

Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
Міністерство освіти і науки України
Національний технічний університет України
«Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БОГДАН ПАВЛО АНАТОЛІЙОВИЧ

УДК 124.4-043.86:7.01:111.852](043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
МОДИФІКАЦІЇ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В ІСТОРІЇ ЕСТЕТИЧНОЇ ДУМКИ

033 Філософія
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.

_____ П.А. Богдан

Науковий керівник

Костроміна Ганна Михайлівна,
кандидат філософських наук,
доцент

Київ — 2025

АНОТАЦІЯ

Богдан П.А. Модифікації образотворення в історії естетичної думки. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 033 Філософія. — Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», Київ, 2025.

Тема образотворення є центральною для класичної естетики, як і для філософії загалом, але вона продовжує бути актуальною і в сучасному дискурсі та наповнюється з кожною новою трансформацією культури новими сенсами. Актуальним завданням сучасної естетики є аналіз її категоріального апарату, наповнення традиційних понять новими культурними смислами, спираючись не лише на усталені норми, але і на розуміння трансформацій методологічних настанов, що формуються на ґрунті виникнення нових форм чуттєвості та художньої практики. Зміст естетичних категорій не є однаковим, бо кожна культурно-історична доба доповнює та видозмінює його, виявляє інше контекстуальне наповнення та прикладний потенціал. Сучасна трагічна ситуація війни призводить до тотальної ревізії всіх усталених очевидностей культури та вимагає переосмислення класичних канонів культуротворення. Зокрема йдеться про нову інтерпретацію у світлі зсуву наявних ціннісних орієнтацій, якої потребують категорії класичної естетики та її базові концепти, зокрема суміжні з досліджуваною темою.

Дослідження практик образотворення та філософська рефлексія над ними дозволяє перейти до практичної сутності, до розуміння активності мистецтва. В роботі обґрунтовано важливість усвідомлення того, що твір образотворчого мистецтва має свій культуротворчий потенціал, що в естетичному сприйнятті фіксується як жвавість і цілісність самого образу. Він розкривається не тільки як форма духовно-практичного освоєння дійсності, але і як виробництво чуттєвості, репрезентація суб'єкта в соціальній структурі. Фіксація цієї активності художнього образу змушує нас поставити питання про можливість

існування суспільного ідеалу, який, діючи через зразки художньої творчості, дає нам практичну цінність у завданнях педагогіки та соціальної реновації.

Системне застосування загальнонаукових та філософських методів пізнання дозволило виявити художньо-естетичні особливості образотворення в класичній естетиці, зокрема античне підґрунтя становлення даного концепту, а також модерні модифікації даного процесу в широкому культурному контексті. Історико-філософський вимір естетичного дискурсу не є достатньо висвітленим у вітчизняному дискурсі, а тому потребує постійної уваги й систематичного розгляду. Тому дослідження було зосереджено на метрологічних настановах історичного раціоналізму та нового історизму. Перший дозволив зберігати дистанцію від абсолютизації будь-яких усталених позицій та остаточних авторитетів з розуміння неможливості дотримуватися абсолютної незаангажованості авторської позиції. Другий передбачає розгляд історичної динаміки з владних диспозицій певної доби. Особливе значення набув метод історії понять, який дозволяє утримувати в єдності смислового горизонту різноманітні конотації.

Уточнено зміст та обсяг таких понять: «образ», «праобраз», «присутність», «репрезентація», «презентація», «імітація», «наслідування», «зображення», «ідея», «ідеал», «форма», «зміст», «класична форма», «класична форма мистецтва», «автономність мистецтва», «доцільність», «пластичний образ», «пластика», «скульптурність», «руйнація», «руйнація образу»; головним постало розкриття поняття «образотворення».

В роботі окреслено базові теоретико-методологічні підходи до проблеми образотворення. Концепт «образотворення», не дивлячись на широке визнання його категоріального статусу, має складну історію рефлексії. В класичній естетиці експлікація поняття «образу» була здійснена в працях фундаторів античної класики Платона та Аристотеля, які відійшли від ритуально-магічного змісту іміджу-маски та наповнили власно естетичним змістом даний концепт в контексті проблеми мімезису та її художнього переосмислення. Власне «художні витoki» різних образотворчих мистецтв та прояснення культурного

контексту є новітніми розробками естетичних теорій початку нового тисячоліття.

