

## 2.2. КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Оскільки за останні три десятиліття культурологія займає все більш помітне місце в логіці розвитку української гуманістики, стає зрозумілим й виправданим інтерес науковців до цілої низки теоретичних проблем, дотичних до культурологічного знання. Розширення дослідницького простору культурології спирається на ті проблеми, які вже знайшли відповідне теоретичне осмислення. Так, українські культурологи – Ю. Афанасьєв, М. Бровко, Л. Губерський, Ю. Легенький, Н. Павліченко, В. Тузов, В. Чернець достатньо повно «відпрацювали» проблему структурних елементів культурології, яка формується завдяки взаємодії низки гуманітарних наук, серед яких відповідне місце займає мистецтвознавство. Окрім цього, на теренах сучасної української гуманістики переконливо зафіксована специфіка взаємодії культурології та мистецтвознавства. Нам видаються слушними аргументи Т. Кохана, котрий вважає, що «...діалог «мистецтвознавство – культурологія», по-перше, спирається на тотожність і в одній, і в іншій науці таких складових, як теорія та історія, поза якими вони не можуть розвиватися; по-друге, ці гуманітарні науки – в межах поставленого конкретного дослідницького завдання – спираються на єдині поняттєво-категоріальні засади: творчість, мотив, час, простір, образ, тілесність, чуттєвість, досвід, синтез, спадкоємність та ін.» [6, с. 109]. Відтак, на нашу думку, можна стверджувати, що на сучасному етапі розвитку культурології опрацьовані достатньо повно не лише структурні елементи, що формують цю науку, а й виявляється специфіка взаємодії окремих з них.

Водночас до частково «відпрацьованих» проблем належить, на наш погляд, проблема «культуротворчого потенціалу», що спирається на поняття «культуротворчість», яке було об'єктом найбільш послідовного теоретичного аналізу в наукових розвідках О. Жорнової, В. Леонтьєвої, О. Оніщенко. Те, що поняття «культуротворчість» продовжує привертати увагу науковців, підтверджують публікації Т. Добіної, зокрема, її дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології «Творча

спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення (20–60–ті роки ХХ ст.)» (2018).

Присвячуючи у тексті дисертації окремий підрозділ проблемі, яку ми аналізуємо, – «Поняття «культуротворчість» у логіці формування категоріального апарату культурології» – Т. Добіна з'єднує означене поняття з творчістю композитора, яка «не завершується рухом від задуму до партитури, а пролягає через своєрідну «естафету» від композитора до диригента, оркестру, творців належних акустичних властивостей залу та до «суб'єкта оцінювання творчої праці» – слухача» [1, с. 7].

На думку Т. Добіної, поняття «культуротворчість» охоплює увесь «складний рух», що супроводжує творчість композитора і «допомагає» збагнути «секрети» як індивідуальної, так і колективної творчості. Т. Добіна має рацію, коли в означеному контексті аналізує творчий процес саме Б. Лятошинського, «оскільки він продемонстрував не тільки здатність до індивідуальної творчості, а й до колективної, успішно співпрацюючи з діячами кіно і театру» [1, с. 7].

Оцінюючи рівень опанування змістом поняття «культуротворчість» як «частковий», ми маємо на увазі поки що неостаточну вичерпаність можливостей цього поняття в структурі понятійно-категоріального апарату культурології. Спираючись на означені нами тези, мету нашої наукової розвідки слід визначити як спробу виокремити феномен «мистецтвознавство» в якості тієї гуманітарної науки, що, з одного боку, формує структуру культурології, а з другого, – володіє власним «культуротворчим потенціалом», який в логіці європейських цивілізаційних процесів «перехрещувався» й «взаємодіяв» з історією культури. До інтерпретації внутрішньої структури мистецтвознавства – протягом розкриття специфіки його культуротворчого потенціалу – ми ще повернемося, оскільки уявлення щодо «комплексу наук», які вивчають мистецтво і включені в контекст мистецтвознавства, до сьогодні не сприймаються фахівцями однозначно. Зрештою, найбільш типовою й широко представленою є точка зору, згідно з якою початкові елементи майбутнього мистецтвознавства – комплексу наукових дисциплін, що вивчають мистецтво, – сягають часів Античності і – у відповідній науковій літературі – висувують на перші ролі Марка Вітрувія Полліона (80–15 роки до н. е.) –

римського архітектора, механіка, вченого-енциклопедиста, автора «Десяти книжок з архітектури». Щодо формальної точки зору, така традиція має право на існування, наразі – фактично – настанови з архітектури Вітрувія вперше стали відомі лише за часів Середньовіччя, коли у 1429 році вітрувійські рукописи знайшов відомий італійський письменник, гуманіст, відновлювач античної спадщини Поджіо Браччоліні (1380–1459).

У сучасній практиці оцінки історико-культурних надбань античності Вітрувія поцінують за спробу опрацювати такі феномени як «твір мистецтва», «мистецтво» та підійти до виокремлення ідеї різних видів мистецтва в самостійну проблему. Саме, спираючись на рукописи Вітрувія, в широкий ужиток входить поняття «співрозмірність», яке – пізніше – «вписується» в низку таких дотичних понять, як «пропорційність», «міра» та «гармонія». Як відомо, згодом усі ці поняття набувають наріжного значення не лише в мистецтвознавстві, а й в естетиці, допомагаючи «збагачувати» теоретичні і практичні аспекти гуманітарного знання.

Слід враховувати, що сучасний дослідник історії становлення мистецтвознавства, маючи перед собою розгорнуту систему видів мистецтва, повинен уявляти стан того ж Вітрувія, котрий, по суті, міг лише фантазувати з приводу «чистого мистецтва», адже за його часів замість поняття «митець» існувало поняття «ремісник», а до сфери мистецтва відносили різні види людської діяльності, оцінюючи які фахівці вживають поняття «ремісництво».

