-образів і стосуються становища людини у світі.

Філософія кіно є досить молодого галуззю дослідження, тому з боку багатьох дослідників вона досі потребує дисциплінарного уточнення, яке б

окреслювало межі вивчення предмету та підтверджувало би доцільність свого відокремлення від теорії кіно та більш загальної дисципліни – кінознавства. Теорія та філософія кіно є різними напрямками у вивченні кіно як мистецтва, але вони обоє аналізують кіно як значиме культурне та художнє явище. Теорія кіно пов'язана з критичною теорією та спрямована на розгляд різних аспектів кіновиробництва, включаючи технічні аспекти (монтаж, звук), форми, жанри та стилі. Вона включає такі методи аналізу як семіотика, психоаналіз, структуралізм, постструктуралізм. Філософія кіно досліджує кіно з точки зору естетики, онтології, етики та епістемології. Вона досліджує питання про природу кіно як мистецтва, його значення, вплив на мислення та сприйняття людини, те, як фільм відображає середовище, в якому він створюється [84]. Філософія кіно опирається на філософські методи аналізу, такі як феноменологія, герменевтика та герменевтична антропологія, а також звертається до філософських праць та різних форм філософствування. Таким чином, філософія кіно зосереджена на фундаментальних питаннях та концептуальних рамках, в той час як теорія кіно займається конкретними практиками та аспектами кіновиробництва.

Після другої світової війни дослідження кіно перейшло в академічну площину і праці Беньяміна та Кракауера стали початком для розвитку кінотеорії. Для того, аби виокремити кіно та розпізнати в ньому нове мистецтво, дослідники та філософи зверталися до онтологічної суті кіно. Гуго Мюстенберг розглядав технічні засоби кіно як унікальні способи передачі психічних процесів. Наприклад, завдяки крупному плану глядач зосереджує увагу саме та тому предметі чи емоції, який режисер прагне підкреслити як дещо важливе [62]. Сюди варто віднести і монтаж як специфічний прийом, завдяки якому в фільмі можна зображати дві різні події, які нібито відбуваються одночасно; показувати лише важливі деталі, які мають відношення до сюжету, упускаючи довгі описи. Кінематограф винайшов власні кінематографічні прийоми та кіномову, тому, на відміну від живопису та

фотографії, кіно розповідає історії, зображаючи на екрані рух персонажів та хронологічний розвиток подій.

Кінематограф звертається до філософії та літератури, і завдяки власним кінематографічним інструментам переосмислює та візуалізує філософські категорії, теперішнє та минуле, особисту та колективну пам'ять тощо. Кінематограф, дітище модернізму та технічної революції, є унікальним видом мистецтва, який ввібрав в себе досягнення традиційних класичних та техногенних мистецтв. Від традиційних класичних мистецтв (література, музика, художнє мистецтво, театр) кіно запозичило авторське духовне переживання, авторський світогляд, втілення авторської думки, тобто, кіно прагнуло реалізувати на екрані деяке внутрішнє переживання, яке є вираженням не об'єктивної, а суб'єктивної реальності. Від появи техногенних мистецтв кіно залежало наряду в технічній реалізації. Попередницею кіно була фотографія, яка забезпечила необхідні технічні та концептуальні основи для створення рухомих зображень.

Кінематограф як новий вид мистецтва, що виникає як результат розвитку технологій і радикально змінює традиційні поняття і функції класичного мистецтва, розглядає В. Беньямін. Більше того, він стверджує, що усі проблеми сучасного мистецтва знаходять своє остаточне формулювання тільки у контексті кіно [12, р. 394]. Кіно та інші форми технічного відтворення (фотографія) докорінно змінюють доступність мистецтва та задають принципово новий вектор його розвитку. Він вважає, що кіномистецтво є одночасно і технічною репродукцією, і самостійним видом мистецтва, тому на його прикладі він аналізує, як змінюється функція мистецтва як такого в ХХ столітті. Таким чином, кінематограф створений на межі перетину традиційних та техногенних мистецтв, несе в собі традиції обох, а поєднання візуальних, звукових, та сюжетних елементів дозволяє досягати унікальних художніх ефектів.

Поява кіно та технічної репродукції (обидва є наслідками технічної революції) узгоджуються Беньяміном з феноменом мімезису і можливість

нескінченно множити копії є радикальною формою останнього, що суттєво змінює розуміння та сприйняття мистецтва. Якщо раніше для зустрічі з твором мистецтва потрібна була фізична присутність глядача, то кіно, разом з технічною репродукцією творів мистецтва, пропонують новий досвід взаємодії глядача та твору мистецтва. Кіно та зменшені копії картин, безкінечно тиражовані, потрапляють до реципієнта будь-коли, тим самим знищуючи ауру оригінального твору мистецтва, його справжність. Цієї риси позбавлене кіномистецтво. Воно є прикладом технічного відтворення, яке змінює природу та сприйняття мистецтва. Фільм може бути безкінечну кількість разів скопійованим та відтвореним, що робить його доступним для масової аудиторії, тим самим класичне унікальне буття «тут і тепер» кінематографу неможливе, але тиражований фільм зберігає свою справжність.

Копіювання дозволяє оригіналу помножитися і вийти за межі себе – Беньямін говорить про «вилущування предмета з його оболонки...» [100, с. 60] – таким чином кожен може познайомитися з твором мистецтва, не знайомлячись з ним по-справжньому, наживо. Тобто, копія оригіналу отримала власне буття і, множачись до нескінченності, вона більше не потребує оригіналу, а оригінал, в свою чергу, перестає бути дечим унікальним, єдиним. Кожен твір мистецтва має, на думку Беньяміна, власну ауру, яка сприймається реципієнтом, коли він зустрічається з твором мистецтва. Репродукція не може зберегти в собі ауру мистецького твору. Наприклад, людина, розглядаючи твір мистецтва, відчуває приналежність до дечого вагомого, історичного, масштабного, вона «заглиблюється в нього» [100, с. 77], і, навпаки, при перегляді копії оригіналу «маса заглиблює мистецький твір в себе» [100, с. 77-78]. Отже, репродукція, по-перше, отримує власне буття, стаючи самостійною по відношенню до оригіналу і, по-друге, вона руйнує ауру оригіналу. Кіно, ідентично до репродукції, маса заглиблює в себе, а унікальне тут і тепер кіно неможливе, адже фільми відтворюються велику кількість разів в різних місцях і не залежать від конкретного контексту їх створення чи показу. Відповідно, за

Беньяміном, в кіно немає аури в тому ж сенсі, в якому вона присутня в традиційних творах мистецтва, таких як живопис чи скульптура.

Беньямін, порівнюючи гру актора на сцені та гру кіноактора, вважає, що актор, який грає на сцені театру перед глядачами, створює ауру. Входячи в образ, ототожнюючись зі своїм персонажем, актор, разом з глядачами, залучені в спільний процес деякого дійства, який відбувається «тут і тепер». Кіноактор, навпаки, замість глядачів грає перед апаратурою, дубль за дублем, він знову і знову відіграє одну і ту ж сцену. Магія, яка відбувається між актором та глядачем в театрі, неможлива в кіно, адже апаратура не може передати аури, а робота режисера, оператора та монтажера вже після відзнятих сцен зводиться до створення продукту (а не зразка мистецтва), орієнтованого на маси.

На думку Беньяміна, в період популярності дадаїстської течії в літературі та художньому мистецтві, представники цього напрямку перестали ставитися до зразків мистецтва як до чогось піднесеного, відповідно, і їх власна творчість була сплетінням високого та низького. Дадаїсти прагнули приголомшити публіку, справити на неї враження, саме вони демонстрували ставлення до мистецтва як до деякої розваги. Кінематограф підсилив традицію ставлення до творів мистецтва як до розваги. Масам легше сприймати швидко змінні картинки розважального характеру, на розгляданні та схоплюванні змісту яких не треба концентруватися. Подібно до картин дадаїстів, кінематограф «бомбардує споглядача» [100, с. 76] швидко змінними картинками, які не дають змогу сконцентруватися. Кіно має «шоковий вплив» на глядача, адже воно не дає часу, аби осмислити побачене. Завдяки цьому кіно може стати, на думку Беньяміна, потужним інструментом для пропаганди та соціальної критики. Якщо маси не концентруються на побаченому (а особливістю кінематографу є швидко змінні кадри), то ними легше маніпулювати. Кіно може формувати суспільну думку, мобілізувати маси та сприяти суспільним змінам. Кіно стає мистецтвом для мас, і завдяки візуальній та звуковій взаємодії, які формують нові образотворчі можливості, кіно може легко впливати на мислення та прийняття рішень мас. Протягом багатьох

століть мистецтво було доступне лише елітам, які могли насолоджуватися зразками високого мистецтва, маючи розуміння історичного та культурного контексту. В сучасному світі кожна людина, в незалежності від свого віку, соціального стану чи інтелектуальних можливостей в будь-якому куточку планети може подивитися фільм або репродукцію картини в надрукованому журналі, тобто, мистецтво перестало бути елітарним, воно доступне мільйонам людей. Дивлячись одні й ті ж фільми, читаючи однакові журнали, люди створюють спільний культурний ґрунт. Таким чином, кіно є потужним інструментом демократизації мистецтва.

Думка Беньяміна щодо масової та популярної культури, яка підпорядковує собі маси та насаджує їм вигідні смисли, узгоджена з установками мислителів Франкфуртської школи. Наприклад, Адорно вважає, що масова культура перестала грати освітню або революційно-політичну роль, а от Беньямін критикує масову та популярну культуру саме за можливість політичних маніпуляцій; такої думки дотримується і Кракауер у роботі «Від Калігарі до Гітлера», в якій він «пов'язував зародження фашизму з вже згаданими пустими розважальними фільмами веймарської пори» [34, р. 41]. Кракауер був давнім знайомим Беньяміна, отже, їх погляди на мистецьку специфіку кіно мають спільні корені.

Беньямін бачив небезпеку в кіно, яке змінює природу та сприйняття мистецтва, але він визнавав його значущість і трансформаційний потенціал. Кіно є унікальним явищем в світі мистецтва та культури, а його аналіз допомагає зрозуміти складність і багатогранність впливу кіно на культуру та суспільство в епоху технічної відтворюваності. Кінематограф видозмінює сприйняття реальності і завдяки технічним інструментам він не лише фіксує реальність, але і схоплює невидимі аспекти реальності. Аналіз того, як кіно передає реальність та її неловимі для людського ока аспекти зробив Зігфрід Кракауер в роботі «Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності», яка вже в своїй назві відсилає до розуміння кіномистецтва як способу (пере)відкривати

деяку фізичну реальність. Ця робота внесла значний вклад в розуміння кіно як мистецтва та засобу масової комунікації, і ми повернемося до неї згодом.

В перші десятиліття свого існування кінематограф сприймався як розвага для нижчих соціальних верств і мало хто вбачав в ньому зачатки виникнення нового мистецтва. Причин, чому кіно не одразу змогло розкрити свій потенціал було декілька. По-перше, ранні фільми не могли конкурувати з театром, оперою чи іншими видами мистецтва, адже технічні засоби ще не дозволяли створювати складні кінокартини. По-друге, кіноплівка була носієм з записаними концертами та театральними виставами, тому кіно сприймалося як спосіб доступу до мистецтва, а не самостійним мистецтвом. Кракауер в книзі «Від Калігарі до Гітлера», аналізуючи німецький кінематограф часів Веймарської республіки, зауважує, що кіно поступово замінювало німцям театр: як тим, які не відвідували його раніше, так і тим, які почали ходити в кіно замість театру. Кінотеатри того періоду були прихистком для маргіналів або ж для закоханих пар, які прагнули усамітнення. Своєю масовістю, доступністю та дешевизною кінематограф приваблював все більше і більше глядачів, тому зовсім скоро в кіно почали ходити інтелектуали – вихідці з театру [51, р. 16].

Кінематограф від початку свого створення поступово завоював повагу та визнання і як мистецтво, і як засіб масової комунікації. Фільми все більше ускладнювалися мірою розвитку технологій, експериментів з рухомою камерою, появою монтажу, створення більш складних та неоднозначних сюжетів (і, пізніше, кольору та звуку) що змінювало ставлення до нового мистецтва навіть серед людей, які були налаштовані до нього скептично. Досить швидко стало зрозумілим, що фільми є культурними та художніми творами, які здатні впливати на суспільну думку і відображати соціальні та політичні настрої. Завдяки збереженим кінострічками минулого, які дійшли до наших днів, ми можемо побачити таких далеких від нас, з хронологічної перспективи, людей, але таких схожих на нас. Фільми дозволяють зануритися у вир минулого і побачити щось вже втрачене чи змінене від часу: побачити лиця

людей, яких немає в живих, роздивитися їхнє вбрання, почути їхні голоси та діалоги і, що найважливіше, зрозуміти, якою була інша епоха з її уявленням про себе, зі страхами та надіями які, можливо, зовсім несвідомо були закладені в фільм, але які можуть «зчитуватися» потомками вже з висоти історичного контексту минулого.

Кракауер в роботі «Від Калігарі до Гітлера», аналізуючи фільми періоду Веймарської республіки, намагався зрозуміти, якою була психологічна та політична атмосфера в молодому німецькому суспільстві, в якому зародився фашизм. Вивчаючи кінострічки догітлерівської Німеччини, він намагався зрозуміти психологічний стан народу, який, на його думку, відображається в кінематографі, тому фільми, відзняті в період з 1918-1933 роках, допомагають зрозуміти та прослідкувати несвідомі, непомітні прояви зародження тенденцій реваншизму та переосмислення власної історичності в масовій психології тогочасних німців. Кінематограф перевершує прояви культурного життя народу, що просочується з радіо, журналів тощо і, завдяки своїй масовості та масштабності, проникає в усі куточки світу. Завдяки кіно можна формувати національний імідж, культурні норми та цінності, показувати соціальні та духовні переживання, переосмислювати національні та світові травми історичні, пробуджувати в глядачах інтерес до активної громадянської позиції та суспільної діяльності, викликати сильні емоції, а також розвивати естетичний смак та сприйняття.

Кракауер вважає, що національне кіно відображає психологію свого народу більше, ніж інші види мистецтва. Він вбачає в цьому дві причини. Перша: кінематограф є колективною творчістю, де кожна людина вкладає власну частку в створення великого продукту під назвою фільм. Від кожного, хто працює над фільмом, залежить кінцевий результат, адже кожна, навіть найменша деталь повинна бути вивірена, а неточності – усунуті. Кожний, від оператора до художника по костюмах, вкладає власне бачення та власний попередній досвід, тому кіно є продуктом великої кількості людей, які над ним працюють. Друга: фільми звернені до масового глядача, тому все, зображене на

екрані, знімається з врахуванням смаків глядача, який буде суддею успіху фільму. Найпоказовішим прикладом є історичний центр кіностудій та кінозірок Голівуд, який створює фільми, що сподобаються глядачеві. Замкнуте коло, утворене з потреб глядачів та продукту, який кіностудії випускають, є зручним для обох сторін. Все ж, вважає Кракауер, крізь сюжети фільмів, в яких свідомо продумані епізоди та ефект, який вони справлять на глядача, і навіть крізь пропагандистські фільми, які маскують реальність та транслюють замість неї деяку бажану дійсність, пробиваються психологічні настрої народу. Можливо, це пов'язано з першою причиною, описаною вище [51, р. 28].

В післявоєнний 1920 рік німецькі фільми ринули в кінотеатри Нью Йорку, Парижа та Лондона, підкоривши глядачів майстерним рухом камери, точністю виразних засобів та оригінальними драматургічними сюжетами. Кіно було одним із потужних способів представлення Німеччини на культурному майданчику. Іноземну публіку особливо захопив фільм «Кабінет доктора Калігарі», який став взірцем пластичної майстерності німецьких кінорежисерів, а також познайомив іноземного глядача з душевним станом цілої німецької нації, яка відчувала післявоєнну поразку та знаходилася в пошуках своєї ідентичності. Кракауер вважає, що важливим є питання, чому в Німеччині камера отримує свободу і, забігаючи наперед, пояснює, що кінематограф має тісний зв'язок з соціально-психологічними процесами, які переживаються нацією в той чи інший період [51, р. 3].

Німий фільм «Кабінет доктора Калігарі» (1920 р., реж. Роберт Віне) переповідає про таємничого доктора Калігарі, який їздить ярмарками та презентує публіці сомнамбулу Чезаре, який спить вже 23 роки та прокидається лише за вимогою Калігарі. Для того, аби отримати дозвіл для вистави на ярмарку в місті Хольстенваллем, Калігарі звертається до місцевого чиновника, який неналежно з ним поводить. На ранок чиновника знаходять вбитим в своєму кабінеті. Не дивлячись на це, ярмарок та веселощі продовжуються.

Сомнамбула Чезаре нібито вміє пророчити майбутнє. Коли одного разу на ярмарці студенти Френсіс та Алан підходять до Чезаре, Алан запитує,

скільки йому залишилося жити і Чезаре пророче відповідає: «До ранку». На ранок Френсіс дізнається, що Алан був вбитий, так само, як декілька днів до цього чиновник. Поява в місті Калігарі та Чезаре запускає ланцюг дивних вбивств, тому Френсіс підозрює у вбивствах Чезаре, який є маріонеткою в руках божевільного Калігарі. Калігарі зробив з сомнамбули Чезаре знаряддя для вбивства. Цей фільм вийшов вже після поразки німців в першій світовій війні, тому образи Калігарі та Чезаре містили в собі алюзію на політичний режим Веймарської республіки. Калігарі був уособленням жорстокого, агресивного та непередбачуваного мілітаристського уряду, який прийшов до влади та прагнув підпорядкувати собі народ який, подібно до Чезаре, знаходився у полоні влади Калігарі, ніби в несвідомості. Авторам фільму німці здавалися такими ж жертвами німецької державної системи, яка в запалі мілітаристської риторики навчила молодих людей вбивати та самим гинути заради власних та чужих амбіцій. Молоді люди були вбивцями та злочинцями, але, як і Чезаре, вони були жертвами мілітаристського уряду [51, р. 65]. Принаймні, саме таке бачення було у автора сценарію Ганса Яновіца, який сам був офіцером Першої світової війни, але повернувся з неї пацифістом. «Кабінет доктора Калігарі», оповідає про Першу світову війну та її наслідки, про деформацію суспільства та руйнування порядку.