Прояснено, що класична естетика має базовим принципом наслідування та проблематику «метафізики прекрасного» за Г.-Г. Гадамером у таких історичних варіантах як космоцентризм (Античність) та теоцентризм (Середньовіччя), логоцентризм (ранній Модерн). Відповідно, доводиться, що трансформація модифікацій образу в модерній естетиці пов'язана з критикою принципу наслідування та визнанням принципу вираження. Диференціація образотворчих мистецтв, що розриває свій генетичний зв'язок з ремісницькими техніками продукування творів мистецтва, розкриває засади естетичного задоволення та трансцендентальний статус принципу доцільності. Тим самим, образ стає вихідною настановою активності суб'єкта, способом легітимізації його індивідуальної позиції в ситуації «часу картини світу» за М. Гайдеггером. Доводиться, що формотворча здатність суб'єкта стає його базовою характеристикою, а відповідно естетичне дослідження стає необхідним складником систематичного поділу філософії. Лише гегелівська есхатологія мистецтва дозволяє здійснити синтез античної естетики та модерної абсолютизації індивідуального образу в обґрунтуванні центрального місця класичної форми мистецтва у генезі Абсолютного духу як «прекрасного скульптурного образу».

Виявлено, що у некласичній естетиці зміст образотворення трансформується, утворюючи інші модифікації, які є адекватними новим реаліям культури. Стають актуальними такі деформації образу як його руйнація, абстрагування та художній вандалізм тощо. Навіть ті модифікації, які вже давно освоєні естетичною теорією, набувають сьогодні нових сенсів та практично-маніпулятивних функцій. Адже трансформація та руйнація образів, їхня естетична легітимація стають потужною ідеологічною та політичною зброєю. Це дозволяє нам говорити про значне розширення естетичного змісту образотворення та його похідних в сучасній культурі. Визначення специфіки актуальних шляхів формо-образотворення може наблизити нас до розуміння

сучасної культурної ситуації, її естетичного виміру, розкриття особливостей трансформації соціокультурних цінностей, виявлення художніх орієнтацій суб'єкта та можливостей естетичної легітимації вектора формоутворення культури.

Результати дисертації можуть бути використані для здійснення подальших міждисциплінарних досліджень культурних та мистецьких процесів сучасного глобального простору, систематизації історії естетичної та філософської думки, виявлення сучасної специфіки процесу образотворення та відповідних трансформацій культурного простору, а також при розробці практичних і лекційних занять для дисциплін із філософії, історії філософії, мистецтвознавства та візуальної культури.

Ключові слова: образотворення, образ, художнє творення, модифікація, культуротворення, естетика, історія естетичної думки, естетичне дослідження, репрезентація, образотворчі мистецтва, диференціація видів мистецтва, творчість, ідеал, українська філософія, активність мистецтва.

ABSTRACT

Bohdan P.A. Imagery modifications in the history of aesthetic thought. — Qualification scientific work as the manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 033 Philosophy. — National Technical University of Ukraine “Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute”, Kyiv, 2025.

The theme of imagery is central to classical aesthetics, as well as to philosophy in general, but it continues to be relevant in contemporary discourse, enriched with new meanings through each cultural transformation. The pressing task of contemporary aesthetics is to analyse its categorical apparatus, to fill traditional concepts with new cultural meanings, relying not only on established norms but also on an understanding of the transformations in methodological guidelines that are formed on the basis of the new sensuality forms emergence and artistic practice. The content of aesthetic categories is not static, as each cultural and historical era complements and modifies it, revealing different contextual meanings and applied potential. The current tragic situation of the war leads to a total revision of all the established cultural certainties and requires rethinking of the classical canons of culture creation. In particular, this involves a new interpretation in light of shifting existing value orientations, which requires the categories of classical aesthetics and their fundamental concepts, including those related to the studied topic.