В означеному контексті показовою є точка зору відомого римського лікаря, грека за походженням Клавдія Галена (131–217), котрий – водночас із прямими професійними проблемами – опікувався процесом розвитку науки і мистецтва, об'єднуючи «у групу «вільних мистецтв» граматику, риторіку, діалектику, арифметику, геометрію, астрономію, музику, тоді як «механічними» (видами мистецтва – Ю. С.) вважав архітектуру, землеробство, навігацію» [9, с. 17].

Оцінюючи позицію Галена, український філософ О. Оніщенко підкреслює, що «структуралізацію, яку запропонував Гален, можна пояснити нерозумінням дослідником феномену мистецтва як такого. Водночас, Гален вважає за можливе віднести до групи «вільних» мистецтв скульптуру та живопис, оскільки вони

незалежні від віку людини, а отже, ними можна займатися до старості» [9, с. 17]. Проблема віку людини, на думку О. Оніщенко, підкреслюється саме тому, що і за часів Галена, мистецтво функціонує в межах «ремісництва», воно не відокремлене від науки й не набуло «усвідомленої сучасниками» самостійності.

Слід визнати, щодо Античності можна говорити лише про початковий період у становленні мистецтвознавства, оскільки більшість тогочасних філософів – зацікавлено ставлячись до мистецтва – наголошували на його естетичній природі, по суті, оминаючи ті аспекти, які в сучасній інтерпретації конкретних сфер гуманітарного знання, належать мистецтвознавству. Наразі, саме в умовах Античності на перехресті теорії мистецтва та естетики формується вкрай важлива ідея «мімезису – наслідування», яка у значний історичний період виступить як в якості пояснення природи мистецтва, так і засобом осягання суті діяльності «ремісника», котрий, наслідуючи навколишній світ, створює художній твір. На сторінках монографії українського естетика Ю. Юхимик «Мімесис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва» (2005) відтворена специфіка мислення тогочасного «ремісника», котрий, «керуючись потребою та доцільністю (чи, відповідно, їх відсутністю) намагався «художньо подвоїти» «об'єкти та явища видимого оточуючого світу з одночасним ігноруванням інших важливих – і не менш реально існуючих, проте не завжди настільки ж відчутно-наочних сфер буття» [12, с. 35].

На нашу думку, позиція Ю. Юхимик заслуговує на підтримку й позитивну оцінку, хоча – згодом – виявляється, що «мімесис – наслідування» як специфічне «художнє подвоєння» об'єкту чи явища не обмежується «класичним мистецтвом», а може бути визначене як транскультурний феномен, окремі зрізи якого простежуються в русі мистецтва і в сучасних умовах. Наразі очевидне і те, що «розмивати» межі «мімезису» мистецтво почало вже в умовах англійського романтизму, коли в його надрах поступово формується принцип відображення. Саме мистецтвознавство виявляє культуротворчий потенціал «мімезису», а теорія культури його закріплює, у власному аспекті зберігаючи в умовах різних історико-культурних періодів.

Новий етап у становленні мистецтвознавства, на нашу думку, можна виокремити в умовах Середньовіччя, де – завдяки

напрацюванням Теофіла, В. де Оннекура, Сугерія (Сюжара), Ч. Ченніні, Г. Сент-Вікторського мистецтвознавча проблематика поступово окреслює власний «культурний простір», а естетика все виразніше у теоретичних роздумах тогочасних мислителів включається в контекст філософії.

Зрештою, найяскравішим етапом у становленні мистецтвознавства виявляється доба Відродження, яка, продовжуючи формувати мистецтвознавство, органічно зв'язала його як з мистецькою практикою, так і з естетикою. Це привело до введення в широкий ужиток поняття «майстер», яке замінило античного «ремісника», мистецтво почало визнаватися «діяльністю», а не «ремісництвом». На нашу думку, усі означені трансформації доцільно представити рухом наступних ланок: «майстер – мімізис – художній твір – мистецтво – історія та теорія мистецтва».

Водночас мистецтвознавство – на рівні теорії мистецтва, – набуваючи самостійності, відкриває для себе нові теоретичні можливості в процесі взаємодії з естетикою, а саме: естетико-мистецтвознавчий підхід до конкретного твору мистецтва й мистецтва як такого. Дещо пізніше в контекст тих дисциплін, комплекс яких сумісний з мистецтвознавством, додалася психологія, адже історико-культурний процес, ланки якого ми відтворили, починається з «майстра» – людини, котра є найважливішим «чинником» щодо здатності художньо-образно «наслідувати» навколишню дійсність. Зважаючи на це, усе, що пов'язано з її діяльністю, повинно було бути осмисленим із урахуванням особи «майстра», специфіки його діяльності, а також потенціалу художньої творчості, яка виступала об'єктом теоретичної уваги з боку саме психології.

Відтак, враховуючи теоретичні напрацювання межі «пізнє Середньовіччя – раннє Відродження», запропонований нами «рух ланок» доцільно представити більш розгорнуто, а саме: «майстер – мімізис – художній твір – мистецтво – історія та теорія мистецтва – мистецтвознавство». Якщо «мистецтвознавство» визначається як комплекс наук, які дотичні до мистецтва, то в означений нами період такими науками виступають естетика і психологія, а мистецтвознавство все впевненіше починає «користуватися» естетико-психологічним знанням. Повертаючись до більш детального аналізу структури мистецтвознавства, про необхідність

якого ми заявили раніше, зазначимо, що на межі ХХ–ХХІ століття ми можемо зіткнутися із визначенням цієї гуманітарної науки як такої: 1. «...що є комплексом суспільних наук, які вивчають мистецтво як складову художньої культури»; 2. «...мистецтвознавство вивчає соціально-естетичну сутність мистецтва, його походження та закономірності» [3].