Хоча в центрі сюжету «Кабінету доктора Калігарі» – оповідь про божевільного доктора Калігарі, але це історія всередині іншої історії: на початку фільму ми бачимо, як Френсіс розповідає цю оповідь чоловіку з психіатричної лікарні, в якій вони обидва знаходяться, а головний лікар в ній дуже схожий на Калігарі. То хто ж тоді Калігарі – божевільний вчений чи лікар, який лікує божевільного? Можливо, сомнамбула Чезаре – це алюзія на суспільство довоєнне, а Френсіс в гамівній сорочці – це алюзія на післявоєнне суспільство, яке пережило війну, яка була справжнім масовим безумством? Фінал фільму лишається відкритим. Кракауер вбачає в «Кабінеті доктора Калігарі» пророцтво про прихід нацистів до влади, адже фільм, як відображення колективної психіки, може свідчити про одночасні страх і захват

перед сильним лідером. В наступні роки після виходу «Кабінету доктора Калігарі» образ тирана та повсюдного соціального хаосу приваблювали режисерів. Можливо, саме за зображуваними на екрані персонажами тиранів приховувалося колективне передчуття невідворотного приходу до влади деспотичного правителя [51, р. 77].

Кракауер виділяє декілька наступних фільмів, в яких образами тирана або деякого образу зла виділяється головна роль. Один з них – «Носферату. Симфонія жаху» (1922 р., реж. Ф.-В. Мурнау), який є екранізацією книги «Дракула» Б. Стокера. По сюжету, власник контори по продажу нерухомості в місті Бремен відправляє свого клерка до Носферату, який живе в глибині карпатських лісів. Пробираючись крізь недружелюбні дерева величезного лісу, клерк потрапляє в старовинний замок, де грандіозні пусті кімнати лякають блукаючого в них клерка. Знайшовши сплячого з відкритими очима Носферату, клерк лякається. Вночі Носферату підбирається до ліжка клерка, бажаючи пожитися його кров'ю, але в цей момент дружина клерка, Ніна, яка залишилася в місті, прокидається з ім'ям коханого на вустах і вампір відступає. Всюди, де ступає нога Носферату, розстиляється смерть. Клерк тікає, а Носферату підіймається на палубу корабля, командування якого одразу гине, а корабель хвилями прибиває до Бремена. В Бремені Носферату зустрічає Ніну, яка не боїться Носферату. Вона запрошує його зайти в кімнату, де раніше сонце його вбиває. Відсутність страху перед злом вбиває це зло, але чи достатньо лише сміливості для подолання зла реального? Кракауер не уточнює, чи ототожнювали німці Носферату з ірраціональним злом, яке шириться, розростається і перемелює кожного в смертельній машині, але згадуваний ним Белла Балаш писав, що «по сценах «Носферату» пробігав холод судного дня» [Кракауер, 2004, р. 78]. У Носферату була непідвладна та нездоланна потойбічна, руйнуюча все на своєму шляху сила, але яка, за задумом авторів фільму, була безсила проти безстрашності та розуму добра (Ніни). З іншого боку, Носферату погубила, все ж, випадковість, адже, в агонії руйнації всього на своєму шляху, він забуває про те, що має вразливі місця. Зло, в образі

Носферату, яке приносить морок, страх та смерть, відчуває власну всемогутність, яка є оманливою, тож зло, по необережності, може бути слабким, вразливим та хитким, а отже, знищеним.

В цьому ж році вийшов фільм «Доктор Мабузе, гравець» (1922 р., реж. Фріц Ланг), головним персонажем є доктор психології Мабузе, який завдяки гіпнозу може керувати чужою свідомістю та перевтілюватися в різних людей. Йому вдається організувати довкола себе злочинну банду, які виконують його накази. Тепер злом є не вигаданий вампір Насферату, а психоаналітик, який навіть виступає з промовами серед своїх колег на наукових зібраннях. Він має владу над будь-якою непідготовленою свідомістю, тому його жертвами є спадкоємець багатого промисловця Гуль, граф та графиня Тольд, багаті завсідники ігорних будинків, яких Мабузе, за допомогою гіпнозу, обкрадає, коханка Кара Кароцца, яку він використовує як інструмент для здійснення злочинів. Його жертвами стають і його помічники, які або гинуть, або кінчають життя самогубством. Одурманені Мабузе, кожен є жертвою його жадібності, корисливості та жорстоких експериментів над людською свідомістю. Мабузе протидіє прокурор фон Венк, який чинить опір гіпнозу, хоч і не завжди йому це вдається. Прокурор фон Венк є уособленням не стільки добра, яке існує всупереч злу, скільки раціональності, яка може протистояти одурманюючій дії гіпнозу. Мабузе є хаосом, який ставить свої жорстокі експерименти на випадкових людях в своїх корисних цілях, а прокурор фон Венк, навпаки, є порядком, який повертає все на свої місця. Не відомо, чи асоціювали німці доктора Мабузе з Гітлером, але з глибин німецького несвідомого виринають персонажі, наділені ірраціональної руйнуючої сили, які можуть контролювати думки та використовувати всіх довкола в своїх інтересах. В другому фільмі Фріца Ланга 1932 року «Заповіт доктора Мабузе», який є продовженням фільму «Доктор Мабузе, гравець» головний герой має риси Гітлера. Кракауер вважає, що Мабузе подібний з Калігарі тим, що в обидвох героїв хаос та тиранія нероздільні [51, р.83].

Аналізуючи всі три фільми періоду Веймарської республіки, де головними героями є злі, корисливі та жорстокі персонажі, які посягають на одноосібну владу та будь-якою ціною (найчастіше цією ціною є людське життя) досягають своїх підлих цілей, можемо зазначити, що німецькі режисери зображали таку злу силу як потойбічну та могутню, адже кожен персонаж – Калігарі, Насферату чи Мабузе – ніс в собі якусь інфернальну владу над волею та свідомістю людей, які були беззахисними та психологічно не готовими до зустрічі з такими проявами зла. Ці фільми досліджували тему контролю розуму, маніпуляції і психологічного терору, що може бути інтерпретовано як алегорія на подавлений психологічний стан німецького суспільства періоду Веймарської республіки і страх перед втратою контролю. Німці передчували майбутню політичну катастрофу та небезпеку, яку приводить за собою тоталітаризм та диктатура, які вже в найближчому майбутньому стали для них реальністю. Звичайно, кожному злу протистояла добра сила (Френсіс, Ніна, прокурор фон Венк), яка всіма можливими засобами боролася зі злом і врешті завжди перемагала його. В цих персонажах відображалася надія на супротив і боротьбу проти тиранії та зла. Ці персонажі були моральним орієнтиром, адже перешкоджали злу знищувати світ та втілювати злочинні наміри в життя; так вони нагадували глядачам про важливість моральності, людяності та співпереживання та сміливості, які можуть подолати навіть найбільше зло.

Вже в 70-х роках німецький кінематограф рефлексував над долею німців, які жили в період Веймарської республіки чи, пізніше, другої світової, та як політична влада в країні так чи інакше впливає на кожну окрему людину, навіть якщо вона не дотична до політичної кар'єри. Наприклад, в фільмі «Кабаре» (Б. Фосс) головна героїня в 1930-х роках працює в кабаре. Її життя крутиться навколо веселощів, танців, співів та знайомств з молодими чоловіками, в той час, коли на фоні наростає вплив нацизму у Веймарській республіці. Навіть в її легке та безтурботне, далеке від політичного залучення життя, непомітно просочуються наслідки агресивної нацистської політики: на її виступи все частіше приходять нацисти, поки її знайомі вимушені приховувати,

що мають єврейське походження. Подібні антифашистські драми в 70-х роках були популярними, адже дозволяли переосмислити трагічне історичне минуле, яке потрясло як весь світ, так і кожному окрему людину. Потрапити у безжалісну воронку історії міг будь-хто, навіть той, хто, здавалося б, застрахований від «неправильної» національності. Наприклад, в фільмі «Місьє Кляйн» (Дж. Лоузі) події відбуваються в період окупації Франції, де Робер Кляйн скуповує задешево твори мистецтва у євреїв, які змушені продавати своє майно. Робер Кляйн випадково виявляється однофамільцем єврея Робера Кляйна, тому нацисти хочуть його, як єврея, заслати в концтабір. Фільм показує, як перед великою політичною машиною кожна окрема людина є беззахисною. На мою думку, кіно було способом рефлексії над трагічним та злочинним минулим німців, яке вже в 70-х роках переосмислювалося наступним поколінням.

В наступній роботі («Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності», 1960 р.) Кракауер досліджує сутність та унікальні можливості кінематографу як мистецтва і засобу комунікації. Він аналізує та теоретично переосмислює кінематограф, його можливості та значення в сучасному світі, підкреслюючи його унікальну здатність до фіксації та інтерпретації фізичної реальності, а також естетичні та етичні аспекти, його роль в масовій культурі. Книга Кракауера пов'язана з теорією реалістичного кіно, яке протиставляється формалістичній теорії. Обидві є центральними теоріями кіно, сформованими на зорі розвитку кінематографу. Представники формалістичної теорії кіно створювали фільми, в сюжет яких було покладено фантазію, ілюзію, а структурою слугувала певна сюжетна лінія. Таке кіно не ставило собі за мету зображення реальності, копіювання реальності, воно виходило за її межі і демонструвало уявний світ. Теорія реалістичного кіно, навпаки, розглядає кіно як інструмент фіксації деякої реальності, наприклад, зображення повсякденного життя, а також охоплення камерою другорядних малопомітних деталей.

В передмові до своєї книги Кракауер пише, що кіно призначено зафіксувати та розкрити фізичну реальність. Камера є таким штучний оком, який фіксує деяку скороминущу реальність та зберігає її у вигляді кінострічки,

адже людське око не може схопити, а мозок обробити всі деталі, які потрапляють в поле зору людини. Камера схоплює як постановочні, відточені до дрібниць (наприклад, рухи акторів чи наперед продумані діалоги), кадри, але і скороминущі прояви деякої реальності. Як приклад автор наводить зйомки вуличного натовпу чи неконтрольовані жести людей, тобто не природні, не постановочні аспекти життя. Сучасників Люм'єра захоплювало те, що в його фільмах можна було помітити випадкові прояви природних явищ – «тремтіння листя під подихом вітру». Кракауер наводить цю цитату, яка є відсилкою до короткометражної стрічки братів Люм'єр «Сніданок немовляти», в якому те, що зображується на екрані, відповідає назві фільму, але, як зазначає Кракауер, глядачів захоплювало в не меншій, а то і більшій мірі погойдування дерева та листочків на задньому плані. Отже, кінокамера фіксує та відтворює випадково схоплені, навіть незначні, явища чи події, тобто, деякі короточасні вияви, що розкривають аспекти фізичної реальності, неохопної в своїй повноті для людського ока. Кіно повинно прагнути до максимальної справжності та об'єктивності, передаючи глядачеві суть речей, а не лише зображення.

Кракауер підкреслює, що кіно, на відміну від інших мистецтв, напряду пов'язане з фізичною реальністю завдячуючи своєму фотографічному корінню. Кіно розвинулося завдяки створенню фотографії, і обидва види художнього мистецтва відображають фізичне буття. Він бачить в фотографії здатність зафіксувати швидкоплинні моменти життя, які несвідомо випадають з поля зору людини. Але кіно відрізняється від фотографії тим, що зображає «реальність в її тимчасовій еволюції» [50, р. 41], які доступні лише завдяки інструментам кінематографу. До таких прийомів відноситься наплив, уповільнений і прискорений рух, переміщення в часі, спецефекти тощо, хоча деякі прийоми кінематограф запозичив у фотографії (крупний план, нерізде зображення, подвійна чи багаторазова експозиція), ми можемо говорити про те, що кінематограф має унікальні технічні засоби для передачі зображення [50, р. 29]. Кіно розширює горизонт людського бачення і, завдяки камері, те, що є переважно невидимим для людського ока, схоплює кінокамера – і у цьому воно

діє аналогічно до філософських понять, спрямованих до фіксації сутнісного, але невидимого фізичним оком. Наприклад, люди, які йдуть вулицею, часто не помічають розкидане сміття, що час від часу підіймається вітром і перекочується з місця на місце. Саме сміття може стати частиною кадру, як метафора неконтрольованого споживання, властивого людині. Такі кадри виглядають непостановочними, і навіть якщо вони є постановочними і впроваджені спеціально для підкреслення шкоди природі від життєдіяльності людини або символізують злидні, в яких живуть герої, все ж, охоплення випадкових, природних деталей робить кінематограф унікальним в естетиці непостановочного. Кракауер вважає, що зафіксовані завдяки кінокамері непомітні елементи допомагають створити більш повне і правдиве зображення життя.

Так само як і Беньямін, Кракауер в цій книзі замислюється над тим, чи є кіно мистецтвом і яке місце воно займає в плеяді інших мистецтв. Він вважає, що кінематограф виходить за рамки старого класичного мистецтва, маючи унікальні засоби для зображення та інтерпретації реальності. Варто зазначити, що для Кракауера будь-який фільм має художню цінність, – як постановочний, так і документальний, адже режисер задіює творчий потенціал та майстерність для занурення в природу реального [50, р. 39]. При тому, що досить часто у сучасній філософії мистецтва і мистецтвознавстві йде мова про інтерпретаційний потенціал мистецтва, підкреслюється здатність кіно бути специфічним архівом реального, яке говорить самою своєю присутністю, не звертаючись до вербалізації побаченого.

На такому розуміння кіно наполягає і Сьюзен Зонтаг в есе «Проти інтерпретації», виділяючи кіно як мистецтво, яке в найменшій мірі обтяженим інтерпретаціями завдяки своїй простоті та прямоті, завдяки тій смисловій прозорості, яка виникає через недвозначні візуальні образи [Sontag, 2004]. В хорошому фільмі, на думку авторки, саме візуальність перевершує діалог та сюжет що робить його зрозумілим без інтерпретації. На її думку, інтерпретація не повинна бути транслятором смислів, символів; інтерпретація не повинна

пояснювати, що хотів сказати митець в своїй роботі, адже суть її в тому, щоб показати унікальність твору мистецтва, тобто, що робить його саме таким, яким він є. Форма, на думку Зонтаґ, є не менш важливою, ніж зміст, тому не треба перекривати форму (твір мистецтва) тлумаченням змісту (інтерпретацією). Інтерпретація є шкідливою для твору мистецтва, адже нагромадження інтерпретацій перешкоджає чуттєвому переживанню, яке виникає в результаті необтяженої смислової взаємодії між реципієнтом та твором мистецтва. Звичайно, Зонтаґ має на увазі в більшій мірі фільми реалістичного спрямування.

Мистецтво є дзеркалом, яке відображає культурні, соціальні та політичні процеси в суспільстві. Воно може слугувати потужним інструментом діагностики культурної ситуації, надаючи можливість аналізувати та осмислювати різні аспекти соціального життя різного періоду часу. Кіно є мистецтвом, яке синтезує здобутки класичного та техногенного мистецтв, візуалізує філософські категорії, експериментує з формою оповіді. Кіно може бути джерелом для досліджень психологічного стану нації чи окремої людини.

Академічна філософія часто звертається до різних форм мистецтва як до деякого іншого способу філософствування, в свою чергу, мистецтво черпає з філософії ідеї та взаємодіє з нею, взаємно збагачуючись новими смислами та інтерпретаціями. Особливо активно кіно як мистецтво взаємодіє з філософією, адже багато категорій філософії, такі як свобода, рух, час, простір, тощо легко обгорнути в кінематографічну канву оповіді та за допомогою технічних засобів створити цілісну історію. Але вважати кіномистецтво тільки прикладом і ілюстрацією філософських понять і концептів є хибною стратегією, можна згадати зауваження, яке наводить А. Бурій: «Кінематограф незгірш за філософію здатен поставити глядача віч-на-віч із проблемами його екзистенції» [109, с. 16], і далі цілком виправдано говорить про доречність послуговуватися словосполученням «кінематографічна рефлексія». Для творчого методу А. Бурого характерне розуміння філософічної природи кіно; його праці важливі для даної роботи. Цікавим і плідним є словосполучення «кінематографічна

антропологія», яке використовує Т.Г. Кохан [142, с. 34-35], але на жаль у нього немає експлікації ані змісту цього поняття, ані навіть опису його специфіки. Він посилається на Е. Морена, у працях якого «Кіно або уявна людина» (1956) та «Дух часу» (1962) зустрічається іменування науки про кіно антропологією, оскільки його серцевиною є людина [с. 35]. Але міркування Е. Морена набагато глибші. Е. Морен звертає увагу на специфіку людського буття, пов'язану з процесами проекції-ідентифікації, тобто з феноменом виведення у предметний простір саморозуміння людини, тобто ми дивимося на себе і навколо як би подвоєними очима, додаючи до зору уявні доповнення та психологічні раціоналізації. І це виразно задіює кіномистецтво у подвійному процесі – інтегруючи глядача до фільму і інтегруючи потік фільму в потік психіки глядачів. Внаслідок цього кіно діє амбівалентно: відіграючи роль машини-проекції, воно діє як запал, або вибуховий механізм, чим загострює психічне життя глядача, але як будь-яка машина він робить роботу психічної проекції за глядача і робить це з мінімальними витратами, послаблюючи цим самим активність глядача. Звідси «пасивність» кіноглядачів, створення реальних можливостей для остаточного перетворення мистецтва на розвагу.

Вище йшла мова, що вважати кіномистецтво тільки прикладом і ілюстрацією філософських понять і концептів є хибною стратегією, але кіно володіє здатністю візуалізувати філософські категорії та створити унікальну філософську мову, підсилюючи сприйняття глядача і надаючи додаткових можливостей філософській рефлексії. Так, фільми Мікеланжело Антоніоні період 60-х років під умовною назвою «тетралогія відчуження» («Пригода», «Ніч», «Затемнення», «Червона пустеля») тематично перегукуються з філософією екзистенціалізму, адже персонажі його фільмів відчують нудьгу, байдужість, абсурд, відчуженість від світу та один від одного [175, с. 67]. Фільми Антоніоні можуть слугувати візуалізацією міркувань філософів-екзистенціалістів про закинутість людини в світ та її приреченість на самотність, не тільки розповідаючи історію, але вводячи людину у наочну

присутність цих ситуацій – ця можливість характерна для будь-якого мистецтва, але кіно володіє цією здатністю вищою мірою.

В фільмі «Пригода», першому з тетралогії, сюжет фільму спочатку здається детективним: пара молодих людей Сандро та Анна разом з подругою Клаудією приїжджають на Еолійські острови де Анна губиться. За законами детективного жанру сюжет має розгортатися в рамках пошуків Анни, але особливість цього фільму в тому, що сюжет грає в ньому другорядну роль. І Клаудія, і Сандро втрачають інтерес до пошуків Анни, встигають за три дні закохатися і збайдужіти один до одного. Почавшись як історія про зникнення Анни, сюжет розпадається, він, з точки зору класичної побудови роману, не логічний. Антоніоні створював свій фільм, коли в літературі був популярним антироман, що характеризується відмовою від класичних елементів роману, експериментами з мовою, послідовністю викладу та сюжетом. Він сформувався у Франції в 1940-1960-х роках як антагоніст роману бальзаківського типу. Таким чином, головною в фільмі «Пригода» є не детективна історія, а байдужість та самотність головних героїв та всіх довкола.