The study of visual arts practices and philosophical reflection on them allows us to move to the practical essence, to the understanding of the activity of art. The paper substantiates the importance of realising that a work of fine art has its own culture-creating potential, which is perceived aesthetically as the “liveliness” and integrity of the image itself. It reveals itself not only as a form of spiritual and practical mastery of reality, but also as the production of sensuality, the “representation” of the subject in the social structure. The recording of this activity of the artistic image makes us raise the question of the possibility of the existence of a social ideal, which, acting through the models of artistic creativity, provides us

practical value in the tasks of pedagogy and social renovation.

The systematic application of general scientific and philosophical methods of cognition have made it possible to identify the artistic and aesthetic features of imagery (shaping) in classical aesthetics, in particular the ancient basis for the formation of this concept, as well as modern modifications of this process in a broad cultural context. The historical and philosophical dimension of aesthetic discourse is not sufficiently covered in the national discourse, and therefore requires constant attention and systematic consideration. Therefore, the study focused on the metrological guidelines of historical rationalism and new historicism. The former allowed us to keep a distance from absolutising any established positions and final authorities, recognising the impossibility of adhering to the absolute impartiality of the author's position. The second involves consideration of historical dynamics from the perspective of power structures within a given historical period. Of particular importance is the method of the history of concepts, which allows keeping various connotations in the unity of the semantic horizon.

The content and scope of the following concepts are clarified: “image”, “proto-image”, “presence”, “re-presentation”, “presentation”, “imitation”, “depiction”, “idea”, “ideal”, “form”, “content”, “classical form”, “classical form of art”, “autonomy of art”, “appropriateness”, “plastic image”, “plasticity”, “sculpture”, “dissolution”, “dissolution of image”; the main thing was the disclosure of the concept of “imagery”.

The paper outlines the basic theoretical and methodological approaches to the issue of form generation. The concept of imagery, image formation, that closely relates to “shaping” in G. Hegel’s philosophy, despite the wide recognition of its categorical status, has a complex history of reflection. In classical aesthetics, the explication of the concept of imagery was explicated in the works of the ancient classics founders Plato and Aristotle, who moved away from the ritual and magical content of the image-mask and filled this concept with its own aesthetic content in the context of the concern of mimesis and its artistic rethinking. The actual “artistic origins” of various fine arts and the clarification of the cultural context are the latest

developments in aesthetic theories of the early millennium.

It is clarified that classical aesthetics has as its basic principle of imitation and the problem of H.-G. Gadamer's "metaphysics of the beautiful" in such historical variants as cosmocentrism (Antiquity) and theocentrism (the Middle Ages), logocentrism (early Modernity). Accordingly, it is argued that the transformation of modifications of the "image" in modern aesthetics is associated with the criticism of the principle of imitation and the recognition of the principle of expression. The differentiation of the visual arts, which severs its historical connection to artisanal techniques of producing works of art, reveals the foundations of aesthetic pleasure and the transcendental nature of the principle of expediency. Thus, the image becomes the starting point of the subject's activity, a way to legitimise his/her individual position in the situation of "the time of the world picture" following M. Heidegger. It is proved that the formative ability of the subject becomes its basic characteristic, and accordingly, aesthetic research becomes a necessary component of the systematic division of philosophy. Only Hegel's eschatology of art allows for a synthesis of ancient aesthetics and the modern absolutisation of the individual image in substantiating the central place of the classical art form in the genesis of the Absolute Spirit as a "beautiful sculptural form".

It has been found that in non-classical aesthetics the content of the image is transformed, constituting other modifications that are adequate to the new cultural realities. Such deformations of the image as its destruction, abstraction and artistic vandalism, etc. become relevant. Even those modifications that have long been mastered by aesthetic theory are now acquiring new meanings and practical and manipulative functions. After all, the transformation and destruction of images, their aesthetic legitimation, is becoming a powerful ideological and political weapon. This allows talking about a significant expansion of the aesthetic content of images and their derivatives in contemporary culture. Determining the specifics of the current ways of form-image making can bring us closer to understanding the current cultural situation, its aesthetic dimension, revealing the peculiarities of the transformation of sociocultural values, identifying the artistic orientations of the subject and the

possibilities of aesthetic legitimation of the vector of cultural forming.