На нашу думку, представлений нами матеріал переконливо показує необхідність постійно співвідносити рівень розвитку мистецтвознавства як гуманітарної науки з конкретним історико-культурним етапом становлення мистецтва. При цьому слід зазначити, що мистецтвознавство – спираючись на теорію мистецтва – розвивається значно швидше інших гуманітарних наук, оскільки визначається динамічністю змін на теренах художньо-мистецьких форм. Усе, означене нами, слід враховувати, розглядаючи як добу Відродження, так і оцінюючи культуротворчий потенціал Нового часу.

Оскільки доба Відродження протягом останнього десятиліття є об'єктом наших власних наукових інтересів, які, передусім, були втілені у монографіях «Гуманізм як феномен італійської культури» (2008) та «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей» (2012), стисло представимо окремі зрізи авторської позиції, дотичні до проблематики цієї наукової розвідки.

Передусім зазначимо, що не можна не враховувати те, що доба Відродження виступає об'єктом теоретичного аналізу, починаючи від ХІV століття. За час, який пройшов, принаймні, на теренах європейської гуманістики опрацьовані її (доби Відродження – Ю. С.) історія, теорія та сутнісна специфіка. Незважаючи на це, історико-культурний простір Відродження дає привід як для нових відкриттів, та і для продовження дискусій з природу його конкретних проявів. Нашу тезу яскраво підтверджують українські фахівці, роботи яких – хронологічно – пов'язані з роками незалежності, а саме: О. Александрова, В. Бітаєв, В. Єфіменко, М. Кушнар'ова, В. Панченко. Наразі, попри постійне зацікавлене ставлення науковців до Відродження, практично усі як історико-філософські, так і сучасні дослідження виокремлюють поняття «гуманізм» в якості наріжної ознаки цього історико-культурного періоду. «Відраховуючи» становлення італійського Відродження від постаті Франческо Петрарки (1304–1373) – видатного поета і

«першого гуманіста», котрий «заклав підвалини нового світобачення, що покликало до життя й нову систему культурних цінностей – гуманізм, у центрі якого перебувала людина». Як відомо, наступники «першого гуманіста» – М. Фечіно, Дж. Мірандоло, А. Валла, Л. Альберті – намагалися втілити принципи гуманізму у різні сфери тогочасного італійського життя [11, с. 12–13].

Своєї остаточної значущості й виразності італійське гуманістичне світостворення досягає за часів Леонардо да Вінчі (1452–1519), котрий провів більш чітку, ніж це було раніше, межу між наукою і мистецтвом, піднявши останнє на рівень не лише самостійної, а й самодостатньої сфери людської діяльності. При цьому, утвердження нового погляду на мистецтво зроблено Леонардо дещо специфічним чином, оскільки він проголошує мистецтво наукою і протягом усього життя впливає на подальше утвердження значення як теорії мистецтва, так і мистецтвознавства. Підтвердження цьому ми знаходимо в «Судженнях про мистецтво», де Леонардо робить кілька вкрай значущих зауважень, а саме: «...якщо живописці не описали її (йдеться про науку живопису – Ю. С.) і не звели її в науку, то це не провина живопису і він не стає менш шляхетним від того, що лише незначна частина живописців є професійними літераторами». Окрім цього, він зазначає: «Та наука корисніше, плід якої найбільш піддається повідомленню, і навпаки, менш корисна та, яка менше піддається повідомленню» [7, с. 9]. Слід констатувати, що на межі XV–XVI століть людство отримало чимало «корисних повідомлень», передусім, від самого Леонардо!

У естетико-мистецтвознавчому аспекті, Леонардо завершив пошуки своїх попередників щодо окремих аспектів проблеми творчості, визначивши загальні обриси постаті «майстра», зафіксувавши окремі психологічні особливості творчого процесу (роль фантазії й натхнення) та закріпив дослідницьку перспективу щодо проблеми видової специфіки мистецтва, аргументуючи живопис в якості виду мистецтва здатного розвивати зір людини, її усвідомлене ставлення до кольору та впливати на активізацію людської чуттєвості: «...живопис відрізняється від науки тому, що він звертається не тільки до розуму, але й до фантазії. Саме завдяки фантазії живопис може не тільки наслідувати природу, але і

змагатися, і сперечатися з нею. Він створює навіть і те, що не існує» [7, с. 70].

Паралельно із зором, Леонардо звертає увагу як на інші «зовнішні» – слух, нюх, дотик – почуття людини, так і оперує аристотелевським поняттям «загальне почуття»: у Леонардо це «*sensu commune*», а в середньовічній схоластиці – «*sensus communis*». Оскільки, – це переконливо доведено італійськими науковцями – Леонардо був знайомий з латинським перекладом окремих робіт Арістотеля, він опирався на чітке визначення «загального почуття» – поняття, яким давньогрецький філософ окреслив «сприймання того, що виступає загальним для різноманітних почуттів (рух, спокій, образ, величина, число, єдність)». Водночас Леонардо на власний розсуд інтерпретував думку Арістотеля та середньовічних схоластів, стверджуючи, що «загальне почуття» здатне «виказувати» судження «про всі відомості, що їх приносять окремі почуття» [7, с. 382].

На нашу думку, теоретичні напрацювання Леонардо дають підстави вважати, що його цікавило і понятійне забезпечення тих дослідницьких відкриттів, якими супроводжувалася його напружена творча діяльність. Так, він зберігає поняття «співрозмірність», «пропорційність», «міра», «гармонія», які – ми це вже раніше показали у цьому тексті – виступали надбанням мислителів Античності. Разом з тим саме Леонардо «реанімує» поняття «канон», обґрунтоване Поліклетом у V ст. до н. е., «загальне почуття» та «образ», введені в ужиток Арістотелем.