Кінематограф також запозичує спосіб оповіді з літератури, тим самим створюючи унікальні кінооповіді. В 60-х роках ідеолог антироману А. Роб-Гріє став сценаристом для фільму А. Рене «Минулої ночі в Марієнбаді» який є прикладом нелінійного кінематографічної оповіді і візуального експерименту. Сюжет цього фільму може трактуватися по-різному, хоча, здається, ніби сюжету і зовсім немає, а є лише сон чи фантазія, втілена за допомогою візуальних образів. Є лише спогади головного героя про події, яких, можливо, не було в реальності. Він весь час нагадує жінці про те, що минулого року в Марієнбаді вони були близькими, а вона чи то не пам'ятає, чи то не хоче пригадувати, чи то взагалі цих подій в минулому не було або, можливо, це була інша жінка. Структура фільму нагадує сни, в яких діалоги, інтер'єр, хронологічна непослідовність подій – все здається несправжнім, гротескним. В цьому фільмі відсутнє відчуття часу, адже невідомо, чи дійсно було якесь минуле, чи це вигадка чоловіка. Можливо, головні герої знаходяться поза

часом, наприклад, в деякому потойбіччі, де часу немає. Цей фільм є візуально довершеним та естетично досконалим. Довгі кадри довгих коридорів підкреслюють відчуженість персонажів і загальну загадковість того, що відбувається. В цьому фільмі Рене та Роб-Гріє експериментували з нелінійною структурою оповіді, невизначеності часу та пам'яті і великою кількістю можливих сюжетних ходів. В своїх фільмах Ален Рене часто звертається до теми пам'яті, яка може бути розділеною на двох або на всіх, на весь світ.

В попередньому фільмі Рене «Хіросіма, любов моя» (1959 р.) головна героїня переживає містичний досвід пам'яті знищеної під час другої світової війни міста Хіросіма, хоча вона ніколи не була в Хіросімі раніше. Фільм починається з оповіді французенки про те, що сталося з Хіросімою та його мешканцями після атомного бомбардування. Вона розповідає про це так, ніби була свідком тих подій. «Ти нічого не бачила в Хіросімі» – відповідає їй коханець, сім'я якого тоді загинула. «Я бачила все» – відповідає вона так, ніби те, що сталося в Хіросімі сталося і з нею. Завдяки монтажу, здається, ніби оголені тіла французенки та японця перетворюються на попіл від знищених тіл. Документальна зйомка наслідків знищеної Хіросіми, глибоких ран на обгорілих тілах тих, хто вижив, за секунду перетворюються на тіла живих, сплетених в обіймах, і знову по колу, завдяки монтажу, сплітається минуле та сьогодення. Імена японця та французенки невідомі, лише їхні історії минулого. Минуле японця також пов'язане з Хіросімою – вся його сім'я загинула під час атомного бомбардування. За спиною обох – пережитий досвід другої світової війни, яка безжально перемелює людські тіла, долі, міста. Вони пережили катастрофу світового масштабу і, виживши, намагаються будувати нове життя. Сценаристом фільму «Хіросіма, любов моя» була також представниця наряду антироману Маргеріт Дюрас, але цей фільм ще зберігає деякий сюжет та логічну послідовність, на відміну він наступного. Обидва фільми звертаються до природи пам'яті, забування та суб'єктивного сприйняття часу. Персонажі фільмів занурені в спогади, які можуть бути нечіткими чи хибними.

Дію кіноматографу уподібнюють феномену свідомості, що радикалізує Сартр, ототожнюючи кіно і свідомість: як і свідомість, кіно є рухом, який здійснюється без розриву – точніше воно усуває дискретність, створюючи рухому тривалість [73, р. 390]. Він звертає увагу на специфіку сприймання кінофільма, яку часто іменують пасивністю: читання потребує зусилля свідомості читача, отже його Я при цьому не розчиняється у тексті – смисл його як раз і можливий при умові роботи Я, яке самостійно інтонує текст, проставляючи акценти, виділяючи важливе, налагоджуючи часовий зв'язок, кіномистецтво володіє здатністю цілком підкорювати глядача, максимально виконуючи за нього змістовно-смыслову роботу. Сартр говорить, що глядач звільняється від відчуття власного тіла і від фіксації свого Я, свідомість глядача трансформується у свідомість іншого [73, р. 391] і це дуже амбівалентний момент. Людина і у своєму реальному буття є зосередженням різноманітних силових ліній, що засвідчено діалогічною антропологією, але ця множинність на рівні реальності сприймається як приналежне людині Я, кіно створює ілюзію звільнення людини від обмеженості своїм Я, але це лишається квазізвільненням.

Подібний погляд розвиває і М. Мерло-Понті, підкреслюючи змішування свідомості індивіда з світом інших людей, що відповідає установкам сучасної філософії. Він говорить про «нову психологію», яка розглядає людину як кинуту у світ під пильний погляд інших і пильно розглядаючи інших людей [61], що надає нові можливості пізнання людиною самої себе.

Кіномистецтво як специфічна форма філософської рефлексії щодо природи антропологічної реальності надає матеріал для різноманітних філософських дисциплін. В. Огорокова, розглядаючи образи нової соціальної реальності, звертається до кіномистецтва як віртуального моделювання соціальності [187, с. 221-240]. Вона згадує слова французького кінокритика і теоретика А. Базена, якого у французькій пресі прозвали «Аристотель критики», який помітив, що ми живемо в світі, де скоро не залишиться жодного куточка, куди не заглянуло би око кінокамери. Це – світ, який прагне

безперервно знімати зліпки зі свого власного обличчя. Документальні кадри, відзняті десятками тисяч камер, щодня обрушуються на нас з сотень тисяч екранів. Шкіра історії лущиться, перетворюючись в кіноплівку Кіно постає перед нами як завершення фотографічної об'єктивності у часовому вимірі. Фільм не обмежується тим, що зберігає предмет, занурюючи його в застиглий час, подібно до того як комахи зберігаються в застиглих краплях бурштину; він звільняє барокове мистецтво від його судомної нерухомості. Вперше зображення речей стає також зображенням їх існування в часі і як би мумією змін, які з ними відбуваються [187, с. 223]. Евристичні можливості кіно стали предметом уваги Ж. Делеза, який у контексті характерної для нашого часу критики логоцентризму акцентує увагу на тому, що кіно усуває домінанту вербальності, звертаючи увагу на те, що кіно є системою домовних образів і знаків. І це надає засади для таких радикальних висновків, що сьогодні філософія можлива тільки як кіно – В. Огорокова наводить тезу О. Аронсона, яка приваблює увагу, породжуючи бажання сперечатися і розгортати різноманітні варіанти її, про що йшла мова у попередніх розділах.

Висновки до третього розділу

Розгляд мистецтва на ґрунті дещо переосмисленого марксизму акцентує увагу на тому, що мистецтво бачиться такою антропологічною практикою, що постає способом культивування «органів» сприймання і мислення, які не дані від самого факту народження, тобто не вмонтовані у структуру організму, і стосуються «неорганічного тіла людини» – яке вироблене нею собою і тим самим звільнює її від природної обмеженості. Тим самим мистецтво тісно ув'язується з різноманітними проєктами емансипації, яка розуміється не так соціально-політично, як екзистенційно-антропологічно.

Оскільки мистецтво культивує здатності сприймання, що виходять за межі вже існуючого природньо, воно відіграє особливу роль у трансцендуванні соціального порядку, який у людській історії осмислюється як викривлений,

спотворюючий форми людського – мистецтво належить своєму простору і часу і тим не менше репрезентує собою щось інше ніж цей час і простір, щось інше ніж воно саме, стосуючись очікувань і сподівань людини, тобто того, чого немає у наочності, але існує у своєрідний штучний спосіб.

Розуміння людини як істоти, що самостворюється у процесі відчуження та усунення відчуження підводить до критики розуму і знання, за якою проглядається дещо інше підґрунтя – наскрізним принципом, який трансформує усі структурні елементи суспільного життя, вважається відчуження у самих різноманітних формах: це і товарний фетишизм, і оречевлення людської особистості, і комерціалізація культури, яка обертається її деградацією.

Відчуття відчуження, з одного боку, стосується особистісного виміру людської душі, коли відчуття відчуження переживається індивідом як стан відділення себе від іншого, з іншого боку, воно пов'язане з критикою природи, культури та суспільства. Цей момент розгорнутий у екзистенційно спрямованій філософській думці, фіксуючи глибоке порушення всередині людського існування, єством відчуженої людини є конфлікт або роз'єднання – її існування не є цілісним і її життя позбавлене сенсу. Питання відчуження стає у центр смисложиттєвих питань. Більшість філософів вимагають, щоб людське життя було не лише морально добрим, але й змістовним і осмисленим, але існує утилітаристська версія, яка відкидає можливість відчуження: людське життя вимірюється не так смисловим аспектом, як розглядається у координатах приємного-неприємного, задоволення-незадоволення, критичне сприймання такого бачення актуалізує проблематику відчуження, яка висловлюється по-різному.

Представники Франкфуртської школи вважали, що відчуження поширюється в умовах масової культури, аналітика якої виявляє своєрідні чинники дії на людську суб'єктивність: завдання панування над природою поширилося і на панування над людиною; техніка як спосіб розширення людських можливостей як у сфері влади над природою, так і у вимірі

комунікативному, обумовлюючому відкритість суб'єктивності, містить тенденцію до уніфікації, нівелювання людської індивідуальності і в певних умовах стає засобом блокування свободи, отже стає засобом стандартизації.

Це відбувається завдяки ув'язуванню між собою двох рівнів суспільного життя – установка на конформізм і розважальність індивідуального існування підживлюють стандартизуючі чинники і ведуть до тоталітарних тенденцій у соціальних організаційних принципах. Духовне виробництво оформлюється як культурна індустрія, яка отримує владу не лише над дозвіллям людини, але і над її способом осмислення себе, формуючи псевдоіндивідуальність. Маючи такий вплив на життя людини, культуріндустрія отримує всі інструменти для маніпуляції чи насаджування певних думок та уявлень про ті чи інші події, що є вигідними для економічно впливових верств суспільства, тим самим духовна культура стає чинником у функціонуванні економіки.

Розважальність блокує мислення і відучає людину від суб'єктивності, внаслідок чого усунення відчуження неможливо здійснити, спираючись на ідеологію домінування і влади – звідси завдання пошуків більш дієвої «революційної» активності, яка орієнтована на рефлексивно-індивідуалізоване присвоєння відчужених соціальних форм, що і обумовило подальшу увагу до феномену мистецтва як здатного протистояти ілюзорним формам індивідуалізації. Це висуває на перший план питання способів такого присвоєння.

Логічним продовженням такого розуміння мистецтва є визнання найбільш адекватною формою мистецтва мистецтво заради мистецтва, що зовсім не значить замикання його у обмежених просторах високих веж, спрямованих у вічність, але здатність зберігати свою опозиційність навіть у ситуації суспільного використання. Соціальність мистецтва має опосередкований характер, оскільки соціальне служіння мистецтва є дією на саму суб'єктивність, на здатність чуттєвого сприймання і мислення.

У нашій сучасності антропологічна роль мистецтва виразно акцентована у формах кіномистецтва, яке здійснює і трансформаційно-перетворювальний

акт на чуттєвість і мислення людини, і постає свідченням щодо специфічного досвіду людського буття. Для нього характерні власні кінематографічні прийоми та кіномова, завдяки чому стає можливою така історія, що здатна зобразити рух персонажів та хронологічний розвиток подій, спираючись і на зоровий, і на ритмічно-інтонаційний, і на смисловий вимір буття людини. Будучи дітищем модернізму та технічної революції, кінематограф є унікальним видом мистецтва, який ввібрав в себе досягнення традиційних класичних та техногенних мистецтв.

Кіно є унікальним явищем в світі мистецтва та культури, а його аналіз допомагає зрозуміти складність і багатогранність впливу кіно на культуру та суспільство в епоху технічної відтворюваності. Кінематограф видозмінює сприйняття реальності і завдяки технічним інструментам він не лише фіксує реальність, але і схоплює невидимі аспекти реальності. Аналіз того, як кіно передає реальність та її невлічливі для людського ока виміри, є завданням філософії мистецтва у варіації філософії кіно.

Мистецтво є дзеркалом, що показує невидиме буденним фізичним оком, отже може слугувати потужним інструментом діагностики культурної ситуації, надаючи можливість аналізувати та осмислювати різні аспекти соціального життя різного періоду часу. Кіно є мистецтвом, яке синтезує здобутки класичного та техногенного мистецтв, візуалізує філософські категорії, експериментує з формою оповіді. Кіно може бути джерелом для досліджень психологічного стану нації чи окремої людини.

Академічна філософія часто звертається до різних форм мистецтва як до деякого іншого способу філософствування, в свою чергу, мистецтво черпає з філософії ідеї та взаємодіє з нею, взаємно збагачуючись новими смислами та інтерпретаціями. Особливо активно кіно як мистецтво взаємодіє з філософією, адже багато категорій філософії, такі як свобода, рух, час, простір, тощо легко обгорнути в кінематографічну канву оповіді та за допомогою технічних засобів створити цілісну історію.

Особливо слід підкреслити, що вважати кіномистецтво тільки прикладом і ілюстрацією філософських понять і концептів є хибною стратегією, при тому, що кіно візуалізація філософських категорій, на яку здатне кіно, створює унікальну філософську мову, підсилюючи сприйняття глядача і надаючи додаткових можливостей філософській рефлексії. Перетворювально-перероджуюча роль мистецтва підсилюється в кіно до відчуття повної присутності, коли глядач звільняється від відчуття власного тіла і від фіксації свого Я, свідомість глядача трансформується у свідомість іншого. Але це дуже амбівалентний момент: діалогічна антропологія засвідчує наявність різноманітних силових ліній у реальному бутті людського Я, проте ця множинність у вимірі реальності зберігає певну єдність і цілісність, усвідомленість себе як конкретної істоти, кіно створює ілюзію звільнення людини від обмеженості своїм Я, але це лишається квазізвільненням. Кіномистецтво як специфічна форма філософської рефлексії щодо природи антропологічної реальності надає матеріал для різноманітних філософських дисциплін.

РОЗДІЛ 4

ЗНАЧУЩІСТЬ ХУДОЖНІХ ПРАКТИК ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

Можна вирізнити два підходи до феномену освіти, які не є альтернативними, але акценти проставлені дещо по-різному. Перший робить акцент на професійному становленні, здобутті тих знань і вмінь, які дозволяють людині адекватне входження у соціальний простір з метою реалізації як власних цілей і завдань, так і виконання покладених на неї соціальних вимог і обов'язків. Другий не відкидає таку постановку завдань, але розглядає освіту як *Bildung*, тобто як вибудовування, створення себе, що, будучи пов'язаним з професійною діяльністю і соціальною роллю, намагається не упускати особистісно-антропологічні виміри, якими можна вважати чуттєво-екзистенційне переживання людиною своєї присутності у світі, що у публіцистично-філософській і етичній літературі пов'язують з питаннями смислу життя. При тому, що це питання виглядає далеким для повсякденності більшості людей, але справа у тому, що воно не будучи вербалізованим, є наскрізним для екзистенційно-психологічного стану людини.

Г. Гадамер здійснює історико-сміслову аналітику поняття *Bildung* і починає з того, що зафіксує встановлений Гердером зміст «зростання до гуманності» [127, с. 19]. І далі проводить розрізнення культури і освіти, встановивши їх спільне завдання як «специфічно людський спосіб *розбудовувати* природні дані й можливості індивіда» [127, с. 19]. Він розгортає становлення змісту поняття *Bildung* від Канта до Гумбольдта: «В період між Кантом і Гегелем закінчилося простимульоване Гердером карбування цього поняття. Кант іще не використовує слова *Bildung* саме в значенні 'освіти', саме в цьому зв'язку. Він говорить про 'культуру' здібностей (або 'природних задатків'), що у цій якості являє собою акт свободи діючого суб'єкта. Так він називає серед зобов'язань відносно самого себе зобов'язання 'не давати начебто вкриватися іржею' своєму талантові, але не вживає при цьому слова *Bildung*, 'освіта'. А от Гегель, навпаки, вже веде мову про *Sichbilden*

(‘самоосвіту’) й *Bildung* (‘освіту’), коли ставить те саме, що й Кант, питання зобов’язань стосовно самого себе, а Вільгельм фон Гумбольдт притаманним йому тонким слухом уже цілковито сприймає всю різницю між словами ‘культура’ й ‘освіта’: ‘... але коли ми нашою мовою говоримо “освіта”, то маємо на увазі при цьому щось водночас високе й, радше, внутрішнє, а саме: якесь таке розуміння, що гармонійно проливається на сприйняття і характер, беручи свій початок у досвіді й почутті сукупного духовно-чуттєвого прагнення’» [127, с. 19-20], завершуючи висновком, що «виникнення слова *Bildung* у значенні ‘освіта’ пробуджує давні містичні традиції, згідно з якими людина носить, плекає в душі образ Бога, за чиєю подобою її створено» [127, с. 20]. У такий спосіб освіта розуміється як становлення людського у людині.

Отже, визнання освіти становленням людини (*Bildung*) для філософського дискурсу прийнято майже загальновизнаним, і саме така постановка питання відповідає проблематиці даної роботи: проблеми освіти не є проблемами деякого вузького сектору суспільного життя, але стосуються всієї цілісності історичної ситуації, у якій знаходиться людина, на що звертають увагу сучасні українські дослідники: «освіта забезпечує зв’язок цих нібито розрізнених соціально-культурних ситуацій, пов’язує їх в єдину тривалість, або, висловлюючись інакше, утворює ‘зв’язок часів’. Зрозуміло, що ‘зв’язок часів’ відображається як культура. Педагогічна діяльність попри будь-які наявні соціально-економічні умови свого розгортання змушена вбирати у себе всезагальні форми культури, відтворювати власну практику як універсальну культуру. <...> простір освіти з необхідністю конституює себе як простір культури, тобто простір засвоєння і творення всезагальних смислів людської життєдіяльності» [161, с. 4]. Внаслідок цього дослідження освітньої діяльності реалізується не так у техніко-методичному прикладному плані, а як людиномірний та культуротворчий процес. Освіта у будь-якому разі стосується антропологічних питань, але коли вона розглядається як *Bildung*, то у простір уваги потрапляє не функціонально-професійний зміст, але екзистенційно-суб’єктивний, більш точно слід говорити не так про вимір суб’єктивний, що

звично, але містить відтінок чогось привнесено-упередженого, як про вимір суб'єктності, акцентуючи самодіяльність людини.