The results of the dissertation can be used for further interdisciplinary research of cultural and artistic processes of the contemporary global space, systematisation of the history of aesthetic and philosophical thought, identification of the modern specifics of the imagery process and the corresponding transformations of cultural space, as well as for the development of practical and lecture classes for the disciplines of philosophy, history of philosophy, art history and visual culture.

Keywords: imagery, image, artistic creation, modification, culture creation, aesthetics, history of aesthetic thought, aesthetic research, representation, fine arts, differentiation of art forms, creativity, ideal, Ukrainian philosophy, art activity.

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Богдан П.А. Даймонологія совісті: від сократівських ідей до їх історико-філософського прочитання у поглядах Г. Гегеля, Г. Сковороди та П. Юркевича. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2023. Т. 1, № 2(178). С. 94–111. DOI: <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2023.2.1.6> (дата звернення: 24.03.2025).
2. Богдан П.А. «Заперечення заперечення» ідеалу в чуттєвій діяльності людини-суспільства. *Освітній дискурс: збірник наукових праць*. 2023. № 47(12). С. 17–28. DOI: [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.47\(12\)-2](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.47(12)-2) (дата звернення: 24.03.2025).
3. Богдан П.А. Мистецтво естетичне чи політичне, Г. Лессінг між Платоном та Арістотелем. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2023. Т. 2, № 2(178). С. 114–128. DOI: <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2023.2.2.5> (дата звернення: 24.03.2025).

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Богдан П.А. Роль мистецтва у формуванні людської чуттєвості як генерування творчого натхнення. *Філософські засади креатосфери у контексті творчості*: матеріали XV Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 30 травня 2019 р.). Київ: ТОВ НВП «Інтерсервіс», 2019. С. 29–33.
5. Богдан П.А., Богдан К.В. Освіта: назад до майбутнього. *Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку*: матеріали I Міжнародної конференції МЗВО «КАМ» (м. Київ, 12–13 квітня 2019 р.). Київ, 2019. С. 4–5.
6. Богдан П.А. Садово-паркова скульптура як момент розвитку культури і як фрагмент людини. *Філософія і художня культура у хронотопі технічного університету*: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 12 грудня 2019 р.). Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. С.

28–31.

7. Богдан П.А. Вплив естетики Лессінга на логіку Гегеля. *Місце та роль ідейної спадщини Г.В.Ф. Гегеля в європейській та світовій історії: матеріали 1-ї наукової конференції «Гегелівські штудії», присвяченої 250-річчю з дня народження Г.В.Ф. Гегеля»* (м. Київ, 19 грудня 2020 р.). Київ: Видавництво Ліра-К, 2021. С. 39–42.

8. Богдан П.А. Скінченне як субстанція всезагального в історії філософії Гегеля. *Вплив гегелівської філософії на розвиток класичної та сучасної теоретичної традиції: Матеріали 2-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Гегелівські штудії»* (м. Київ, 9 грудня 2021 р.) Київ, 2021. С. 19–22.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ЗМІСТ.....	12
ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ВИТОКИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТУ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В ЕСТЕТИЧНІЙ ДУМЦІ.....	24
1.1 Сучасні філософські підходи до проблеми образотворення.....	24
1.2 Витоки «художнього творення» та їх філософська реконструкція.....	38
1.2.1 Образ спільного життя: роль освіти у творенні спільноти.....	51
1.2.2 Даймоній та прообрази внутрішнього та зовнішнього.....	67
1.2.3 Образ та ейдос: когнітивні функції мистецтва.....	76
1.2.4 Формотворчість та пластичність матерії.....	81
Висновки до розділу 1.....	87
РОЗДІЛ 2. САМО-ОБРАЗ МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО «КЛАСИЧНА ФОРМА»: ДИНАМІКА ВЗАЄМОДІЇ У СВІТЛІ МОДЕРНОЇ ФІЛОСОФІЇ... 92	
2.1 Проблема взаємозв'язку образотворчих мистецтв та роль естетичної ідеї.....	92
2.2 «Класична форма мистецтва» та пластичність образу.....	126
Висновки до розділу 2.....	157
РОЗДІЛ 3. РЕЦЕПЦІЇ КОНЦЕПТУ «КЛАСИЧНОЇ ФОРМИ МИСТЕЦТВА» ТА ПРОБЛЕМА ОБРАЗОТВОРЕННЯ.....	160
3.1 Рефлексія над концепцією образотворення в українській філософії. 160	
3.2 Руїнація образу та «активність мистецтва».....	189
Висновки до розділу 3.....	228
ВИСНОВКИ.....	231
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	239
ДОДАТКИ.....	258