Сучасні науковці, котрі реконструюють добу Відродження, обов'язково звертають увагу на теоретико-практичну діяльність Джорджо Вазарі (1511–1574) – відомого італійського живописця, автора «Життєпису найвідоміших живописців, скульпторів і зодчих» (1550). Віддаючи належне і живописній спадщині Дж. Вазарі, і його «Життєпису», слід прийняти точку зору О. Оніщенко, котра наголошує на значенні цього послідовника Леонардо да Вінчі в якості засновника «академічного руху», що, на думку О. Оніщенко, «остаточно закріпив за митцями статус їхньої приналежності до елітарних шарів суспільства» [9, с. 28].

Процес, який ми назвали б «елітаризацією митців», трансформувався і у сферу мистецтва як такого, спонукавши до формування феномену «витончених мистецтв», корені якого, як



слушно зауважує О. Оніщенко, живляться «науковою діяльністю Болонської академії, що фактично започаткувала введення в теоретичний ужиток цього терміна», який – пізніше – підтримали Дж. Віко та І. Кант [9, с. 28–29].

Власне, самі представники Болонської академії до «витончених мистецтв» віднесли театр, музику та хореографію, хоча – пізніше – перелік видів мистецтв, які отримували статус «витончених», як відомо, змінювався. Поділяючи думку О. Оніщенко щодо відсутності у вітчизняній естетиці реального інтересу до проблеми «витончених мистецтв», вона – згодом – виявиться однією зі складових елементів у процесі становлення «елітарного мистецтва» в контексті його функціонування в теоретико-практичному русі «некласичної» естетики.

Окрім означеного, брати Карраччі (Агостіно, Анібелле, Лодовіко), котрі заснували Болонську академію (1585), в структурі якої відкрили першу професійну художню школу, були, з одного боку, прибічниками творчості Мікеланджело, а з другого, – намагалися не відмовлятися від мистецьких надбань Античності, сприяючи – таким чином – формуванню важливої теоретичної настанови, яка й до сьогодні зберігає своє значення, а саме: «традиція – спадкоємність – новаторство». Відтак, доба Відродження, в контекст якої включається і Високе Відродження (друга половина XV–XVI ст.), сформувала і закріпила «гуманізм» як транскультурне поняття, яке, на нашу думку, як і поняття «мімезис» має право на статус «транскультурне». Водночас, ця «транскультурність» містить в собі і різний об'єм, і різну сферу проявленості: «мімезис – наслідування» це лише засіб існування «художнього твору – мистецтва», потенціал якого витримав випробування часу, що й дає право говорити про його «транскультурність». При цьому, як об'єкт теоретичного аналізу, «мімезис» не виходить за межі мистецтвознавства в широкому розумінні цього аспекту гуманітарного знання.

Транскультурність поняття «гуманізм» дещо іншого гатунку: сформувавшись в логіці розвитку мистецтвознавства, воно досить швидко «зруйнувало» його межі, набувши світоглядних та морально-етичних рис. Розглядаючи подальший розвиток «гуманізму» у просторі італійської культури, породженням якої «гуманізм» і виступає, досить яскраво виявляються «за» і «проти»

цього феномену. До його позитивних рис – окрім спрямованості «на людину» та намагання «олюднити» світоставлення кожного з нас – «гуманізм» виявився досить динамічним феноменом, здатним «рухатися» як за творчо-мистецькою, так і за соціально-ідеологічною сферами людської діяльності. У динамічному характері «гуманізму» приховані і його негативні зрізи. Це яскраво продемонстрував «маньєризм» як форма «еклектичного гуманізму» кінця XVI століття.

На сторінках монографії «Гуманізм як феномен італійської культури», ми послідовно відтворили творчо-спонукальну функцію гуманізму, адже лише в італійському культурному просторі саме ця система соціально-моральних та естетичних цінностей надихала «Рисорджименто» – національно-визвольний, демократичний рух 1780–1870-х років, що «характеризувався прилученням до визвольного процесу широких народних мас і завершився створенням незалежної єдиної Італії» [11, с. 119]. Гуманізм – у своєму сутнісному значенні – знайшов відбиття у «веризмі» – впливовому літературно-мистецькому методі, який привніс в італійську культуру, починаючи від кінця 70-х років XIX століття, життєву правду. Як зазначав Франческо де Санктіс (1817–1883) – відомий літературний критик, філософ, реформатор італійської мови, активний учасник революційних подій 1848 року – «все ідеальне треба замінити реальним». Це творче завдання, яке було чітко сформульоване й висунуте перед італійською художньо-творчою спільнотою, блискуче реалізував видатний письменник, прихильник реалістичної методології Джованні Верга (1849–1922), навколо котрого згуртувалася ціла плеяда непересічних особистостей [11, с. 152–153].

Теоретичний потенціал феномену «гуманізм» простежується і в напрацюваннях, які мали місце протягом XX століття, адже – лише на теренах італійської гуманістики – були обґрунтовані авторські моделі гуманізму такими відомими тогочасними філософами як Б. Кроче, А. Банфі, А. Грамші, на підґрунті яких сформувалася концепція «нового гуманізму» Ауреліо Печчеї (1908–1984), котрий – в якості керівника «Римського клубу» – висунув ідею «революції гуманізму» – «соціальна справедливість і рівноправне суспільство». Окрім цього, А. Печчеї значну увагу приділяв феномену «свобода», який повинен наскрізно проходити крізь усі сфери суспільного життя [11, с. 259].

Слід зазначити, що – на окреслених нами періодах й яскравих персоналіях – історія теоретичного осмислення гуманізму не завершується, оскільки не лише в італійську, а й загалом європейську гуманістику другої половини минулого століття була «вписана» нова яскрава сторінка – теоретичні напрацювання Умберто Еко (1932–2016).