Саме такий аспект поставлений у центр уваги британськими фахівцями. Д. Бекхерст наполягає на тісному зв'язку між філософією і освітою, причому мова йде не просто про становлення ще одної філософської галузі, але про розуміння того, що освіта – це не просто процес передачі знань і навиків, але складовий елемент життєвої форми людини [7, р. 257], отже «саме поняття людської форми життя містить у собі поняття освіти» [7, р. 265]. Він спирається на ідеї Е. Ільєнкова щодо завдань освіти у житті людини [44] і застосовує їх до сучасної ситуації у освіті, коли значна увага приділяється новітнім технологіям, пов'язаним з цифровізацією навчального процесу. Наводячи аргументи як прихильників «активних» засобів навчання (у лапки слово «активних» бере саме він, чим на мій погляд піддає сумніву те, що суть цифровізації у тому, що навчання стає більш активним), так і скептиків. Бекхерст підкреслює значущість безпосереднього спілкування у процесі навчання: «Викладання – це одна із сторін відносин: там, де є вчитель, повинен бути учень (хоча зворотне твердження неправильне: у багатьох випадках навчання не потребує вчительства – у нього так: «plenty of learning does not involve teaching»). Відношення, звичайно, більше, ніж просто логічне: міжособистісна взаємодія між учителем та учнем, опосередкована взаємним визнанням, є центральною у самій природі їхньої трансакції» [8, р. 308].

А. Керн акцентує увагу на тому, що міркування про людину як форму життя містить у собі концепцію освіти [48, р. 269], це підводить до того, що феномен освіти як форма становлення, яка відповідає тому, що є індивідумом, є процесом становлення свободи [70, р. 290; 156, с. 33]. Здається, саме про такий вимір освіти говорить Гадамер, коли говорить, що освіта не може бути власне метою і слід з недовірою ставитись до поняття «мета освіти», за яким ховається «вторинна» освіта, що розуміється за типом технічного наміру [127, с. 20].

На жаль, в сучасному світі освіта найчастіше розуміється «за типом технічного наміру» і її роль звужується до вивчення якогось предмету, накопичення інформації або здобуття професійних компетенцій. Показником перевіркових знань що в школі, що в вищому навчальному закладі виступає вміння давати відповіді на контрольні питання чи вибрати правильну відповідь в тесті з декількох варіантів. Навчання ніби загострено на подальшу контрольну перевірку знань, навіть якщо за цими знаннями не стоїть розуміння, а лише запам'ятовування чи заучування. В статті В. Гайденко та І. Предборської щодо аналізу освіти в сучасній Україні освіта розглядається як накопичення різних фактів, які нерідко не доповнюють один одне, тому людина, яка, в теорії, за навчальною програмою повинна володіти знаннями та застосовувати їх, на практиці, має лише поверхневі уявлення з різних предметів. Авторки називають такий тип знань енциклопедичним [118, с. 160]. Однією з проблем такого підходу є те, що набір фактів з різних галузей наук не в змозі сформувати в учня цілісного знання та розуміння. Саме на отримання енциклопедичних знань спрямована сучасна освіта, і хоч вони також мають місце бути у вигляді деякої суми вивченого та засвоюваного, але повинні виходити з розуміння логіки та суті предмету. Кінцеве знання в такому підході ставиться пріоритетно вище, ніж вміння індивіда об'ємно та самостійно мислити. Недоліком такої освіти є і те, що велика кількість інформації в науковому світі весь час накопичується, тому знання, отримані в закладах освіти, часто стають застарілими. А в гонитві за інноваціями та іншими формальними речами навчальні установи часто нехтують особистісним розвитком індивіда. Ці накопичені проблеми призводять до відчуження знання.

Ще однією складністю сучасного педагогічного процесу є бажання виховати соціально корисного індивіда, на що звертається увага у філософській аналітиці освіти. В. Возняк зауважує: «Учень представлений (як теоретично, так і практично) як об'єкт прикладання 'педагогічних впливів'. Усі зусилля спрямовані на те, щоб максимально несуперечливо вписати індивіда, що формується, в наші уречнені соціальні структури, пристосувати до соціального

‘середовища’ [112, с. 194]. Набута освіта є «корисною» та «працює» на професійне майбутнє індивіда, але такий підхід утверджує розсудковий спосіб мислення, а не розумний. Навчальні заклади, особливо, школи (адже вони мають справу з юними особами, які лише вчаться самостійно мислити, аналізувати інформацію, висловлювати власні думки, самовиражатися тощо) повинні докладати зусиль, аби підготувати індивіда до дорослого життя, тобто, не лише дати знання для підготовки майбутнього працівника, але і навчити індивіда самостійно мислити.

Педагогіка постійно експериментує з навчальними планами, способами подачі інформації, цифровізацією, інклюзивністю та компетентнісним підходом, що нібито повинно зробити навчальний процес більш гнучким, адекватним сучасним викликам та індивідуальним потребам учнів. Натомість постійні інновації є зовнішніми по відношенню до суті предмету, адже завдання навчальних закладів є незмінними та актуальними і для минулого, і для майбутнього: вони повинні навчити людину мислити. Мислення закладає необхідні основи для самостійного міркування, запитування, відсутності упередженості, що важливо як в професійному, так і в духовно-практичному житті індивіда.

Для того, аби навчання стало більш актуальним, інтегрованим та відповідало вимогам сучасного світу, педагогіка впроваджує міждисциплінарний підхід, що має на меті інтеграцію знань та методів з різних дисциплін для створення комплексного розуміння проблем та явищ. Цей підхід хоч і має раціональне та позитивне підґрунтя для власного існування, все ж, його реалізація потребує грамотного впровадження та переосмислення підготовки педагога. Лише формальна модифікація чого старого на щось нове без якісних змін не призведе до бажаних результатів. В своїй статті В. Возняк критикує міждисциплінарний підхід за те, що він нагадує мислення інженера-конструктора, який сполучає різні деталі для отримання готового результату, отже є абстрактно-загальним підходом до такого складного поняття як особистість.

Дисциплінаризація науки зумовлена «ситуацією інституалізації суспільних (але таких, що перетворилися на соціальні) відносин як проявом феномену відчуження» [114, с. 109]. В умовах інституалізації суспільних відносин змінюється наукове знання: так замість наукового пошуку воно зосереджується на викладанні готових інформаційних конструкцій. В обставинах функціонування дисциплінарної форми наукового знання категорії даються таким способом, аби потім їх можна було би корисно застосувати, використати, що і підкреслюють автори: «Звернемо увагу: саме використання. А це – царство розсудку та його форм. Розсудок – одвічний користувач, user усього і вся, проте він здатний і всіх інших перетворювати в подібних user'ів і ставиться до них як до user'ів» [114, с. 109] Категорії в межах міждисциплінарної комунікації перетікають з однієї дисципліни до іншої, де вони є зовнішніми по відношенню до проблематики обговорюваного. Отже, міждисциплінарна комунікація схильна до маніпулятивної активності, адже сфокусована не на процесі в сенсі шляху до пізнання чого, а на отриманні готового результату, який, без необхідної рефлексії, є поверхневим. Отже, міждисциплінарний підхід часто нехтує внутрішнім змістом термінів та знань, які він впроваджує, що призводить до поверхневого знання, а націленість на готове інформуюче знання не в змозі запустити творче мислення індивіда.

Педагогіка звертається до філософії для розв'язання низки ключових питань, що стосуються природи знань, навчання, етики та розвитку особистості. На жаль, це звернення часто є формальним і реалізується лише в межах звернення до термінів та номінальних знань. Запозичення педагогікою філософських категорій, концептів та ідей не зумовлює змістовне наповнення педагогіки, адже в такому випадку вона оперуватиме пустими, чужими для неї поняттями без належного їх розуміння. Педагогіка повинна звертатися до філософії, педагогіці потрібна філософія, але не до «зовнішньо-формальної оболонки», а до суті предмету. Наприклад, серйозне звернення до філософії, «занурення в метафізичні підстави» дозволить педагогіці розкрити свою педагогічну силу, що здатна виховувати, надихати та направляти людину.

Філософія є важливою для формування критичного мислення та інтелектуального розвитку індивіда, а тому вивчення філософії не лише в школі, а і в закладах вищої освіти (серед нефілософських спеціальностей) буде сприяти в тому числі професійному розвитку, адже вміння креативно та аналітично мислити, віднаходити нестандартні рішення у вирішенні певних задач має велике значення для розкриття професійного потенціалу. Набуті філософські знання, а отже, філософськи орієнтоване мислення, як вважає О. Руденко, стане фундаментом для «підготовки людей до мобільності та невизначеності» [199, с. 41]. Сучасний динамічний світ інтенсивно розвивається, тому затребуваним є вміння людини вирішувати нові задачі, готовність отримувати нові знання та навіть змінювати спеціальність. Філософія, в свою чергу, здатна відкривати нові горизонти мислення та світогляду, що сприятиме особистісному зростанню: «вивчення філософії необхідне для того, щоб подолати професійну обмеженість мисленнєвого кругозору, прокласти місток до інших сфер знання і культури» [199, с. 42]. Отже, входження філософії в педагогіку неможливе без філософської підготовки педагога: «Уся справа – в особистості самого вчителя, у рівні розвиненості його культури, його універсальних діяльних (вони ж – спілкувальні) здібностей. Філософія входить у педагогіку особистісно, тобто особистістю вчителя» [114, с. 112]. Філософськи орієнтоване мислення має стати частиною світогляду педагога, адже те, як він мислить, впливає на ті цінності, які він приймає для себе та популяризує серед учнів. Філософія вчить педагога мислити вільно та об'єктивно, розвивати здатність аналізувати різні погляди, аргументи та ідеї. Вона формує в педагогові цінності, які сприяють і його розвитку як особистості, і розвитку учнів, які часто сприймають фігуру вчителя як деякого наставника та прикладу.

В умовах філософської освіченості педагога навчальний процес буде побудований на основі об'єкт-суб'єктних стосунків, де учасники процесу навчання будуть паритетними. У такому разі виникатиме важливий «третій суб'єкт» – культура, що довершуватиме процес навчання та вирощуватиме всіх

учасників цього процесу. Це нове педагогічне мислення має прийти на місце старого, в основі якого були покладені суб'єкт-об'єктні стосунки та прагнення вчителів пройти якомога більше навчального матеріалу, в суті якого лежало просте заучування [113, с. 52]. У цьому плані доречно звернутися до ідей Г.С. Батищева про «глибинне спілкування», що має стати діяльнісною здатністю педагога: «потрібно не просто застосовувати ті чи ті методичні прийоми, а вміти розпредметити філософсько-світоглядний зміст цих ідей, довести їх до розуміння саморуху освітньої діяльності, навчитися мислити їх і мислити ними» [114, с. 110]. Отже, педагог має навчитися мислити по-філософськи, аби навчити мисленню учнів, а тому він мусить прагнути до розвитку власної філософської культури мислення.

В. Гайдено та І. Предборська посиляючись на розмисли Дж. Дьюї, висвітлюють важливість дитино-центрованої педагогіки, в якій важливе місце відводиться розвитку дитини і обдаруванням, які є в дитини, та які вона схильна розвивати. Допомогти їй в цьому зможе вчитель, який повинен стати авторитетом для дитини, а не лише транслятором фактів, що, на думку вчених, сприятиме зменшенню відчуження знання. Педагог повинен мислити по-філософськи, що надасть йому інструменти для кращого розуміння себе, учнів та суспільства, а також для побудови більш ефективної та етично відповідальної освітньої системи. Педагог з розвинутим філософським світоглядом зможе впізнати та допомогти розкрити таланти дитини. Педагогіка є конкретною філософією, адже в рамках педагогіки філософія «наповнюється змістом саморуху реальних форм, набуває статус практичної діяльності» [114, с. 111], тобто симбіоз обох систем знань спрямовані на те, аби виховати людину, виростити людське в людині. Співпраця педагогіки та філософії особливо потрібна педагогіці, адже філософія осмислює людину, її місце в світі, вона ставить питання про значення та суть морально-етичних питань і саме такий спосіб мислення необхідний в навчальному процесі. Філософія потрібна педагогіці, але лише ґрунтовна підготовка педагогів та

чітке визначення спільних цілей обох дисциплін сприятимуть освіті педагогів та учнів.

В іншому вбачає покликання філософії освіти М. Култаєва: «Однією з центральних тем і відповідно проблем філософії освіти є взаємозв'язок між освітою і суспільством» [149, с. 187], тобто, філософія освіти має ставити кінцевою метою не лише освіту індивіда, а перетворення всього соціуму. В добу постіндустріального розвитку, де нові знання накопичуються з високою швидкістю, ролі філософії відведене місце морального, культурного, особистісного та освітнього розвитку. Авторка вбачає прямий зв'язок філософії світи та політично-соціальних перетворень, адже для того, аби досягти політичної та духовної свободи недостатньо гасел та амбіцій. Лише завдяки ґрунтовній і правильно вибудованій освіті та вихованню можна привити індивідам культуру свободи, «що ґрунтується на демократичних принципах і цінностях» [149, с. 188]. Уявлення про необхідність мислення задля розбудови демократії та держави, а отже, гармонійне співіснування кожного громадянина сформувалося в Стародавній Греції. Кожен громадянин мав приймати рішення, яке би сприяло колективному благу. Таким чином, «виникнення демократії одночасно вимагало формування раціонального мислення» [159, с. 20]. Рефлексивне мислення, яке збігається з народженням філософії, дозволяло людині ставити під питання себе, витоки свого світогляду та переконань, прагнуло зрозуміти, яким є світ та як його зробити краще, яке місце в ньому посідає людина. Освіта та виховання, здатність судження, що розвивається завдяки філософському мисленню, таким чином, вчить досвіду свободи як особистісної, так і колективної, і саме цей досвід необхідний для демократичної розбудови і нашої країни.

Взаємозв'язок влади та освіти аналізує Т. Адорно. В своїй доповіді ще в 1959 році він констатував стан сучасної йому освіти в Німеччині як напівосвіта, що «стає панівною формою сучасної свідомості» [91, с. 129]. Адорно, досліджуючи проблеми освіти, розробляє розгорнуту систему багатовекторної аналітики причин та суспільних наслідків впливу напівосвіти на формування

самостійно мислячих людей, чия освіта стала би підґрунтям для демократичної розбудови майбутнього суспільства. Напівосвіта є кризою освіти, причиною, чому більшість, маси, не мислять самостійно, не піддають рефлексії сталі застарілі канони, а також оперують інформацією, а не знанням.

Адорно відштовхується від візій Канта та Гегеля щодо просвітництва як деякого типу мислення, компонентом якого є західна освіта, яка зумовила «прихід до влади прибічників правоекстремістських політичних практик» [106, с. 48]. Те, що Кант та Гегель називали просвітництвом, Адорно, в якості антитези, називає напівосвітою [148, с. 179]. Кант використовує термін «просвітництво» для характеристики людини, яка вийшла зі стану неповноліття та «пов'язував з ним процес перетворення суб'єкта з пасивного на активний» [148, с. 179]. Неповноліттям Кант позначає стан, коли людина виявляється не готовою користуватися власним розумом без настанов стороннього («опікуна») і просвітництво є ознакою готовності вийти зі стану нерішучості та взяти особисту та колективну відповідальність на себе. Для Гегеля освіта є звільненням як особистості, так і всесвітньої історії, яка є «самовиявленням духа, його поверненням до самого себе» [160, с. 10].

Для епохи Просвітництва революційною була ідея свободи як звільнення людини з соціальних чи релігійних обмежень, що передбачало всебічну емансипацію людини. Саме в освіті вбачали рушій суспільних перетворень: освіта, заснована на принципах розуму та науки, прагнула сформувати вільно мислячого індивіда. Після Аушвіцу та Дахау неможливо було більше говорити про просвітництво, прагнення філософів щодо формування ідеальної людини та суспільства потерпіли крах, тому представники Франкфуртської школи рефлексували над темою кризи «світоглядних філософій» [148, с. 180]. Адорно виступає з промовами, дає інтерв'ю щодо шкоди напівосвіти тоді, коли відбувалася активна лібералізація західної Німеччини, осмислювався вплив державної політики на індивіда та значення освіти для того, аби мислити самостійно та не піддаватися на маніпулятивні заклики правлячих партій.

Напівосвіта не здатна підготувати індивіда до самостійного мислення та широкого світогляду, що дозволяє різноманітним шкідливим ідеологіям проникати в уми громадян. Однією з причин поширення напівосвіченості було те, що попередня освіта була спрямована на «задоволення потреб практичного виміру, орієнтованого лише на здобуття матеріальних благ» [106, с. 48], що було породжене попередньою буржуазною культурою. Адорно зауважує, що наявність освіти в Англії (в XVII-му ст.) та Франції (XVIII-му ст.) ще не було причиною для самовдоволеного відокремлення буржуа, які захопили владу, від селян, але вже новий клас, породжений буржуазним суспільством, змінив підходи на вимоги до нової освіти. Пролетаріат був змушений весь свій час віддавати роботі «нелюдськість капіталістичного процесу виробництва позбавляла робітників усіх умов, необхідних для освіти, передусім вільного часу» [91, с. 133], а освіту отримували обрані, переважно, заможні. В індустріальному суспільстві механізація виробництва стала причиною скорочення робочих місць, адже відпала потреба в традиційних ручних процесах, з іншого боку, механізація збільшила попит на працівників, готових вчитися керувати новою технікою. Механізація суттєво змінила структуру зайнятості та соціальні відносини в індустріальному суспільстві, створивши як нові можливості, так і виклики для робітників. Технічне обладнання стало умовою економічного розвитку суспільства, тому навчання робітників, підвищення їх кваліфікації стало пріоритетом для індустріального суспільства.

Напівосвіта виникає також як наслідок розвитку індустріального суспільства, де людина «стає напівосвіченою в просторі масової культури» [148, с. 179]. Адорно вбачає в розповсюдженні продуктів масової культури, таких як радіо, трансляція численних псевдо-інтелектуальних передач для телебачення, можна до цього додати і сучасні реаліті-шоу, які є популярними серед великої кількості населення – всі ці продукти не несуть інтелектуального навантаження, але приваблюють глядачів надуманими інтригами та провокаціями. Він пише: «Масам через численні канали постачаються освітні блага» [91, с. 134], до таких освітніх благ відносяться як псевдо-освітні

передачі, так і сама напівосвіта, яка розмиває соціальні кордони та ззовні урівнює всіх, що Адорно позначає терміном «інтеграція» [91, с. 134].