ВСТУП

Актуальність дослідження класичної естетичної проблематики в соціумі, що є складно-диференційованим та стрімко змінюється, не викликає сумніву, проте потребує в кожній ревізії наповнення новим змістом. Сучасне українське суспільство має досвід опору у жахливій війні ХХІ століття, що має не лише сумні та травматичні наслідки, але й актуалізує переосмислення в естетичній перспективі. Категорії прекрасного, потворного, піднесеного, героїчного та образотворення в цілому наповнюються сьогоденням новими конотаціями та смисловими можливостями.

Естетика є філософською дисципліною, яка регулярно потребує огляду своїх теоретичних полів та досліджуваних практик у світлі масштабного зростання формотворчого потенціалу людства на кожному етапі свого становлення. З'являються нові проблеми, ракурси дослідження (естетика повсякденності, естетика довкілля) та навіть цілі дисциплінарні поля (історія емоцій, візуальна культура, історія читання, наративістика та топологія), які потребують вписання в загальноестетичний контекст. Це зумовлює перманентну увагу не лише до нових тем та перспектив вивчення, але й до ретроспективної ресистематизації класичної спадщини естетичної думки. Остання дозволяє залучити нові, фрагментарні форми естетичного досвіду в стратегічні орієнтири людства та подивитися на них із різних перспектив. Така робота регулярно проводиться іноземними дослідниками (С. Леш, А. Джованеллі) та вітчизняними науковцями (М. Бровко, О. Оніщенко, С. Холодинська).

Актуальність обраної теми обумовлюється також тою динамікою, яка притаманна у наш час образотворенню в мистецьких формах вираження, що впливає на чуттєвий світ особистості та зумовлює її сприйняття бурхливих соціально-історичних подій, що кардинально змінюють як індивідуальне, так і суспільне життя. Не лише образотворчі принципи, але і буття твору мистецтва

знають сьогодні модифікацій, до яких призвела історія чуттєвої культури людства та її естетичне переосмислення.

Вперше «витоки художнього творення» та інші більш інтенсивно диференційовані структури «стратифікованого суспільства» (Н. Луман) набули рівня загальнокультурної очевидності за добу Античності. Поява текстів, що присвячені певному проблемному полю, і є симптомом значного рівня диференціації, а сама Давня Греція тому і стала «батьківщиною філософії» (Б. Вальденфельс). Тут естетика не лише вперше почала відокремлюватися від інших субдисциплін філософського поля, але й стала тим ґрунтом, який демонстрував самодостатню естетичну цінність самої філософії, зокрема перманентний зв'язок філософії, міфології та риторики. Тут вперше стане очевидною теза, яка потім буде сформульована Фр. Шеллінгом: «у філософа має бути стільки ж естетичної сили, як і у поета». Це яскраво проявилось не лише у фрагментах досократиків (Піфагор, Парменід, Геракліт, Анаксагор), але й в розгорнутих системах античної класики (Платон, Аристотель, Парменід). Більш докладно перманентний зв'язок естетичної та філософської проблематики в логіці розрізнення *образу, зображення, відображення, подоби, вподоби, відбитку, відтиску, виду, виображення, ікони* розглянутий в працях Е. Панофскі, В. Татаркевича. Антична дихотомія речі та ідеї потребувала розгляду образу/*εἶδωλον* як «дечого видимого, що дозволяє в собі побачити інше» (Жерар Симон). Візуальна активність образу зумовила єдність філософської проблематики з тою оптикою, що знайшла своє продовження в роботах Демокріта, Епікура, Аристотеля, Р. Декарта, Г. Галілея, та передбачала логіку розрізнення оптичного та ментального образу. Платонівське звинувачення меметичного мистецтва у наданні правдоподібності небутті суперечило тенденції інтеріоризації образотворення та його тлумаченню як проблиску трансцендентного у скінченному.