Повертаючись до історії європейського мистецтвознавства, окремі ідеї якого мали, як ми вважаємо, культуротворчий потенціал, то в умовах Нового часу слід наголосити на факті підключення до новаторських відкриттів на теренах мистецтвознавства теоретиків різних країн Європи, які, з одного боку, прийняли ідеї гуманізму та продовжили їх розвивати, а з другого, – привнесли певну самобутність у той культурний простір, що був сформований протягом Античності – Середньовіччя – Відродження.

На нашу думку, не можна залишити поза увагою кілька важливих персоналій, творчо-пошукова діяльність котрих символічно зв'язує завершальний етап історико-культурного руху Відродження з наступними культуротворчими процесами на європейських теренах. Так, в історії англійської гуманістики помітне місце займає Філіп Сідні (1554–1586), котрий протягом свого короткого – тридцятидворічного життя – встиг яскраво проявити себе не лише в якості дипломата та військового, але й залишив принципово важливий для розвитку англійської літератури трактат «Захист поезії» (1580).

Досить насиченою як у теоретичному, так і в практичному аспектах сприймається сьогодні доба французького класицизму. Самобутнім виявом початкового періоду якого були теоретичні напрацювання одного з перших класицистів Жана де Ла Тайя (1540–1608) – автора трактату «Про мистецтво трагедії» (1572). Пізніше, досить виразно класицизм представляє Франсуа д'Обіньяк (1604–1676) – теоретик, котрий спробував окреслити «практику» створення театральної вистави, включивши в її контекст і глядача. Усі свої спостереження за першими кроками нового європейського театру він виклав у роботі «Практика театру» (1657). Своєрідною ж вершиною французького класицизму щодо охоплення естетико-мистецтвознавчої проблематики, безперечно, виступає «Поетичне мистецтво» Нікола Буало (1636–1711), оприлюднене у 1674 році.

Слід зазначити, що стосується оцінки спадщини Н. Буало особливий наголос робиться на естетиці, яка обумовила нові зрізи мистецтвознавства. В означеному контексті доцільно порівняти дещо різні аспекти, які фіксують у підручнику «Естетика» два його автори. Так, Л. Левчук кваліфікує спадщину Н. Буало як зразок «естетики в межах мистецтвознавчої орієнтації» [2, с. 26]. Така інтерпретація позиції Н. Буало висуває на перше місце мистецтвознавство, в просторі якого присутні можливості задля використання потенціалу естетики – «науки по становлення й розвиток чуттєвої культури людини». Таке «загальне визначення», на думку науковців, «впливає з органічної єдності двох споріднених частин цієї науки, якими є: 1) специфіка естетичного як ціннісного ставлення людини до дійсності; 2) художня діяльність людини» [2, с. 4].

Такий контекст інтерпретації «Поетичного мистецтва» Н. Буало помітно вирізняє його серед інших тогочасних трактатів своєрідним «підтекстом», який «прочитується» у різних його розділах. Слід наголосити, що і текст, і «підтекст» буаловських розмислів, по-перше, продовжує стверджувати, закладену значно раніше, – ми це показали у представленні попередніх історико-культурних етапів становлення мистецтвознавства – тенденцію до взаємозв'язку мистецтвознавства та естетики, по-друге, присутність «естетичного начала» в мистецтвознавчій орієнтації позиції Н. Буало. дає підстави підкреслити інтерес представника французького Класицизму до ролі конкретних людських почуттів, які формують фундамент чуттєвої культури. На нашу думку, означений аспект був вкрай важливим щодо оцінки того мистецького процесу, сучасниками якого були, передусім, французи протягом XVII століття. Слід визнати, що творчість Жан-Луї Давіда, братів Ленен, Пуссена, Клода Лоррена (живопис), П'єра Корнеля, Жана Расіна, Жан-Батіста Мольєра (класицистична драма), Жана де Лафонтена (література), Жана Батіста Люллі (музика) спонукала до активного сприймання мистецтва та подальшого удосконалення емоційного світу людини.

Відтак, В. Панченко – ще один автор підручника «Естетика», – спираючись на тезу, згідно з якою «естетичні погляди та естетична теорія відповідно до рівня свого розвитку пройшли три послідовні фази: канонічну, нормативну та загальнотеоретичну», розглядає

позицію Н. Буало як «зразок нормативної теорії», в межах вимог якої і створено «Поетичне мистецтво» [2, с. 71–72].

Аргументуючи власну точку зору, В. Панченко підкреслює наступне: «Зазвичай нормативна форма естетичної теорії переростає межі художнього досвіду закріпленого канонами, і намагається спертися на певні засади, які дають змогу створювати канони і пояснювати передумови їх виникнення» [2, с. 72]. Спираючись на процитовану думку, зафіксуємо факт значно ширшого, ніж це було у попередні історико-культурні періоди, використання понять «досвід» та «канон».

Відштовхуючись як від ідеї оцінки концепції Н. Буало в контексті мистецтвознавства, що «не оминає» естетику (Л. Левчук), так і як приклад нормативної форми саме естетичної теорії (В. Панченко), виникають підстави досить високо оцінити теоретичні напрацювання Н. Буало, котрий цілком успішно «балансував» між мистецтвознавством, естетикою, можливістю «нормативної теорії», яка видається і сьогодні досить неоднозначним феноменом, і такими специфічними як для мистецтвознавства, так і для естетики поняттями: «досвід» та «канон».