Зазначаючи дію масової культури на мислення, В.Гайденко і І. Предборська звертаються до ідей В. Жиру, який вважає, що завдяки масовій культурі, «правильні» погляди на суспільство та людину нав'язуються ще в малому віці, в тому числі через мультики Діснея [118, с. 162]. Масова культура («педагогіка екрану») подібно до пропаганди, ще з юного віку прививає дітям «Нігілізм, жорстокість, гомофобію, наркоманію, насилля, суїциди, тобто соціальну патологію» [118, с. 162]. Педагогіка має навчити людей розрізняти ці впливи, не піддаватися на емоційні чи популістичні політичні маніпуляції, адже, «Педагогіка, як вважає Г. Жиру, має викривати реальну взаємодію політики влади, авторитету, знання, цінностей та ідентичності» [118, с. 162]. Освіта має ставити собі за мету навчити людину мислити, аби вона не піддавалася на маніпуляції та провокації.

«Розсадником напівосвіти» Адорно називає (німецькі) селянські округи, де описані вище радіо-та-телепередачі почали замінювати людям традиційні знання, релігію та набутий поколіннями життєвий досвід. Під поняттям культуріндустрія Адорно позначає «сукупність засобів масової інформації та масових розваг індустріального суспільства середини ХХ-го ст., яка виконує роль ідеологічного вихователя колективної свідомості європейців, зокрема представників пролетаріату, які не мали право на привілейовану освіту» [106, с. 49]. Культуріндустрія створює всі умови, аби нібито прищепити певні загальні знання тим, хто не завжди має до них доступ, але при цьому, вибірковість цих знань, що є набором фактів загальної інформації, по-перше, не розвиває особистісно індивіда, і, по-друге, не дає цілісних ґрунтовних знань. Освіта, за Адорно, стала надавати послуги, замість того, аби дати індивіду мисленнєві інструменти для подальшого саморозвитку: «Теорію Адорно легко запідозрити в антидемократичності, бо він виступає проти 'народної освіти', але його критика спрямована передусім на профанацію квазіпедагогічних практик

масової культури, метою якої було здешевлення і збільшення обсягу так званих освітніх послуг» [148, с. 181].

Отримання освіти в сучасному світі стає чимось модним та респектабельним серед молоді, що сприймається в суспільстві як приналежність до вищих верств, але для тих, хто такої можливості не має, культуріндустрія розробила багато способів долучитися до цих знань. Брошури та книги знайомлять індивіда зі спрощеною подачею інформації, попит на яку призводить до збагачення культуріндустрії та наповнення вибірковою інформацією індивіда. Ця робота Адорно писалася ще задовго до появи різноманітних наукопоп та платних курсів в інтернеті, але зважаючи на тенденцію, подібні проєкти також піддавалися би критиці з боку Адорно, враховуючи, що в ХХІ столітті з кожним роком все більше зростає поява такої продукції.

Оже, напівосвіта не дає повноцінних знань, але дозволяє кожному відчути свою приналежність до них через освітні передачі, брошури, шоу, і, в минулому, радіо. Освіта все частіше перетворюється на формальний процес засвоєння інформації без глибокого розуміння та критичного осмислення, що і робить її напівосвітою. Освіта більше не сприяє розвитку критичного мислення, адже вона озброїлася інформацією, фактами та тестами для перевірки цих знань, що є, швидше, перевіркою на запам'ятовування. Людям все більше бракує повноти знання, знання, яке було би цілісним, повноцінним. Поверхневі знання часто маскуються під освіченість та інтелігентність; напівосвіта стала причиною для хизування, адже нібито додає балів до соціального статусу. Не лише освіта, але і знання та культура трансформувалися, ставши поверхневими та тоталітарними. Адорно критикує сучасне суспільство за те, що знання в ньому втратили свою цінність, ставши інструментом для досягнення зовнішніх цілей: «Напівосвіта і колективний нарцисизм збігаються в одному – в бажанні розпоряджатись, брати участь в обговореннях, справляти враження фахівця, взагалі – бути причетним» [91, с. 145]. Така ситуація з освітою може призвести

до того, що масовою свідомістю стане легше маніпулювати, що може призвести до посилення соціального конформізму.

Описана Адорно криза в освіті навіть через більш ніж 60 років є наявною проблемою для освітніх закладів, адже накопичені складнощі наразі не вирішуються. Сучасна педагогіка зберегла в своїх традиціях прагнення до емансипації індивіда, але результатом її «праці» є поневолення індивіда [160, с. 8]. Для сучасного інформаційного світу професійних навичок недостатньо, адже швидкий темп розвитку технологій вимагає задіяння мисленнєвого та інтелектуального потенціалу, що кидає виклик сучасній системі освіти. І хоча в сучасному світі доступ до освіти мають все більше людей, сама освіта деформується від необхідності підготовки численних кадрів та більше не ставить перед собою завдання навчити людину саморозвитку. Напівосвіта спрямовує свої сили на підготовку успішного члена суспільства, де за успіх буде сприйматися, перш за все, фінансовий успіх та соціальні блага, тому активність та самовпевненість буде сприйматися в суспільстві як показник успішності.

Численні сертифікати, дипломи та грамоти, які підтверджують кваліфікацію людини, стають самоціллю для сучасної людини, адже сприймаються в суспільстві як показник високого рівня грамотності та освіченості. Ці атрибути професійної кваліфікації зовсім не є показником духовно-інтелектуальної глибини особистості, але в суспільстві їх наявність оцінюється як престижна: «Масова культура, як показує Адорно, і напівосвіта утворюють спільний простір, де відбувається духовна деградація людини, смисл життя якої зрештою зводиться до престижного споживання так званих культурних і освітніх благ без сертифікату якості» [148, с. 183]. Коли йде мова про роль філософії у системі освіти, то слід бачити не так її інформативно-предметну роль, як чинник особистісно-екзистенційного становлення, здатність витримувати суперечність власного становлення – не розчиняючись у безликому процесі соціальних тенденцій і завдань, бачити антропологічний вимір цих процесів, кажучи дещо по-іншому – за виконанням соціальної ролі не

упускати з виду реальний вигляд, лик людини, що знаходиться у безпосередній близькості, і це питання не має прямого самоочевидного розгортання.

Поняття Ближнього добре відоме за євангельською етикою: при тому, що у буденному (земному) бутті люди розрізнені й їх інтереси досить часто сприймаються ними як ворожі один одному, вони споріднені («близькі») між собою як Божі діти. Таку євангельську етику гранично проблематизував Ф. Ніцше, протиставляючи Ближньому Далекого: Ближній розуміється як людина у її повсякденних турботах і бажаннях ситого зручного життя серед подібних собі, Далекий тотожний Надлюдині, яка орієнтована на майбутній досконалий стан. Таке протиставлення містить тенденцію зневаги до конкретної людини, яка живиться обрисами сконструйованої досконалої істоти, що постає абстрактним образом людини – за таким баченням вимальовується міфологема поступального прогресивного часу, який живиться сучасністю, знищуючи її.

Проте рух людської історії містить у собі специфічний принцип збереження минулого, яке входить у сучасність у якості його засади, що і створює умови поступально-кумулятивного процесу розвитку людства. У наші дні мінливість і установка на новизну різко акцентує – і засади говорити про те цілком виправдані, але саме тому, що у поле уваги потрапляє майбутнє, важливі рефлексії щодо цього, які підводять до такої установки: майбутнє вимальовується за сьогоднішніми ідеями і принципами, але досвід людського життя показує, що прийдешнє не відповідає їм цілком, отже, прямолінійний поступальний рух неможливий, в історії завжди присутні розриви, і це назване Ніцше *прірвою*, над якою натягнута *линва*, що і є Надлюдиною. Отже одною з визначальних характеристик майбутнього – і суспільства, і самої людини – є невизначеність і негарантованість, внаслідок чого зростає значущість такої здатності людини як орієнтація у світі швидких змін. Зміст такої здатності відповідає принципам, які можна назвати *розумним консерватизмом*, тобто утримання у русі швидких змін визначальної засади і мети – збереження людства, охорона людини від самознищувальних тенденцій. Це питання було центральним для історичної школи Й. Ріттера, який об'єднав навколо себе своїх

талановитих учнів з метою розробки теорії громадянського життя, яка б поєднувала традицію і поступ, минуле і майбутнє [197]. Г. Люббе розгортає діалектику інноваційного і традиційного розвитку: він звертає увагу на те, що науково-технічна цивілізація як ніколи раніше обернена обличчям до минулого [57, s. 3]. Це і складає засади поступального руху, осмислення якого можливе на ґрунті оволодіння філософським способом мислення.

Ефективним залученням до філософського способу мислення є безпосереднє входження у простір мистецтва, тобто не просто говоріння про мистецтво у теоретичному плані, а включення у освітні програми мистецьких практик, що у наші дні відбувається у формі позанавчальної роботи, яка іменується «виховною» і є не обов'язковою для навчання, стосуючись дозвілля студентів. Це створює ситуацію, коли важливий для становлення людини феномен мистецтва бачиться чимось випадково незначущим, отже естетичне становлення віддане на волю стихії і частковості. Більше того, внаслідок розважальної форми масової культури домінують спрощені зразки мистецької продукції.

Знамениті Вальдорфські школи у якості навчального предмету містять обов'язкову щорічну театральну виставу – антропологічно-естетична значущість театру відома з часів Давньої Греції. Мій досвід студіювання філософії вказує на плідність включення у навчальні програми курсу з історії і теорії кіно з обов'язковими переглядами фільмів – зважаючи на те, що кіномистецтво як і театр є синтетичним видом мистецтва, вводячи у власний простір музику, живопис, літературу, тим більше для сучасності кіно є самим розповсюдженим видом мистецтва.

Як вказувалося у попередньому розділі, кіномистецтво у своїх видатних зразках є формою філософської рефлексії. Кіно часто підіймає філософські питання про сенс життя, життя та смерть, людські чесноти та природу реальності, що є об'єктами філософських роздумів. Завдяки своїй унікальній аудіо-візуальній природі кіно наочно слугує засобом для дослідження цих питань. Філософія кіно може стати важливою складовою навчальної програми

як для студентів різних напрямів професійної освіти, так і для учнів старшої школи. Для філософів цей курс може стати допоміжним в аналізі естетичних аспектів мистецтва та їх впливу на суспільство, а також допоможе розвинути критичне мислення, аналізуючи суспільні, політичні та культурні явища через оптику кіно. Для учнів старшої школи цей курс буде цікавий як знайомство з іншими культурами та світоглядами, а також допоможе розвинути надивленість та критично оцінювати візуальні наративи.

Підкреслимо ще раз особливості ролі кіно у сучасному світі. Завдяки своїй масовості та доступності, воно впливає на соціальні настрої та зміни в суспільстві, переосмислює історичне минуле та дозволяє підсвітити існуючі суспільні проблеми різних верств населення. Через кіно відбувається знайомство з іншими культурами та світоглядами, що сприяє духовному та інтелектуальному розвитку індивідів, а завдяки розповсюдженості кіно цей процес відбувається швидко та масово. Кіно впливає на те, як люди уявляють правильність соціальних зв'язків, завдяки чому формується певна соціальна поведінка. Наприклад, як люди проявляють свою любов, якими словами підтримують один одного та зізнаються в коханні, якими словами проговорюють душевний біль – ці патерни поведінки часто несвідомо глядачами запозичуються з кіно. Воно є таким собі дзеркалом, що показує бажання, страхи, та інтереси, які переживає окрема людина та суспільство.

Кінематограф також несе освітню функцію, адже візуалізує історичні події та знайомить з історичними персонажами, які, можливо, без кіно були би не проявлені для багатьох сучасників. Історичні фільми, які обзавелися багатьма піджанрами, рясніють на численних сервісах з підбору фільмів чи серіалів. Немає історичної епохи, про яку не був би відзнятий історичний чи художній фільм. Насмілюсь припустити, що сучасна людина в більшій мірі знайома з історією та культурою по кіно, ніж по підручниках з історії чи інших друкованих джерелах, що, звичайно, пов'язано з простотою викладу та легкістю засвоєння аудіо та відео вмісту. З одного боку, це має позитивні аспекти, адже завдяки такому кіно люди набувають певних історичних знань,

наприклад, в яких умовах жили різні верстви населення, з якими труднощами вони стикалися, як був організований їх побут, зрештою, який одяг вони носили. Така кінопродукція отримує широку популярність і часто нарізки з фільмів та серіалів заповнюють соціальні платформи. Особливої популярності останніми роками набули саме історичні серіали: «Корона» (2016, П. Морган), «Вікінги: Вальгалла» (2020, сцен. – Джеб Стюарт), «Гострі картузи» (2013 реж. Стівен Найт), «Вікторія» (2015, реж. Дейзі Гудвін) тощо. З іншого боку, таке кіно може не завжди відповідати історичній дійсності, а бути алюзією на певні історичні події. В 2024 році одним із найпопулярніших серіалів є «Бріджертони» (2020) – фантазія сучасників про епоху Регенства; події серіалу відбуваються в альтернативному Лондоні і історичній точності відповідають не завжди. Епоха Регенства виступає яскравим тлом для любовних історій головних героїв, при цьому, сама епоха з її гострою економічною кризою; завершенням наполеонівських війн; катастрофічним підняттям цін всередині самої країни, що призводило до бідності народу; луддизм – весь динамізм та протиріччя цієї епохи не були розкриті в серіалі, натомість, героїні серіалу проговорюють феміністичні наративи про неможливість жінки реалізувати себе повноцінно в чоловічому світі. Не відомо, чи осмислювали заможні жінки вищого світу того часу себе та своє життя саме під таким кутом зору, свою політичну та соціальну роль, але і серіал не показує нам передумов, які би спонукали героїнь до подібних розмірковувань. Або, наприклад, в фільмі «Жанна Дюбаррі» (2023, реж. Майвенн) розповідається про фаворитку короля Людовіка XV, яка нібито мала настільки сильний вплив на короля, що змінювала правила Версалю. Ці приклади слугують взірцем того, як історичні та костюмовані кінострічки впливають на наші уявлення про історію та світогляд минулих часів, але також вони можуть бути простором для гострих соціальних питань сучасності, що не завжди збігається з історичною точністю.

Адорно писав, що масова культура створює власні міфи та підміняє історичне минуле фантазією, що «відкриває шлях для магії крізь зубожену свідомість» [91, с. 140]. Завдяки масовій культурі з'явився міф про Дикий Захід

– романтичне та героїчне місце, де немає закону. В ХІХ столітті Дикому Заходу присвячувалися оповідання про поєдинки між шерифами та бандитами, про шукачів золота, а в ХХ столітті, особливо в 70-х роках, кінематограф візуально та ідейно доповнював вигаданий образ Дикого Заходу, такі фільми отримали власну назву – вестерн. Адорно звертає увагу на штучність як самого нового міфу, так і тих, хто його створює: «Мас-медіа зробили з Дикого Заходу ерзац міфології, проти якої ніхто не виступає з фактами з його не так далекого минулого. Схожий прорахований глянець випромінюють кінозірки, шлягери, тексти і назви шлягерів» [91, с. 140]. Сучасній людині культуріндустрія легко нав'язує і псевдо історію, і штучних ідеальних кумирів, які з екранів телевізорів просочуються в кожную квартиру. Культуріндустрія стала постачальником великої кількості ідолів масової культури, які, завдяки своїй популярності, отримали визнання та авторитет. Можемо сказати, що кінематограф є полем і для серйозних філософських роздумів, і для фантазійного світу, і для кінематографічної еkleктики, що поєднує в собі сучасні наративи та історичне тло. Ці фільми були мною розглянуті лише в якості прикладу популярних фільмів та серіалів, адже саме популярність того чи іншого продукту є показником інтересів та вподобань людей.

Кіноіндустрія також напряду пов'язана з попкультурою, адже фільми є елементами формування та вираження попкультури періоду свого створення. Наприклад, за музикою, одягом, стилістикою, навіть за діалогами або жартами можна ідентифікувати роки, коли був знятий той чи інший фільм. Таким чином, кіно фіксує та зберігає певний колорит часу, коли він був знятий. Фільми і самі по собі стають частиною попкультури, створюючи культових персонажів, сцени, діалоги або музичні теми, які потім стають популярними поза кінематографом. Він є простором для створення масштабних кіносвітів, що стали вагомою частиною популярної культури, тому навіть ті, хто не знайомий з ними, все одно оточений атрибутами та відсилками до цього світу. Таким чином, кінематограф візуалізує уявний світ фантазії, який, через просочення в популярну культуру, стає частиною реального світу. Наприклад, фільми

«Зоряні війни», «Термінатор», кіновсесвіт Marvel – ці продукти глибоко вплинули на масову культуру. В цьому сенсі кіно може саме задавати певні тренди, які потім набирають популярності через соціальні мережі, телебачення чи музику.

Важливість вивчення філософії кіно обумовлено також природою самого кіно, адже воно є мистецтвом, що синтезує в собі інші види мистецтва, такі як музику образотворче мистецтво, фотографію, літературу, театр тощо, тому кіно може слугувати провідником до інших видів мистецтва, таким чином популяризуючи їх серед більшості. Важливим це здається тому, що і музика, особливо класична, і образотворче мистецтво перейшли в площину віртуального, де губляться серед величезних мас різноманітної інформації, яка щодня з'являється в мережі.

Вивчення історії та теорії кінематографу під час мого навчання на відділенні філософії докорінно змінило моє уявлення про кіно, адже якщо до цього досвіду я мала поверхневі уявлення про кіно, що обмежувалися декількома жанрами, то з початком вивчення цього предмету для мене відкрився новий захопливий культурний світ. Вивчення кіно дозволило мені краще зрозуміти як філософію (адже кіно часто виступає візуальною філософією), так і внутрішній світ Людини, адже кіно допомагає краще зрозуміти себе та реальність, в якій ми живемо. Кіно – це величезний пласт культури, що об'єднує людей з різних країн, поколінь і навіть дозволяє сучасному глядачеві зазирнути крізь екран в неіснуючі культурні та історичні епохи. Саме предмет історія та теорія кінематографу познайомив нас, студентів, з класикою кінематографу, починаючи від «Прибуття поїзду на вокзал Ла-Сьота» братів Люм'єр і закінчуючи фільмами новинками XXI століття. Кінематограф пройшов довгий шлях перш ніж стати таким, яким ми його знаємо: без технологічних винаходів попереднього століття таких як фотографія, оптика, механізм зміни зображень, кіно не змогло би відбутися, здійснитися. Ключову роль в появі кінематографу відіграла індустріальна революція, що заклала фундамент для розвитку кіно завдяки стрімкому

технологічному прогресу. Власне, і сам кінематограф всередині самого себе більш ніж за сто років зазнав істотних трансформацій. Відомо, що кіно від початку свого створення і аж до 1927 року було німим (перший звуковий фільм – «Співак джазу» реж. А. Кросленд), в до 1935 року – чорно-білим (перший повнометражний кольоровий фільм – «Беккі Шарп» реж. Р. Мамулян). Кіно весь час розвивається: експериментує з жанрами, формами, підіймає гострі соціальні питання, завдяки візуальній мові проникає в такі затінки людської душі, які закриті для художнього слова чи образотворчого мистецтва.

На семінарах з історії та теорії кінематографу багато уваги приділялося класичним фільмам, які ввійшли в історію не лише кіномистецтва, але і стали частиною світової культури. Знайомство з ними допомагає краще розуміти, а головне, побачити певний історичний період, відчувати настрої, сподівання та світовідчуття тих, хто створювали фільми та тих, для кого вони були створені. Фільми віддзеркалюють соціальні, світоглядні, культурні настрої епохи, в якій вони створюються. Аналізуючи кіно, можна прослідкувати, як змінювалося світовідчуття людей, якими вони бачили себе та своє майбутнє та інші основоположні питання.

Кіно дуже тонко реагує на соціальні події: завуальовано чи, навпаки, у формі реалізму, і, в залежності від історичного періоду, наявності чи відсутності цензури – кіно відображає тривоги та надії суспільства. Наприклад, фільм «Кабінет доктора Калігарі» (1920 р., реж. Р. Віне) – жахливий та красивий фільм, що поклав початок німецькому кіноекспресіонізму. Він навіював відчуття дискомфорту та тривоги, адже не було зрозуміло, чи доктор Калігарі – божевільний вчений чи продукт хворих фантазій мешканців психічної лікарні. Якщо для сучасного глядача цей фільм навряд буде по-справжньому страшним з точки зору візуальних ефектів, атмосфери, декорацій чи звуків, то для німецького глядача минулого століття цей фільм здавався страшним, але по причині вшитих в фільм сучасних йому політичних та соціальних метафор. В образі Калігарі глядач бачив образ непідконтрольного зла, яке поступово, шляхом обману та зловісної привабливості, поширюється

тогочасною німецькою республікою та отримує все могутнішу владу над умами людей. Лише знаючи соціальний контекст, в якому знімався цей фільм, сучасні глядачі можуть по-справжньому зрозуміти дух епохи, її внутрішні переживання, які приховані за алегоричними образами. Історія та теорія кіно вчить розшифровувати суть побаченого, спираючись на певні попередні історичні чи культурні знання, а також вводить студента в культурний контекст, в якому створювався фільм.

Кіно є способом візуально осмислити філософські категорії та ідеї, де роздуми про буття, час, життя, смерть, пізнання світу, свідомість, дійсність осмислюються в канві деякого сюжету. Тобто, кіно може виступати візуалізацією філософських розмислів, де останні набувають нових смислів та інтерпретацій. Наприклад, тетралогія Антоніоні («Пригода», 1960; «Ніч», 1961; «Затемнення», 1962; «Червона пустеля», 1964) є ніби візуалізацією філософів-екзистенціалістів про відчуження та самотність людини у світі, неможливість комунікації та неможливість бути зрозумілим та почутим. Герої його фільмів демонструють відчуження і від соціуму, і від самих себе, що, безумовно, перегукується з романом Камю «Сторонній». Кожен фільм Антоніоні, ніби візуальний трактат, що підіймає гострі філософсько-соціальні питання, але відповіді не знаходить, а часто і не шукає. Діалоги фільмів Антоніоні нерідко мають абстрактний характер, ніби розмови героїв – лиш обірвані уривки їх роздумів. Сюжетні лінії губляться і в глядача з'являється відчуття, що він підглядає за життям звичайних людей, підслуховує їх діалоги, перебуває з ними на самоті, коли ніхто не бачить. Тетралогія Антоніоні є дослідженням людської природи, а його філософська візуальна мова допомагає глядачеві краще зрозуміти свої внутрішні стани та світ, в якому він живе.

Кіно є унікальною мовою, що формує власні символи та значення. Вивчаючи кіно, філософи і не лише зможуть краще зрозуміти, як те, що ми бачимо, формує наше сприйняття та як завдяки візуальному спогляданню кіно ми формуємо смисли. За час вивчення курсу з історії та теорії кіно для самостійного опрацювання ми використовували, переважно, рецензії

кінокритиків та підручники, що пояснювало нам змісти, які доповнювали наше розуміння того чи іншого фільму. Корисним та додатковим для вивчення історії та теорії кіномистецтва, на мою думку, була би співпраця навчальних програм по кіно з навчальними програмами з філософії, адже партнерство обох дисциплін доповнюватиме одна одну, а також стане інструментом для глибшого розуміння людського досвіду а цілому. Кіно та філософія збагачують культурний досвід людини, тому співпраця обох дисциплін буде надзвичайно плідною. Суттєвою є також роль філософів в теорії кіно, наприклад, в своїй роботі «Кіно» Жиль Дельоз запропонував новий огляд на кіно, де він пов'язує кіно з фундаментальними філософськими питаннями: про час, рух, простір, рух, свідомість. В житті та творчості філософа Сьюзен Зонтаг кіно займало важливе місце, адже вона писала есе-рецензії, була в ролі акторки та режисерки. Досить часто в своїх роботах вона зверталася до образів, створених режисерами французької нової хвилі, а її роботи мали великий вплив на теорію кіно та режисерів. Вплинули на розвиток кінотеорії та кіномистецтва загалом такі філософи як Беньямін, Адорно, Мерло-Понті, Бодрійяр, Крістева, Агамбен, Жижек, Бадью тощо. Співпраця філософії та кіномистецтва повинна відбуватися в площині істинного міждисциплінарного підходу.

Висновки до четвертого розділу

Розгорнуто розуміння двох підходів до феномену освіти, які не є альтернативними, але акцентують різні моменти: можливо робити акцент на професійному становленні, здобутті тих знань і вмінь, які дозволяють людині адекватне входження у соціальний простір з метою реалізації як власних цілей і завдань, так і виконання покладених на неї соціальних вимог і обов'язків; але настільки ж значущою є не завжди видима роль освіти як становлення самої людини, що відповідає німецькому слову *Bildung*. Такий підхід розглядає освіту як вибудовування, створення себе, що будучи пов'язаним з професійною діяльністю і соціальною роллю, намагається не упускати особистісно-антропологічні виміри, якими можна вважати чуттєво-екзистенційне

переживання людиною своєї присутності у світі, що у публіцистично-філософській і етичній літературі пов'язують з питаннями смислу життя.

Другий важливий момент – розуміння того, що хоча частіше людина зовсім не ставить питання смислу життя у своїй буденній реальності і воно лишається не вербалізованим, але є наскрізним для екзистенційно-психологічного стану людини. У контексті цього і постає роль філософії у освіті, складаючи засади такої дисциплінарної галузі як філософія освіти. Проте занадто часто предметом філософії освіти постають професійно-функціональні й соціально-функціональні виміри, затемнюючи антропологічний зміст, який слід бачити у контексті становлення людської суб'єктивності як розширення простору свободи, що включає виміри як соціально-політичні (зовнішній вимір свободи-від), так і екзистенційно-антропологічні (внутрішній вимір свободи-для). Філософія освіти покликана розкривати освіту як те, що входить у саму природу людини, а не є соціальним тренуванням.

Аналітика негативних вимірів сучасної ситуації у освіті підводить до розуміння історичного розвитку як поєднання традиції і поступу, минулого і майбутнього, отже лихоманкове акцентування інноваційності стає на перешкоді як розвитку суспільства, так і конкретної людини. Установка на відрив від минулого без належної аналітики і рефлексії щодо наслідків такого відриву загрожує психологічними розладами і ситуаціями, які у філософії іменовані як загублення самого себе. Навчальний курс філософії має зміст вироблення екзистенційної врівноваженості – вміння бути самим собою при пильній увазі до того, що є відмінним. У цьому завданні філософія тісно споріднена з мистецтвом, проте як живі практики філософування і мистецтва присутні у освіті у урізаному вигляді як «виховна» позанавчальна робота, внаслідок чого вони віддані на волю стихійного входження у ці виміри.

У розділі викладений власний досвід навчання на відділенні філософії і розгорнута роль такого навчального предмету як «Історія світового кіномистецтва», що включало аудиторні перегляди фільмів, які значущі як для становлення кіномистецтва, так і для розуміння людського становища у світі,

постаючи свідченням антропологічної ситуації. Мова про необхідність міждисциплінарного підходу постала реалізованою як співпраця філософії та кіномистецтва.

ВИСНОВКИ

1. Проблематичність конституювання людини експлікується як відкритість і універсальність людини, причому увага приділена такому аспекту, який позначено як «людське буття», віддаючи перевагу саме такому формулюванню, а не родовому імені «людина». Специфіку цього розрізнення можливо прояснити на шляху мовно-граматичному: іменування предмету дослідження іменником «людина» концентрує увагу на *виокремленні* людини з сукупності живих істот, отже таке називання ставить її у центр, якщо ж предмет осмислення отримує форму прикметника і прикладається як якісне уточнення до чогось іншого, центрованість зникає, пом'якшується і виокремленість – виникає вписаність у широкий простір буття. У відповідності до звичних філософських категоріальних визначень другий варіант висловлювання відноситься до онтологічних концепцій, перший тяжіє до індивідуалістично-антропоцентричних напрямків, отже, саме друге словосполучення виразніше задає вектор розгляду, тому частіше віддаємо перевагу такому варіанту висловлювання.

У такий спосіб розкривається і обґрунтовується проблематичність конституювання людини, зміст якої фіксує негарантовану безосновність людського буття, внаслідок чого воно сповнене тривог і страхів, неможливості однозначного прямолінійного орієнтування на наявні готові варіанти, надані або природою, або соціальними практиками. Людина опізнає себе у світі покинутою на саму себе, при тому, що і природа, і соціум постають чинниками, що обмежують її, тиснуть на неї, зазіхають на її автономію і свободу. Відкритість людського буття розкривається у проблематиці *ідентичності*, причому всупереч внутрішньому кореню «той самий» проблематика розгортається через постійне незбігання з наданими і навіть нав'язаними соціальними зразками і ролями, внаслідок цього вона обертається особистісною ідентичністю.

Самопізнання людини постає як самостворювання, у чому засвідчено специфіка буття людини як істоти культури – цей процес виступає як відношення, тобто взаємне обертання причин і наслідків: людина як творча істота створює власне коло буття («неорганічне тіло»), але у цьому сама змінюється, набуваючи універсальних форм. Освоєння культури складає особистісний досвід індивіда, у якому він постає істотою, що долає свою природню обмеженість.

2. У роботі розгорнуто таке розуміння філософії мистецтва, коли мистецтво бачиться практикою культивування людського у людині, отже співвіднесене з завданнями філософського дискурсу – акцент при цьому припадає на слово *філософія*, чим ув'язуються три основних предмети уваги – філософський дискурс як самосвідомість людини, людина як динамічно-мінлива відкрита форма буттєвості і мистецтво як культивування людського в людині. Цим вводиться специфічна методологія розгляду мистецтва, яка постає не так мистецтвознавчим дослідженням, як антропологічним. У феномені мистецтва виразно засвідчена здатність трансцендування світу природи.

3. Антропологічна роль мистецтва розкривається через експлікацію змісту категорій «мімезис» і «катарсис»: «мімезис» ув'язується з таким розумінням естетичного, коли воно береться як становлення чуттєвого у людини, поняття катарсису вказує на звільнення від нижчих пристрастей і потреб, отже, це таке звільнення, яке розуміється онтологічно, а не соціально-політично, будучи пов'язаним з інтелектуальним проясненням, позначаючи просвітлення думок і емоцій.

Значний внесок у онтологічне розуміння людини і мистецтва здійснений представниками Київської школи у філософії другої половини ХХ ст. і пізнішими послідовниками їх. Особливістю такого підходу до людського буття є усунення вульгарного природничого онтологізму і акцент на практично-вольовому освоєнні світу. Внаслідок такої переорієнтації засад філософсько-антропологічного знання у центр уваги потрапляють два моменти – тема *трансцендування*, виходу за межі і сущого, і власного «Я», і проблематика

антропогенезу, виявлення первинних засад людського, встановлення «архе» людського буття. У даному дослідженні стверджується, що ці аспекти особливо виразно засвідчені мистецтвом – як можливістю долання тимчасової злободенності і залученості до вічного, позачасового, що в першу чергу пов'язано зі спілкуванням як буттєвим феноменом – становленням людини через залучення її у світ культурно-історичної творчості. Це підводить до проблематики антропогенезу – антропогенез щільно узгоджується з феноменом культури.

Культура забезпечує всеохопну форму спілкування, не обмежуючись простором і часом, надаючи можливість зустрічі з тим, що не є присутнім тут і тепер емпірично, будучи обміном діяльностями, в результаті чого і відбувається становлення здатностей людини як творчо-самодіяльної істоти.

4. Антропологічний смисл мистецтва розкривається через таке тлумачення тези «кінець мистецтва», коли вона втрачає свою скандальну катастрофічність, що можливо зробити, звертаючись до спадщини Гегеля. Якщо мистецтвознавчий варіант трактування тези «кінець мистецтва» вбачає у ній пониження статусу сучасного мистецтва і викликає або спротив цьому формулюванню, або ствердження радикально нового статусу сучасного мистецтва, то антропологічно орієнтована філософія мистецтва розглядає цю тезу у контексті становлення і культивування особливих здатностей людини, пов'язаних з можливістю виходу за межі наявної емпірії і які внаслідок цього отримують характер чуттєво-надчуттєвий, забезпечуючи умови трансформації людини.

У такий спосіб антропологічно орієнтована естетика постає такою методологією розгляду мистецтва, який акцентує увагу на тому ефекті, який здійснює мистецтво на людину і який розуміється не у дидактично-виховному вимірі, а онтологічно – як культивування самих органів сприйняття, отже, мистецтво можливо розглядати у якості свідчення, інтерпретації та трансформації антропологічної реальності, оскільки воно постає розгорнутою формою чуттєвості. Мистецтво як творення світу відмінного від буденно-

емпіричного постає експериментальною лабораторією, у якій проробляються інші, ніж існуючі, форми переживання людиною світу і самої себе – присвоєння цих форм людиною усуває виділення мистецтва у особливу ідеальну сферу, що осмислюється як «кінець мистецтва», тобто штучна ілюзорність мистецтва зникає, стаючи людською здатністю.

5. У якості зразка такого розуміння мистецтва розглядається гуманістична версія марксизму, розгорнута на ґрунті спілкувально-діяльнісної концепції людського буття, і яка специфічно переінтерпретована мислителями Франкфуртської школи, методологія яких задіяна до аналізу творів мистецтва як свідчення стану людини у сучасному світі. Представники школи приділяють увагу виробничим стосункам, але не так у вимірі промисловому, як антропологічному, тісно ув'язуючи духовні практики, зокрема мистецтво, з різноманітними проєктами емансипації, яка розуміється не так соціально-політично, як екзистенційно. Ними введений концепт культуріндустрії, що засвідчує включення феноменів духовної культури у сферу ринкових відносин, що було наявно і раніше, але у ситуації наростання демократичних тенденцій і підсилення ролі масових рухів, цей процес переформатовує мистецтво у вимір розважально-утилітарний. Домінуючим чинником стає відчуження – яке розгортається у самих різноманітних формах: це і перетворення людини у чинник виробничого процесу, що позбавляє її власної суб'єктності, і позбавлення мистецтва його сутнісної ролі трансцендування наявного виміру, технічна відтворювальність сприяє такому існуванню мистецтва, яке діє як чинник, що стандартизує.

Два рівні суспільного життя ув'язуються між собою – установка на конформізм і розважальність індивідуального існування підживлюють стандартизуючі чинники і ведуть до тоталітарних тенденцій у соціальних організаційних принципах. Внаслідок цього культуріндустрія отримує інструменти для маніпуляції чи насаджування певних думок та уявлень.

Розважальність блокує мислення, фіксація чого орієнтує на завдання пошуків більш дієвої «революційної» активності, яку можливо бачити у

мистецтві, яке акумулює у собі енергетику емоційної і інтелектуальної небайдужості і здатне пробудити людське мислення, обернути людину до критичної рефлексивності щодо її становища.

6. У технічно орієнтованому світі особливої значущості набуває кіно, яке володіє можливістю синтетичної дії на людське сприйняття, відкриваючи відмінні від буденності способи безпосереднього переживання, і цим самим здатне «діяти» як візуальне мислення, але при цьому візуальність стосується і смислових чинників – невидиме фізичним оком отримує фактичність представленості. Зрозуміло, що у розвитку кіномистецтва наявні різні тенденції – одну з них виразно надав О. Хакслі, ввівши у свій новий чудовий світ сурогат кіномистецтва під назвою «відчувалок», коли змістовно-сміслові навантаження замінені на гостроту переживань і швидкість, що часом позначається як «драйв». Існує і інша тенденція кіномистецтва, яка зближує кіно з філософським дискурсом і це не обов'язково пов'язане з вербальним озвученням філософських питань, але розгортається візуально-музично, що дозволяє підходити до кіномистецтва як емпіричної бази особистісного філософування, на ґрунті якої здійснюється така форма мислення, яке іменується візуальним мисленням, що співвіднесене з гегелівською традицією підходу до мислення як універсальної здатності людини, присутньої у світі людського буття як у формі теоретичного, так і духовно-практичного дискурсу.

7. Розгляд ситуації у освіті обумовлений тим, що освіта розглядається як Bildung, розгорнутий варіант якої наданий класичними концепціями, акцентуючими не так професійне становлення і отримання знань і вмінь, які забезпечують людині адекватне функціонування у соціумі, як становлення людського в людині – освіта при цьому діє як процес вибудовування, створення себе самою людиною, що не видиме безпосередньо, але відкривається у процесі реального філософування (М. Мамардашвілі). У такому випадку філософія і мистецтво тісно ув'язуються у єдиний процес орієнтації у вимірі смисло-життєвих пошуків.

Це засвідчено і продемонстровано на прикладі власного досвіду навчання на відділенні філософії, зокрема, у процесі вивчення такого навчального предмету як «Історія і теорія світового кіномистецтва», що включало аудиторні перегляди фільмів, які значущі як для становлення кіномистецтва, так і для розуміння людського становища у світі, постаючи свідченням антропологічної ситуації. Подібний до цього варіант включення мистецьких практик у навчальний процес можливі і на ґрунті інших видів мистецтва, введення яких у навчальний процес цілком можливо за сучасного розвитку технічного обладнання.