Поняття «досвід» своїм корінням сягає часів Античності, а це означає, що Н. Буало спирався на вже існуюче – первинне – уявлення про досвід, цілком свідомо використовуючи його й вдало застосовуючи до естетико-художніх процесів, які він міг спостерігати протягом свого життя, порівнюючи їх з мистецькою практикою минулих періодів. Згодом теоретичне значення «досвіду» – поняття, що відтворює «сукупність практично засвоєних знань, навичок, вмінь, які людина або якась спільнота людей набуває в процесі життя та практичної діяльності» – набуває статусу обов'язкового чинника гуманітарного знання. В умовах сучасної гуманістики сфери застосування поняття «досвід» доволі широкі, адже науковці оперують такими формально-логічними структурами як «життєвий», «соціальний», «естетичний», «експериментальний» досвід [10].

«Канон» – друге поняття, естетико-мистецтвознавчий потенціал якого використовує Н. Буало, – визначається як правило, нормативний взірець, який окреслює сукупність художніх прийомів або правил, обов'язкових у ту чи іншу епоху [4].

Відтак, позицію Н. Буало щодо понять «досвід» та «канон» можна оцінювати як проміжну в історико-культурному русі: «Античність – Класицизм» – періоди, пов'язані з подальшим рухом мистецтвознавчих ідей. Наразі теоретична доля цих понять не рівноцінна. Так, поняття «досвід», сформувавшись в межах європейського мистецтвознавства, цілком органічно присутнє як в логіці історико-теоретичного опанування процесів європейської культури, так і в сучасній культурології. Означеному поняттю властива і ще одна важлива ознака: воно, так би мовити, не шкодить жодній теоретичній проблемі, яка потрапляє як в контекст розвитку сучасного мистецтвознавства, так і культурології. Параметри ж функціонування поняття «канон» значно вужчі, оскільки воно не вийшло за межі мистецтвознавства, не стало в нагоді іншим гуманітарним наукам.

На відміну від досвіду, канон – щодо конкретних теоретичних проблем – гальмує їх дослідницьке опанування. Прикладом означеного нами феномену може виступити проблема творчості, загалом, і художньої творчості, зокрема. Як відомо, виявом «творчого начала» в науці, техніці, винахідництві чи мистецтві виступає відкриття та створення якісно чи принципово нового, що означає свідоме руйнування «правил» чи «нормативних взірців»: «канон», по суті, гальмує творчий процес. Це переконливо довів як європейський так і вітчизняний авангард, представники якого – А. Матісс, Т.-Ф. Марінетті, П. Пікассо, Ж. Брак, Ж. Батай, Т. Тцара, К. Малевич, О. Богомазов, В. Пальмов, М. Семенко – своє першорядне завдання вбачали у руйнуванні канонів.

Нові обриси мистецтвознавство набуває завдяки тим теоретико-практичним «проривам», які пов'язані з творчо-пошуковою роботою, передусім, німецьких та швейцарських науковців. Перша половина XVIII століття позначена досить яскравою, але суперечливою позицією представника раннього німецького Просвітництва Іоганна Крістофа Готшеда (1700–1766) – письменника, критика, історика літератури та театру. Парадоксальність позиції І.-К. Готшеда полягала в тому, що він не зміг усвідомити себе в якості представника Просвітництва – нової історико-культурної доби, продовжуючи відстоювати ідеї Класицизму, що, на його думку, отримав завершену форму саме в «Поетичному мистецтві» Н. Буало. При цьому, німецький теоретик найбільш зацікавлено поставився до тих розділів

буаловського трактату, які були присвячені постаті «поета», котра – в інтерпретації Н. Буало, – «охоплювала» усіх, хто займався мистецтвом. Принагідно зазначимо, що саме протягом XVII століття в ужиток входить поняття «митець», остаточно завершуючи «понятійний рух»: «ремісник – майстер – поет – митець».

Відштовхуючись від морально-психологічних настанов французького класициста, котрий вважав, що доля талановитих митців вкрай драматична, оскільки їх «нагороджують» за все, створене ними, лише після смерті, І.-К. Готшед концентрує власні погляди навколо проблеми художньої творчості. Оприлюднивши у 1730-му році «Досвід критичної поетики для німців», він висуне на перші позиції «розум» в якості підґрунтя творчого процесу, а «правила», «мораль», «чистота мови», «витончений смак» – в концепції І.-К. Готшеда – виступлять засадничими чинниками, що визначають рівень обдарованості митця.

Серед негативних прикладів в історії мистецтва, які «не сповідували» означені чинники, німецький просвітник наводить творчість У. Шекспіра, яка поєднувала в собі драматургію і театр. Як літературно-театральний критик, І.-К. Готшед виклав власну точку зору досить переконливо і спонукав до двох важливих естетико-мистецтвознавчих процесів на теренах європейської гуманістики: 1. Означену точку зору не прийняли І.-Я. Бодмер (1698–1783) та І.-Я. Брейтінгер (1701–1776) – швейцарські письменники та літературознавці, котрі вважали, що творчість спирається на «силу людських почуттів», а похідними від цих – об'єднаних почуттів – виступають «фантазія», «свобода творчого вибору» та яскраво виражена «індивідуальність»; 2. Позиція Готшеда була одним із чинників, що спровокувала тривалу дискусію між «гомеристами» та «шекспірівцями» щодо майбутніх шляхів розвитку мистецтва, яка найактивніше велася серед французької творчої спільноти. Відтак, становлення Просвітництва призвело до активізації дослідницької діяльності, розширення культурного простору за рахунок залучення до з'ясування нагальних теоретичних проблем науковців різних європейських країн, а мистецтвознавство – в означений період – утримує достатньо вагомі теоретичні позиції серед інших гуманітарних наук.

Підтвердженням об'єктивності заявлених нами тез виступає спадщина відомого німецького історика мистецтва Йоганна

Вінкельмана (1717–1768) – автора фундаментального дослідження «Історія мистецтва давнини» (1764). Завдяки Й. Вінкельману, наукові розвідки якого помітно вплинули на подальший розвиток не лише німецької, а й європейської гуманістики, загалом, у мистецтвознавство доби Просвітництва було введено й закріплено в подальшому розвитку естетико-мистецтвознавчої теорії поняття «стиль» та «великий стиль», які – згодом – набули такого ж «транскультурного» значення яким – у відповідні історико-культурні періоди – окреслені поняття «мімезис» та «гуманізм».