8. Подальший розвиток ідей даного дослідження пов'язаний з осмисленням трансформативних антропологій, зацікавлених осмисленням умов становлення людини як істоти, що долає споживацько-утилітарний вимір існування, внаслідок якого здійснюється шкідливо-руйнівний вплив як на природний світ, так і на суспільні стосунки людей. Розповсюджені сьогодні трансгуманістичні версії переображення людини мають споживацьке забарвлення, додання якого ставиться за мету у постгуманістичних студіях, які передбачають усунення центрованості людини самою собою і виникнення такої етики, яку іменують «позавидовою», що розуміється як розповсюдження етичних принципів поваги до людської гідності на усі інші форми життя. І тут виникає основна проблема – чия активність буде чинником виникнення такої етики? Адже все одно мова йде про людську активність, яка має бути позбавлена індивідуалістично-антропоцентричних характеристик. У цьому контексті особливої евристичності набуває антропологію орієнтована аналітика мистецтва, яке у сучасній системі освіти домінантно присутнє у вимірі позааудиторних заходів, але жива присутність мистецьких практик, які сьогодні наявні тільки у вимірі професійному на спеціальних факультетах, важлива для становлення людини і це потребує продумування способів введення її у освітні процеси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Adorno T. W. Marginalia to Theory and Praxis. *Critical Models: Interventions and Catchwords*. Columbia University Press, 2012. P. 259–278.
2. Aristotle. Eudemian Ethics: translated by Brad Inwood and Raphael Woolf, Cambridge University Press, 2013. 168 p.
3. Auerbach E. The Representation of Reality in Western Literature. Princeton: Princeton University Press, 2003. 616 p.
4. Azeri S. Conceptual Cognitive Organs: Toward an Historical-Materialist Theory of Scientific Knowledge. *Philosophia*, 41 (4), 2013. P. 1095–1123.
5. Babich B. Nietzsche's Post-Human Imperative: On the "All-too-Human" Dream of Transhumanism. *The Agonist*. 2012. Vol. IV. Issue II. URL: http://www.nietzschecircle.com/AGONIST/2011_08/Dream_of_Transhumanism.html
6. Bakhurst D. Minds, brains, and education. *Journal of Philosophy of Education*. 2008. 42(3–4), P. 415–432.
7. Bakhurst D. Teaching and Learning: Epistemic, Metaphysical and Ethical Dimensions – Introduction. *Journal of Philosophy of Education*. 2020. 54/2. P. 255–267.
8. Bakhurst D. Teaching, Telling and Technology. *Journal of Philosophy of Education*. 2020. 54/2. P. 305–318.
9. Bakhurst D. The Living and the Dead in Ilyenkov's Philosophy. *Evald Ilyenkov's Philosophy Revisited, edited by Vesa Oittinen*. Helsinki: Kikimora Publications, 2000. P. 23–40.
10. Bakhurst D. Il'enkov on education. *Studies in East European Thought*. 2005. 57. P. 261–275.
11. Bauman Z. Identity in Globalizing World. *Identity, Culture and Globalization* / eds. Eli zer Ben Rafael, Yitzak Sternberg. 2002. Boston-Leiden: Brill. P. 471–482.
12. Benjamin W. The Arcades Project. trans. Howard Eiland & Kevin McLaughlin, Cambridge, MA. 1999. London: Belknap Press. 1073 p.
13. Berger J. Ways of Seeing. London: Penguin Books. 1972. 164 p.

14. Berndtson A. Art, Expression, and Beauty. R. E. Krieger Publishing Company. 1975. 305 p.
15. Bertram G. W. The End of Art. *A Companion to Arthur C. Danto*. Hoboken, NJ, USA: Wiley. 2022. p. 124–131.
16. Borradori G. The American philosopher: conversations with Quine, Davidson, Putnam, Nozick, Danto, Rorty, Cavell, MacIntyre, and Kuhn. Chicago and London: The University of Chicago Press. 1994. 117 p.
17. Bostrom N. Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies. Oxford University Press. 2014. 352 p.
18. Cascales R. Vindicating the Historical Condition of Art and its Consequences: Hegel's Influence on Danto's Philosophical System. *Rivista di estetica*. 2022. № 79(1). P. 121–136.
19. Cohen M. Benjamin's Phantasmagoria. *Cambridge Companion to Walter Benjamin*. David Ferris ed. Cambridge University Press. 2004. P. 199–220.
20. Danto A. The Artworld. *The Journal of Philosophy*. 1964. № 61(19). P. 571–584.
21. Danto A. C. Hegel's End of Art Thesis. *A New History of German Literature*. Wellbery David E., Ryan Judith, Gumbrecht Hans Ulrich (Eds.). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press. 2004. P. 535–539.
22. Danto A. C. Chapter one. Wakeful Dreams. *What Art Is*. New Haven: Yale University Press, 2013. P.1–52.
23. Danto A. C. Art after the End of Art. Princeton, NJ: Princeton University Press. 2014. 272 p.
24. Deleuze G., Guattari F. What is philosophy? Columbia University Press. 1994. 227 p.
25. Destrée P. Aristotle on the Power of Music in Tragedy. *Greek & Roman Musical Studies*. 2016. № 4 (2). P. 231–252.
26. Destrée P. Aristotle's Aesthetics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2021 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL: <https://plato.stanford.edu/Entries/aristotle-aesthetics/>

27. Dickie G. What is Art? An Institutional Analysis. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Cornell University Press. 1974. P. 426–437.
28. Ellul J. The Technological Society. New York: Vintage Books. 1967. 449 p.
29. Else G. F. Aristotle's Poetics: The Argument. Cambridge, Massachusetts. 1957. 670 p.
30. Erikson E. H. Identity and the Life Cycle. W. W. Norton & Company. 1994. 192 p.
31. Ferrari G. R. F. Aristotle on Musical Catharsis and the Pleasure of a Good Story. *Phronesis*. 2019. № 64(2). P. 117–171.
32. Fischer E. The Ethics of Genetic Intervention in Human Embryos: Assessing Jürgen Habermas's Approach. *Kriterion. Journal of Philosophy*. 2016. № 30(1). P. 79–96.
33. Foucault M. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. Vintage. 1994. 422 p.
34. Gray G. Cinema: A visual anthropology. Routledge. 2020. 186 p.
35. Heath M. Aristotle and the Value of Tragedy. *The British Journal of Aesthetics*. 2014. № 54(2). P. 111–123.
36. Hegel G. W. F. Aesthetics: Lectures on Fine Art. Translated by Thomas Malcolm Knox. Oxford: Clarendon. 1975. V.1. 611 p.
37. Hegel. Philosophy of Mind. *The Encyclopaedia of the Philosophical Sciences*. Oxford: Clarendon Press. 1971. 320 p.
38. Heidegger M. Letter on «humanism». Translated by Miles Groth. *Martin Heidegger. Basic Writings*. David Farrell Krell, ed. New York: Harper & Row. 1977. P. 193–242.
39. Hellings J. Adorno and Art: Aesthetic Theory Contra Critical Theory. Palgrave Macmillan, 2014. 213 p.
40. Horkheimer M. Traditional and Critical Theory. P. Connerton (Ed.). *Critical Sociology: Selected Readings*. Harmondsworth: Penguin, 1976. pp. 206–224.
41. Horkheimer M., Adorno T. Dialectic of enlightenment: philosophical fragments. Stanford University Press. 2002. 282 p.

42. Hume A. (Rescuing) Hegel's Magical Thinking. *Evental Aesthetics*. 2012. № 1(1). P. 11–38.
43. Iamblichus. Life of Pythagoras, Pythagoric life. London: J.M. Watkins, 1818. 252 p.
44. Ilyenkov E. V. Schools Must Teach How to Think. *Journal of Russian and East European Psychology*. 2007. № 45/4. P. 9–49.
45. Ilyenkov E.V. A Contribution to a Conversation About Esthetic Education. *Journal of Russian and East European Psychology*. 2007. № 45 (4). July–August, 81–84.
46. Jaspers K., Bullock M. (Tr.) The Origin and Goal of History (1st English ed.). London: Routledge and Keegan Paul, 1953. 294 p.
47. Jeffries S. Grand Hotel Abyss: the lives of the Frankfurt School. London, Verso. 2016. 448 p.
48. Kern A. Human Life, Rationality and Education. *Journal of Russian and East European Psychology*. 2020. № 45/4. P. 268–289.
49. Kosuth J. Art After Philosophy. Studio International, 1969. URL: https://www.ubu.com/papers/kosuth_philosophy.html
50. Krakauer S. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York: Oxford University Press, 1960. 363 p.
51. Krakauer S. From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film. Princeton University Press. 2004. 348 p.
52. Kurzweil R. How to Create a Mind: The Secret of Human Thought Revealed. Penguin Books, 2012. 336 p.
53. Landiak O. The animated painting in new media art: technological and communicative features. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2018. № 3. P. 308–311.
54. Levant A. E.V. Ilyenkov and Creative Soviet Theory: An Introduction to «Dialectics of the Ideal». *Historical Materialism*. 2012. № 20 (2). P. 125–148.

55. Lichtheim G. Alienation. *International Encyclopedia of the Social Sciences*. 2018. URL: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences-and-law/law/law/alienation>
56. Lotz C. Ilyenkov and Western Marxism – meeting the challenges of the global crisis 2012. URL: https://www.academia.edu/98384436/Ilyenkov_and_Western_Marxism_meeting_the_challenges_of_the_global_crisis
57. Lübke H. Im Zug der Zeit: Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart. Springer-Verlag Berlin Heidelberg. 1994. 454 s.
58. Man P. Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics. *Critical Inquiry*. 1982. № 8/4. P. 761–775.
59. Maouch M. El, Jin Z. Artificial Intelligence Inheriting the Historical Crisis in Psychology: An Epistemological and Methodological Investigation of Challenges and Alternatives. *Frontiers in Psychology*. 2022. № 13. P. 781–730.
60. Miller J. Collision: The Death of Art and the Sunday of Life: Hegel on the Fate of Modern Art. *Evental Aesthetics*. 2012. № 1 (1). P. 39–47.
61. Morlean-Ponty M. Le cinema et la Nouzelle Psychologie. *Sens et non-sens*. Paris, Nagel. 1948. P. 97–122.
62. Münsterberg H. The Photoplay: A Psychological Study, New York: D. Appleton and Company, 1916. URL: <https://www.gutenberg.org/files/15383/15383-h/15383-h.htm>
63. Nerczuk Z. Nature, Man and Logos: an outline of the anthropology of the sophists. *Kultura I Edukacja*. 2016. № 2 (112). P. 43–52.
64. Nichols M.P., Efran J.S. Catharsis in psychotherapy: a new perspective *Psychotherapy*. 1985. № 22. P. 46–58.
65. Nietzsche and Transhumanism: Precursor or Enemy? Edited by Yunus Tuncel. Cambridge Scholars Publishing, 2017. 295 p.
66. Petrović G. Alienation. *Encyclopedia of Philosophy*. 2018. URL: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences-and-law/law/law/alienation>
67. Potolsky M. Mimesis. New York, London: Routledge, 2006. 192 p.

68. Räber M. Democratic freedom as an aesthetic achievement: Peirce, Schiller and Cavell on aesthetic experience, play and democratic freedom. *Philosophy & Social Criticism*. 2022. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/01914537211066864>
69. Reale G. History of Ancient Philosophy, vols. 5, trans. by John R. Catan. Vol II Albany: State University of New York Press, 1990. 437 p.
70. Rödl S. Teaching, Freedom and the Human Individual. *Journal of Philosophy of Education*. № 54/2. 2020. P. 290–304.
71. Rohotchenko O. Ukrainian second-stage nonconformism: features of development. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2019. № 2. P. 319–322.
72. Safranski R. Schiller or the Invention of German Idealism. Translated by Shelley Frisch. Litrix.de, 2005. 560 p.
73. Sartre J.-P. Apologie pour le cinema: Defense et illustration d'un Art international. *Ecrits de jeunesse*. Contat M., Rybalka M. (ed.). Paris, Gallimard, 1990. P. 385–404.
74. Schaub J. Aesthetic freedom and democratic ethical life: A Hegelian account of the relationship between aesthetics and democratic politics. *European Journal of Philosophy*. 2018. № 27(1). P. 1–23.
75. Scheff T.J. Catharsis in healing, ritual, and drama. Lincoln, NE: iUniverse.com, 2001. 246 p.
76. Schmitt R. Alienation *Encyclopedia of Science, Technology, and Ethics*. 2018. URL: <https://www.encyclopedia.com/social-sciences-and-law/law/law/alienation>
77. Schmitt R. Alienation and Freedom. Boulder, CO: Westview. 2003. 156 p.
78. Seel M. Active Passivity: On the aesthetic variant of freedom. *Estetika: The European Journal of Aesthetics*. 2014. № 51(2). P. 269–281.
79. Solovyov V. The universal meaning of art. The Heart of Reality: Essays on Beauty, Love, and Ethics. University of Notre Dame Press. 2003. P. 67–81.
80. Sontag S. Against Interpretation. 2004. URL: <https://bookreadfree.com/504665/12394314>

81. Too Y. L. Discriminating Pleasures: Aristotle's Poetics and the Civic Spectator. *The Idea of Ancient Literary Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1998. P. 82–114.
82. Veloso C. W. Catharsis: qvovsqve tandem... ?: A Reply to G.R.F. Ferrari, "Aristotle on Musical Catharsis and the Pleasure of a Good Story". *Phronesis*. 2019. № 64. P. 117-171. URL: https://www.academia.edu/43293069/CATHARSIS_QVOVSQVE_TANDEM_A_Reply_to_G_R_F_Ferrari_Aristotle_on_Musical_Catharsis_and_the_Pleasure_of_a_Good_Story_Phronesis_64_2019_117_171_English_translation
83. Vygotsky L. S. The psychology of art. MIT Press. 1971. URL: <https://www.marxists.org/archive/vygotsky/works/1925/index.htm>
84. Wartenberg T. Philosophy of Film. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edward N. Zalta (ed.). 2015. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/film/>
85. Wong M.-S., Demers J. Introduction. *Evental Aesthetics*. 2012. № 1 (1). P. 4–10.
86. Wulf C. On the Genesis of Social Life: Mimesis, Performativity, Ritual. 2005. URL: <https://ssrn.com/abstract=3729414>
87. Wulf C. The Genesis of the Social in Mimetic, Ritual and Repetitive Processes: Appropriateness, Reflection and Criticism (April 27, 2023). URL: <https://ssrn.com/abstract=4430957>
88. Young S. Designer evolution: a transhumanist manifesto. Amherst (Mass). 2006. 417 p.
89. Žižek S. The Return to Hegel. Lecture, European Graduate School, Switzerland. 2009. <https://thegreatthinkers.org/hegel/multimedia/slavoj-zizek-return-to-hegel/>
90. Адорно Т. Теорія естетики. Київ: Основи, 2002. 518 с.
91. Адорно Т. Теорія напівосвіти. *Філософія освіти*. 2017. № 1 (20). С. 128–152. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/PhilEdu_2017_1_9

92. Акімов Д. І. Арт-ринки та арт-продукти у структурі маркетингу мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 3. С. 70–76.
93. Андрос Є. Володимир Шинкарук: антропологічний поворот в українській філософії другої половини ХХ сторіччя. *Філософська думка*. 2017. С. 66–73.
94. Антропологізм. *Філософський енциклопедичний словник*. / В. І. Шинкарук (гол. редкол. та ін.) Київ : Абрис, 2002. С. 26-27.
95. Арендт Х. Банальність зла. Суд над Айхманом в Єрусалимі. Київ : Дух і Літера, 2013. 367 с.
96. Арістотель. Політика. Київ: Основи, 2000. 239 с.
97. Арістотель. Нікомахова етика. Київ: Аквілон-Плюс, 2002. 480 с.
98. Арістотель. Поетика. Харків: Фоліо, 2018. URL: <https://coollib.com/b/500610-aristotel-poetika/read>
99. Бачко Н. Логос відповіді перед пафосом Чужого. *Людинознавчі студії: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Серія: «Філософія». 2020. № 41. С. 23–38.
100. Беньямін В. Мистецький твір у добу його технічної відтворюваності. *Вибране* / пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська. Львів: Літопис, 2002. С. 53–97.
101. Беньямін В. Про спроможність мімесису. *Щодо критики насильства : статті та есеї*. Київ.: Грані-Т, 2012. С. 215–220.
102. Бистрицький Є. Вадим Іванов: онтологія радянського марксизму (Стаття перша). *Філософська думка*. 2016. № 6. С. 76–86.
103. Бистрицький Є. Вадим Іванов: онтологія радянського марксизму (Стаття друга). *Філософська думка*. 2017. № 1. С. 57–65.
104. Бондар І. С. Категорія «постмодернізм» у теорії та практиці мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 1. С. 98–102. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2015_1_23.
105. Бондаревська І. А. Мистецька критика і комерція (філософські нотатки). *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2012. Т. 128. С. 21–27.

106. Брижнік В. Феномен «напівосвіченості» як основна тема філософії освіти Теодора Адорно. *Неперервна професійна освіта: теорія і практика*. 2015. № 3. С. 47–52.
107. Бубер М. Я і Ти. Бубер М. Я і Ти. *Шлях людини за хасидським вченням*. Київ : Дух і літера, 2012. С. 25–226.
108. Булавіна Н. Вітчизняна модель актуального мистецтва. Шлях до зрілості. *Збірник наукових праць. Сучасне мистецтво*. 2018. Вип. 14. С. 83–90.
109. Бурий А.Р. Методологія вивчення рецепції екзистенціалізму в образах західноєвропейського кіномистецтва. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. № 3. С. 16–20.
110. Вегеш І. Масове суспільство та критична теорія Франкфуртської школи. «Карпатська Україна – етап українського державотворення: історія і сучасність». *Матеріали наукової конференції, присвяченої 80-річчю проголошення незалежності Карпато-Української держави і 145-річчю від дня народження видатного закарпатського політика й громадсько-культурного мислителя Августина Волошина* (м. Ужгород, 14 березня 2019 року). Ужгород: Ужгородський національний університет, 2019. С. 216–220.
111. Вишеславський Г. Неоавангардні тенденції нонконформістського мистецтва 1980-х (одеський АПТАРТ). *Збірник наукових праць. Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 9–22.
112. Возняк В. Співвідношення розсудку і розуму як філософсько-педагогічна проблема: монографія. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2008. 346 с.
113. Возняк В. Нове педагогічне мислення: істотні характеристики. *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філософія»*. 2019. № 41. С. 43–56.
114. Возняк В., Буцяк І. Способи входження філософського знання в тканину педагогічної теорії та педагогічних практик. *Науковий вісник*

- Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософія освіти*. 2013. № 11. С. 108–113.
115. Волинець В. О. NFT як симбіоз сучасного digital art та технології блокчейн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 1. С. 42–47.
116. Воробйова О. П. Мімезис примарного в художньому дискурсі Вірджинії. *Записки з романо-германської філології*. 2015. № 1. С. 25–30. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/zrgf_2015_1_7.
117. Вяткіна Н., Кхелуфі А., Мирошник К., Рева Н. “Збережене і втрачене”. спроба спогадів on-line. *Sententiae*. 2020. Vol. 39, Iss. 2. С. 226–240.
118. Гайденок В., Предборська І. Відчуження знання як проблема філософії освіти: теорії, практики, парадокси, політики та перспективи. *Філософія освіти*. 2005. № 1. С. 159–166.
119. Гайдук Н. А., Тарапатов, М. М. Теоретичне підґрунтя метамодернізму як нової форми сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 1. С. 30–35.
120. Галушак М. Ідентичність як проблема: нові змісти й альтернативи? *Людинознавчі студії: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філософія»*. 2020. № 41. С. 84–96.
121. Галушак М. С. Феномен пам’яті та особистісна ідентичність: особливості взаємозв’язку. *Культурологічний альманах*. 2024. № 1. С. 177–182.
122. Гнатюк Я. Метафілософія як логіка історії філософії. *Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки*. Випуск 14. 2011. С. 3–10.
123. Гончаренко А. Розробка та організація групових арт-проектів як один із засобів дослідження розвитку сучасного українського мистецтва. *Збірник наукових праць. Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 103–112.