На нашу думку, ґрунтовну інтерпретацію як понять «стиль» та «великий стиль», так і логіки їх «входження» в європейський культурний простір, пропонує український естетик Д. Кучерюк, котрий переконливо показує, як відбувалося «розгалуження середньовічного стилю-канону» та «естетики класицистичних норм»: «Паралельно й надалі відбувалося структурування стилю, прикладом чого може бути праця Й. Вінкельмана «Історія мистецтва давнини». У Грецькому мистецтві він виокремив чотири періоди, яким відповідали свої стилі: архаїчний, піднесений (Фідій, Скопас), прекрасний (Пракситель), еkleктичний» [2, с. 159].

Теоретичні роздуми Й. Вінкельмана мали, як відомо, значний вплив на формування естетико-мистецтвознавчої позиції Гегеля і, аналізуючи феномен «великого стилю», Д. Кучерюк об'єднує ці два видатні прізвища, наголошуючи, зокрема, на наступному: «Поняття великий стиль, що увійшло в літературу з часів Й. Вінкельмана і Гегеля, означає поділ усієї історії мистецтва на великі періоди й віхи, що ознаменували радикальні зміни та відкриття у напрямках і духовно-стильових самовираженнях епохи. Впродовж усієї історії утверджували себе нові художньо-естетичні принципи мистецтва, що знаходили своє стильове втілення» [2, с. 160].

Д. Кучерюк підкреслює помилковість розгляду як «стилю», так і «великого стилю», в якості «зовнішньо-конструктивної оболонки». На його думку, яку слід прийняти та позитивно оцінити, феномени «стилю» допомогли «скластися доволі стійкій, здатній до фіксованості, матеріально багатогалузевій і багаторівневій системі, за допомогою якої реалізується спосіб образного мислення, укладання в органічну цілісність засобів виразності й формотворення» [2, с. 161].



Під значним впливом ідей Й. Вінкельмана, як відомо, знаходився не лише Гегель, а й видатний німецький просвітник Готхольд Ефраїм Лессінг (1729–1781). Наразі, Г.-Е. Лессінг, віддаючи належне своєму попереднику, далеко не всі його ідеї приймав автоматично. Саме завдяки полеміці з окремими ідеями Й. Вінкельмана і досягався, з одного боку, той надзвичайно високий рівень інтерпретації низки вже заявлених естетико-мистецтвознавчих проблем, а з другого, – деякі конкретні аспекти цих проблем наснажували драматургічні твори самого Лессінга. Слід враховувати, що протягом XVIII століття німецький просвітник досить вдало реалізує принцип теоретико-практичного паритету, написавши як дві теоретичні праці – «Лаокоон» (1766) та «Гамбурзька драматургія» (1767), так і низку трагедій, міщанських драм, комедій – «Міс Сара Симпсон» (1755), «Мінна фон Барнхельм» (1767), «Емілія Галотті» (1772), – які до сьогодні присутні на сценах європейських театрів.

На нашу думку, одним з перших наріжних положень, які дають уявлення про специфіку підходу Лессінга до естетико-мистецтвознавчої проблематики є критика ним класицистичного шукання «ідеальної краси», яка – водночас – була б і символом добра. Така тенденція значно звужувала і естетику, і мистецтво, які продовжили б – за гегелівською порадою – шукати «царство прекрасного». Як зазначає В. Панченко, «німецький просвітник Лессінг у трактаті «Лаокоон» зауважує, що мистецтво в новітній час безмежно розширило свої кордони і наслідує природу, в якій прекрасне становить лише незначну частину» [2, с. 93].

В. Панченко, інтерпретуючи позицію класика німецького Просвітництва, має рацію, коли наголошує на таких поняттях як «істина», «виразність», «потворне», якими оперує Лессінг, і показує, що «так само, як природа приносить красу в жертву вищим цілям, так і художник мусить підкорятися своєму основному потягу і не зосереджуватися на красі більше, ніж це дозволяють правда й виразність» [2, с. 93–94]. Спростовуючи класицистичну обмеженість, Г.Е. Лессінг переконливо показав специфічну трансформацію, яка діє у процесі «перенесення» життєвої правди у світ мистецтва, де завдяки істині та виразності навіть «найпотворніше в природі» може стати «естетичним у мистецтві».

Слід зазначити, що Г.Е. Лессінг активно підтримує історико-культурну традицію щодо поєднання естетики та мистецтвознавства в процесі аналізу як культуротворчих феноменів, якими позначене «мистецтво давнини», так і творчі надбання європейських митців, які протягом життя він міг спостерігати. Саме у цьому контексті стають більш виразними й зрозумілими ті заперечення вінкельманівської концепції, на яких наполягав Лессінг.

Культуролог та мистецтвознавець Г. Миленька, котра на українських теренах протягом значного періоду займається спадщиною видатного німецького просвітника, підкреслює орієнтацію Й. Вінкельмана на «моральний стоїцизм... Філоклета (трагедія Софокла) і Лаокоона (скульптура Агесандра, Полідора і Афінодора)», то в «теоретичних розвідках Г.-Е. Лессінга аналіз цих героїв буде зміщено з моральної площини в суто естетичну» [8, с. 19]. Значення естетичного параметру в становленні європейської гуманістики визнавали і раніше. Ми намагалися це показати на сторінках нашої наукової розвідки, виявляючи культуротворчий потенціал мистецтвознавства, яке – в історичній проекції – збагачувалося естетикою і – подекуди – психологією. До означених гуманітарних наук класицисти спробували долучити етичний параметр. У логіці процесів, що відбувалися в німецькій теорії протягом 50–70-х років XVIII століття, мистецтвознавці не стільки виступають проти етики чи її впливу на тодішнє розуміння мистецтва, скільки захищають естетику, яка завдяки трактату «Естетика» (1750), оприлюдненому німецьким філософом і теоретиком мистецтва Олександром Готлібом Баумгартеном (1714–1762) – сучасником Г.-Е. Лессінга – набула статусу самостійної науки [2, с. 16–17].

В означений період авторитет Лессінга як теоретика закріплює тенденцію, яка активно формувалася, і сприяє утвердженню прав німецьких просвітників на таку галузь естетичної теорії як «театральна естетика», значення якої задля розвитку культури XVIII століття вийшло далеко за межі Німеччини. Аналізуючи суть й теоретичне «навантаження», яке несла в собі «театральна естетика», Г. Миленька має рацію, коли, з одного боку, віддає належне О. Г. Баумгартену, естетична теорія котрого сприяла утвердженню ідеї синтезу розуму та чуттєвості, а з другого, –

приєднується до позиції відомого німецького філософа та культуролога Ернста Кассіера (1874–1945).

Професійно займаючись добою Просвітництва, німецький теоретик надзвичайно високо оцінював роль Г.-Е. Лессінга в історії європейської культури: «Саме він здійснив синтез мислення і дії, теорії і життя, і таким чином зміг повністю реалізувати вимогу Баумгартена про *vita cognitionis*» [5, с. 385]. Е. Кассіер досить переконливо показує, як Лессінгу вдалося «вивести» естетику за межі своєї доби, відкриваючи і для мистецтва, і для його подальшого теоретичного осмислення нові обрії, які дають підстави «вважати його естетичні теорії не лише національним, а й європейським досягненням» [5, с. 387].

Приєднуючись до тих високих оцінок, які фахівці дають спадщині Г.-Е. Лессінга, необхідно звернути увагу на одну з особливостей його поглядів, які вплинули на специфіку «присутності» саме європейського контексту в просторі німецької моделі Просвітництва. Так, Г. Миленька підкреслює факт протистояння англійського (Дж. Локк, Дж. А. Коллінз, Дж. Толанд, А.-Е. Шефтсбері) та французького (Ш.-Л. де Монтеск'є, Ж.-Ж. Руссо, Д. Дідро, К. Гельвецій) Просвітництва, в той час як Лессінг був прихильником саме англійської теоретичної орієнтації. Означена ситуація виступала значно виразнішою, коли мова йшла про тенденції розвитку театрального мистецтва. Зрештою, на відміну від Готшеда, котрий означив себе в якості критика У. Шекспіра, позиція Лессінга була значно коректнішою й теоретично глибшою: він зрозумів та оцінив шекспірівську драматургію як надбання загальнолюдського значення.

Відтак, завдяки Е.-Е. Лессінгу, котрий органічно поєднав потужну естетико-мистецтвознавчу концепцію з талановитою поліжанровою драматургічною творчістю, німецьке Просвітництво зайняло особливе місце в логіці руху європейської культури XVIII століття, яке «підготувало» низку принципово важливих культуротворчих процесів наступного цивілізаційного етапу, який зафіксується у діяльності двох яскравих персоналій, а саме: швейцарця Якоба Бурхардта (1818–1897), котрий стояв у витоків створення культурології, та американця Леслі Алвіна Уайта (1900–1975), котрий поняття «культурологія» ввів у теоретичний ужиток в якості назви нової науки. Наразі, процеси, що «супроводжували»

XIX–XX століття потребують самостійного аналізу, оскільки – в окремих випадках – кардинально відрізняються від досвіду попередніх сторіч.

### Список використаних джерел:

1. Добіна Т. Г. Творча спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення (20 – 60–ті роки XX ст.): автореф. дис. ... канд. культурології: спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (культурологія) / Т. Г. Добіна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2018. – 19 с.
2. Естетика : підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. – 3–тє вид., доп. і перероб. – Київ : Центр учбової літ., 2010. – 520 с.
3. Искусствознание [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/056/718.htm> (дата обращения: 23.01.2019).
4. Канон (Искусство) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Канон\\_\(искусство\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Канон_(искусство)) (дата обращения: 20.01.2019).
5. Кассирер Э. Философия Просвещения : монография : пер. с нем. / Э. Кассирер. – Москва : РОССПЭН, 2004. – 400 с. – (Книги света).
6. Кохан Т. Г. Мистецтвознавство в структурі культурології: потенціал міжнаукового діалогу / Т. Кохан // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття : матеріали Міжнар. наук.-творчої конф., м. Київ, м. Одеса, 28–30 квіт. 2015 р. – Київ : НАКККІМ, 2015. – С. 108–110.
7. Леонардо да Винчи. Суждения / Леонардо да Винчи. – Москва : ЭКСМО-Пресс, 1999. – 416 с. – (Антология мудрости).
8. Миленка Г. Д. Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга : монографія / Г. Д. Миленка. – Київ : Освіта України, 2013. – 312 с.
9. Оніщенко О. І. Художня творчість в контексті гуманітарного знання : монографія / О. Оніщенко. – Київ : Вища шк., 2001. – 179 с.
10. Опыт [Электронный ресурс] // Академик: Словари и энциклопедии на Академике. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/dmitriev/3157/опыт> (дата обращения: 20.01.2019).
11. Сабадаш Ю. С. Гуманізм як феномен італійської культури : монографія / Ю. Сабадаш. – Київ : ДАКККІМ, 2008. – 361 с.
12. Юхимик Ю. В. Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва : монографія / Ю. Юхимик. – Київ : Експрес, 2005. – 177 с.