124. Губернатор О. І. Метамодернізм як нова парадигма сучасних культурних практик. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 1. С. 109–114.
125. Гуренко Л. Полемічні думки м. Вороного з приводу кризи бездуховної ідеології європейського мистецтва: кінець XIX – початок XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2016. № 1. С. 36–40.
126. Гурова І. В. Популярна культура як практика створення смислів і значень. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 3. С. 23–28.
127. Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Т. 1: Герменевтика І: Основи філософської герменевтики. Київ: Юніверс, 2000. 464 с.
128. Даниленко Л. «Велике мистецтво» каліфорнійської реклами 1970-х років. Мистецькі білборди. *Збірник наукових праць. Сучасне мистецтво*. 2018. № 14. С. 133–140.
129. Даренський В. Феномен діалогу як універсалія культури. *Докса*. 2010. Вип. 15. С. 172–182.
130. Денисюк Ж. З. Візуальна комунікація як феномен масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 2. С. 9–14.
131. Єрмоленко А. М. Комунікативна практична філософія: підручник., 1999. Київ: Лібра. 488 с.
132. Жигайло М. О. Зарубіжний досвід комерціалізації графіті: від заперечення – до співпраці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 3. С. 29–34.
133. Загороднюк В. Розвиток філософської антропології у Київській світоглядній школі. *Філософська думка*. 2021. № 4. С. 112–122.
134. Залужна А. Є. Естетична проблематика у філософському дискурсі київської світоглядно-антропологічної школи. *VIII Международная научно-практическая Интернет-конференция «Спецпроект: анализ научных*

исследований» (30–31 мая 2013г.). URL: http://www.confcontact.com/2013-specproekt/ff6_zaluzhna.htm

135. Йолон П. Знакова роль Павла Копніна в переломний період діяльності інституту філософії (Стаття перша). *Філософська думка*. 2016. № 6. С. 54–66.

136. Ільєнков Е. Про специфіку мистецтва. URL: https://t.me/sokrat_online/309

137. Кавун Л. Повість Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я» і мімезис. *Actual problems of Ukrainian literature and folklore*. 2018. № 26. С. 97–105.

138. Канарський А. С. Діалектика естетичного процесу. Кн.1. Діалектика естетичного як теорія чуттєвого пізнання. Пер. Павло Куліш. 2008. URL: chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcgicfindmkaj/https://shron1.chtyvo.org.ua/Kanarskyyi_Anatolii/Dialektyka_estetychnoho_protseesu.pdf?PHPSESSID=gchjo61j6vsburn5uj8ai54461

139. Кант І. Критика сили судження / пер. Віталій Терлецький. Київ, Темпора, 2022. 906 с.

140. Кассен Б., Ліхтенштейн Ж., Таме Е. Катарсис: *Європейський словник філософії*. Київ: Дух і Літера, 2009. С. 389–392.

141. Кириленко К. Інноваційна культура як антитеза масовій культурі (на прикладі порівняння ідей Макса Горькаймера, Теодора Адорно та Еверетта М. Роджерса). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2019. № 2. С. 23–26.

142. Кохан Т. Г. «Кінематографічна антропологія» в контексті міжнаукового підход. Людина. Діалог. *Цифрова культура: зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами наук. круглих столів*. Київ : ІК НАМ України, 2021. С. 34–36.

143. Кобів Й. «Поетика» Арістотеля – нев'януча пам'ятка естетичної думки (1967). *Арістотель. Поетика*. Київ: Мистецтво, 1976. С. 7–36.

144. Козловець М. А. Антропологізм. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua>

145. Козловський В. «Київська школа» перекодувала радянський догматичний марксизм-ленінізм. *Філософська думка*. 2015. № 3. С. 24–29. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Philos_2015_3_8 .
146. Козловський В., Давіденко І., Круглик К., Попіль Д. Гегель і українська філософія 70-80-х років. *Sententiae*. 2021. Ч. II. Vol. 40, Iss. 1. С. 175–199.
147. Кройтор А. В. Політичний акціонізм як форма мистецького вираження політичного протесту. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2019. № 24. С. 24–33.
148. Култаєва М. Освіта та її деформації у сучасній культурі: до актуальності теорії напівосвіти Т. Адорно у сучасних соціокультурних контекстах. *Філософія освіти*. 2017. № 1. С. 153–195.
149. Култаєва М. Суспільне покликання філософії освіти у сучасних соціокультурних контекстах. *Вісник ХНПУ імені Г.С. Сковороди. «Філософія»*. 2019. № 42. С. 186–194.
150. Кундереви́ч О. В. Людиновимірність світоглядної парадигми метамодернізму: соціокультурні трансформації та практики. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 1. С. 53–58.
151. Купрій Т. Концептуалізація медіатизації культури: зарубіжний досвід конституювання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 2. С. 48–54.
152. Кучеренко Д. С. Понятійно-правове мислення у давній Греції: онтологія понять і гілеморфізм Аристотеля. *Теоретичні питання юриспруденції і проблеми правозастосування: виклики XXI століття : тези доп. учасників III Всеукр. наук.-практ. конф.* (Харків, 19 черв. 2020 р.). Харків: НДІ ППСН. С. 25–28.
153. Левчук Л.А. До проблеми рецепції філософії Канта в християнській етиці Маркеліна Олесницького. *Магістеріум. Історико-філософські студії*. 2002. № 9. 56–62.

154. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика: підручник / За заг. ред. Л. Т. Левчук. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 431 с.
155. Лімборський І. Іммануїл Кант в українській літературно-естетичній думці (початок ХІХ ст.). *Київська старовина*. 2000. № 5. С. 124–130.
156. Лімонченко В. Феномен анскулінгу у контексті розуміння освіти як способу набуття свободи. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*. 2024. Т. 183, № 27. С. 31–38.
157. Лімонченко В.В. Діалог філософії та її інших. *Діалог культур та культура діалогу у добу глобалізації: монографія* / За ред. М.Ю. Савельєвої та Т.Т. Суходуб. Центр гуманітарної освіти НАН України. Сер. «Totallogy – ХХІ». Київ: Четверта хвиля, 2023. С. 61–144.
158. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. Вип. 5-6. С. 15–38.
159. Ліпін М. Давньогрецький поліс як простір розвитку мислення. *Вісник КНТЕУ*. 2020. Т. 129, № 1. С. 14–27.
160. Ліпін М. Свобода і поневолення в педагогічному проекті просвітництва. *Освітній дискурс: збірник наукових праць*. 2023. Вип. 47(12). С. 7–16.
161. Ліпін М. В. Освіта в модифікаціях сучасного світу : монографія. Київ: Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2018. 240 с.
162. Ліхтенштейн Ж., Декюльто Е. Мімесис. *Європейський словник філософій*. Київ: Дух і Літера. 2011. С. 399–418.
163. Лютий Т. В. Інший і Чужий у структурі людського Я (М. Бубер, Е. Левінас, Ю. Кристева). *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2018. № 1. С. 20–28.
164. Лютий Т. В. Мімесис: антропокультурний вимір подвоєння. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2020. № 5. С. 3–14.
165. Макарова О.П. Особистісна ідентичність: теоретичні аспекти проблеми. *Virtus: Scientific Journal*. 2018. September № 26. С. 60–63.
166. Малахов В. Етика спілкування: навч. посібник. Київ: Либідь, 2006. 400 с.

167. Малахов В. Шляхами Бубера. *Бубер. М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням*. Київ : Дух і літера, 2012. С. 5–24.
168. Малахов В. Образ міста і реальність культури (роздуми киянина). *Нагарийские тетради*. Тетрадь третья. Киев : Издательский дом Дмитрия Бураго, 2024. С. 143–148. URL: https://drive.google.com/file/d/1J5AA0_9ndr3YFysQvYRFRGPfSBefX--8/view
169. Малахов В. Володимир Мазепа: до згадки. *Філософська думка*. 2016. № 6. С. 130–136.
170. Малімон В. Техніка як фактор відчуження. *Молодий вчений*. 2019. № 11(75). С. 768–772.
171. Маркс К., Енгельс Ф. Економічно-філософські рукописи 1844р. *З ранніх творів*. Київ: Видавництво політичної літератури України, 1973. С. 483–597.
172. Мартинюк Ю. Трансгуманізм і постгуманізм: етична проекція. *Антропний принцип в контексті актуальних проблем філософії науки: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Львів, 15-16 грудня 2016р.)*. Львів, 2016. С. 155–161.
173. Мафтій А.-Л. Концептуальне мистецтво: мистецтво після філософії чи мистецтво як філософія. *Людинознавчі студії: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Серія «Філософія». 2023. № 47. С. 98–114.
174. Мафтій А.-Л. Місце і роль мистецтва в історичному розвитку людини і людства гегельянські варіації. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. № 38. С. 19–23.
175. Мафтій А.-Л. Філософія мовою кіно: творчість Мікеланжело Антоніоні в контексті візуалізації категорій екзистенціалізму. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2023. № 43. С. 65–70.
176. Мелякова Ю., Коваленко, І. Семіотика жесту: перформативний концептуалізм. *Вісник НЮУ імені Ярослава Мудрого*. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія. 2021. № 2 (49). С. 40–65.

177. Мерфі М. Д. Еротизм постмодерного лібертінажу на прикладі творчості сучасних американських художниць Еліс Ніл, Ханни Вілке, Джуді Чикаго. *Збірник наукових праць. Сучасне мистецтво*. 2022. №18. С. 97–106.
178. Меднікова Г. Соціально-культурологічні аспекти перформативного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 4. С. 194–200.
179. Микуланинець Л. Мистецтво як засіб культурної комунікації людства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2018. № 3. С. 317–321.
180. Мітосек З. «Кінець мімезису?». *Теорія літератури в Польщі : антологія текстів. Друга половина XX – поч. XXI ст.* / упоряд. Б. Бакули ; за заг. ред. В. Моренця ; пер. з пол. С. Яковенка. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 223–236.
181. Мовчан В. Естетика: навч. посіб. Київ: Знання, 2011. 527 с.
182. Мурашкін М. Г. Метанаука, її положення : монографія. Д. : Придніпр. держ. акад. буд-ва та архіт., 2011. 219 с.
183. Муха О. Я. Формування некласичних категорій естетики для оцінювання сучасного мистецтва. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2018. № 21. С. 57–60.
184. Ношин Я. І. Етика Емануеля Левінаса як «перша філософія». *Вісник Житомирського державного університету. Філософські науки*. 2014. Вип. 6 (78). С. 32–40.
185. Огородник І. «Славна київська школа». *Філософська думка*. 2015. № 3. С. 30–32.
186. Ожеван М.А. Між утопією та реальністю: трансгуманістичні технології та їх вплив на майбутнє людини й людства. *Стратегічні пріоритети*. 2014. № 4 (33). С. 88–92.
187. Огорокова В. В. Образ нової соціальної реальності Постмодерну та форми його моделювання: монографія. Одеса: ВМВ, 2018. 288 с.

188. Онищенко А. В. Конструюючи реальність: мистецтво як поле боротьби репрезентацій політичних ідеологій. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2019. Т. 4. С. 67–72.
189. Падалка В. Катарсис етичний естетичний. *Мастеріум. Історико-філософські студії*. 2000. № 3. С. 21–27.
190. Парфьонова О. І. Естетика І. Канта в контексті мистецьких практик XVIII століття. *Культура і сучасність*. 2016. № 1. С. 46–51.
191. Пархоменко І. І. Поле культурного виробництва в добу постправди. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. № 36. С. 80–85.
192. Пахаренко В. Метамодернізм як художній напрям: роздуми про новий тип світосприйняття. *Українська мова та література*. 2021. № 7–8. С. 56–68.
193. Печеранський І. До питання неомарксистської методології дослідження культури у філософії Франкфуртської школи. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2021. № 33. С. 50–55.
194. Піхорович В. Д., Самарський А. Ю. Категорія байдужого як логічне начало теорії естетичного процесу у А.С. Канарського. *Культурологічний альманах*. 2022. Вип. 3. С. 163–168. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.21>
195. Платон. Діалоги . Пер. з давньогр. Київ : Основи, 1999. С. 234–292.
196. Рилова О. Концепція масового суспільства Хосе Ортеги-і-Гасета. *Вісник Львівського університету. Сер. філос.-політолог. студії*. 2020. № 30. С. 109–115.
197. Ріттер Й. Метафізика і політика. Київ: Юніверс, 2011. 344 с.
198. Родінова Н. Л., Федорків О. П., Макогончук Н. В. Сучасне становище та напрями розвитку культури і мистецтва України (реалії воєнного стану). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 4. С. 226–233.
199. Руденко О. Філософія освіти або чи потрібна освіті філософія. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Сер. : Філософія. Політологія*. 2015. № 1(119). С. 41–43.

200. Русаков С. Еволюція мистецької періодики ХІХ ст. як передумови культурологічних змін артринку. *Культурологічний альманах*. 2022. № 3. С. 290–297.
201. Семко Я. С. Сучасне мистецтво як предмет споживання. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. № 36. С. 86–90.
202. Скальська Д. Культура та мистецтво в неомарксистських вченнях Франкфуртської школи. *Актуальні проблеми духовності*. 2006. № 7. С. 127–132.
203. Сковорода Г. Брань Архистратига Михаила со Сатаною о сем: Легко быть Благим. *Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова*. Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. С. 829–870.
204. Сковорода Г. Сад божественных пѣсней, прозябшій из зерн Священнаго Писанія. *Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова*. Харків–Едмонтон–Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. С. 51–115.
205. Сковронський Б. В. До питання специфіки семіозу в арт-практиках сучасної культури. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. № 35. С. 44–48.
206. Скринник-Миська Д. Аналітична естетика як світоглядне підґрунтя сучасного мистецтва. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2016. № 28. С. 80–93.
207. Скринник-Миська Д. М. «Модернізм», «авангард» і їх співвідношення в українських мистецтвознавчих дослідженнях. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. № 37. С. 4–20.
208. Скринник-Миська Д. М. Ключові ідеї американської теорії мистецтва 60-70-х рр. як теоретико-філософське підґрунтя сучасного мистецтва. *Вісник Закарпатського художнього інституту*. 2015. № 7. С. 87–91.
209. Скуратівський В. Мімезис. *Енциклопедія Сучасної України / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ*. Київ

- : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. URL: <https://esu.com.ua/article-67688>
210. Смігунова О. Г. Естетика І. Канта: продуктивна уява і принцип доцільності. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук за спеціальністю 09.00.08 – естетика. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2007. 192 с.
211. Соловійова А. С. Історія становлення та теоретична спадщина Франкфуртської школи (1930 – 1960 рр.). *Гілея*. 2009. Вип. 22. С. 415–422.
212. Тагліна Ю. С., Кутенко О. С. Трансфігурація репрезентації мистецтва: пошук нових форматів у світі ізоляції. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2020. №. 61. С. 45–52.
213. Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання. Пер. з пол. В.Корнієнка. Київ: Юніверс, 2001. 368 с.
214. Тищенко К. Метатеорія мовознавства. К.: Основи, 2000. 350 с.
215. Мінаков М. Подія первинного досвіду і філософія. Метатеорія досвіду в Канта і Квайна. *Sententiae*. 2015. № 2. С. 64–74.
216. Тормахова А. М. До проблеми взаємодії мистецтва та політики в контексті сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 2. С. 64–68.
217. Трач Ю. Трансформація творчості у контексті розвитку технологій віртуальної реальності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2017. № 1. С. 44–48.
218. Труфанова А. О. Дегуманізація мистецтва в філософії Ортеги-і-Гасета. *Збірники наукових праць професорсько-викладацького складу ДонНУ імені Василя Стуса*, 2021. С. 50–51.
219. Труфанова А. Поняття «мімезис» у творах давньогрецьких мислителів. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. 2023. № 48. С. 152–158.
220. Уельбек М. Елементарні частинки. Харків: Фоліо, 2005. 287 с.

221. Федоренко М. Типологія модерну. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2015. № 4. С. 22–26.
222. Фуко М. Археологія знання. Київ: Основи, 2003. 326 с.
223. Фукуяма Ф. Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості: моногр. / пер. з англ. Т. Сахно. Київ : Наш формат, 2020. 192 с.
224. Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології. Київ : Гранослов, 2000. 370 с.
225. Хамітов Н. Філософська антропологія як метаантропологія: метатеорія соціогуманітарного знання і філософія буденного, граничного та метакраничного буття людини. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*. 2015. № 2 (6). С. 27–41.
226. Харарі Ю. Н. Homo Deus. За лаштунками майбутнього. Київ: Форс Україна, 2018. 512 с.
227. Цугорка О. Використання інновацій у мистецьких практиках сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2015. № 4. С. 92–97.
228. Чайка Т., Малахов В. Про київського естетика А. С. Канарського і його гурток. *Київські обрії: історико-філософські нариси* / ред.: В. Горський, М. Ткачук. Київ: Стилос, 1997. С. 194–202.
229. Чембержі Д. Мистецька логіка художника Логова через призму інсталяції. *Збірник наукових праць. Сучасне мистецтво*. 2018. № 14. С. 337–344.
230. Чепелик О. [Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років](#). *Збірник наукових праць. Сучасне мистецтво*. 2021. №4. С. 23–40.
231. Чібалашвілі А. Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Збірник наукових праць. Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. С. 41–50.
232. Юхимик Ю. В. Проблема мімезису в історії гуманітарного знання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 4. С. 8–14.

233. Янко Ж. Свідомі та несвідомі чинники художньої творчості. *Людинознавчі студії: збірник наукових праць*. Серія «Філософія». 2015. № 32. 148–158.
234. Янко Ж. Творча уява та процес художнього пізнання соціокультурної дійсності. *Людинознавчі студії*. Серія: «Філософія». 2018. № 36. С. 113–128.