Антропологічний вимір «образу і подоби» у Біблії задає провіденціалістську перспективу проблемі співвідношення Творця та його творіння у творенні. Середньовічна ікономія зосереджена на цілісності задуму

Боговітлення, яке розгорталося у часі, але його можливо було схопити в цілісності безпосереднього сприйняття. Аврелій Августин в межах християнської інтеріоризації виображення визначає палац пам'яті як вмістилища образів (*imagines*). Тут образ тлумачиться не як відбиток тіла, а як «образ живого Бога у глибинах душі». Теологічні конотації у співвідношенні образу (*Abbild*) та тим, чийм образом він є (*Urbild*) розробляються німецькими містиками від Майстера Екгарта до Ангела Силезія. Заслуговує уваги формулювання Екгарта про оманливість «спокою образу на картинці», який насправді є «кипінням» (*bullire*), бо він і є самим життям. Концепт «жвавості» образу закріплюється еволюцією німецької філософії. Лютерівський переклад Вульгати надав новий поштовх уточненню змістів термінологічного ряду: праобраз (*Urbild*), відображення (*Abbild*), копія (*Gleichbild*), відтворення-імітація (*Nachbild*), формування-освіта (*Aus/Bildung*), сила виображення (*Einbildungskraft*), зображати (*bilden*).

Більше систематичне обґрунтування автономії естетичної проблематики було здійснено в епоху Модерна. Спочатку мистецтвознавчі розвідки Ренесансу дозволили європейським мислителям сформувати корпус текстів, що описували самодостатній статус художнього творення (Леонардо да Вінчі, Дж. Вазарі). Власне систематичні обґрунтування філософського статусу естетики почалися в епоху німецького Просвітництва. Й. Вінкельман розробляє історію мистецтв через розрізнення стилів класицизму та бароко. Г. Лессінг поставив питання про логіку співвідношення образотворчих мистецтв взагалі, що долала ремісницькі сліди поділу технік репродукування образотворення, конотації яких зберігалися у римській етимології термінів (*figura, forma, effigies* чи *pictura*). І. Кант обґрунтував статус критики естетичного судження для «систематичного поділу філософії». Його розробка терміну *Bild* стала осердям опозиції розсудку та чуттєвості та підставою численних рефлексій в німецькій традиції від Фіхте до Гайдеггера. Й. Шеллінг обґрунтував образ у зв'язку «філософії мистецтва» та «філософії міфології», адже обидві мають силу «зліплювати воєдино». Г. Гегель прояснив місце образу в генезі Абсолютного духу. Систематичний підхід

німецької класики до «енциклопедії філософських наук» продемонстрував перманентний зв'язок гносеологічної та естетичної проблематики в тематичному горизонті образотворення.

Класики естетичної думки здійснили великий вплив на становлення вітчизняної філософії. Рефлексія природи художнього творення крізь призму робіт класиків естетичної думки здійснюється в працях Г. Сковороди, П. Юркевича, І. Франка, А. Канарського. Специфіка колізій вітчизняної рефлексії проблеми образотворення представлена в роботах таких сучасних українських дослідників як М. Бровко, Р. Русін, О. Павлова, О. Коваль, С. Холодинська.

Переосмислення класичних підходів до концептуалізації образотворення спонукало звернутися до авторитетних естетиків сучасності. Зокрема колізії співвідношення образотворення та формоутворення, утворення та освіти було розглянуто в перспективі зв'язку «істини та методу» Г. Гадамера.

Своєчасним є розгляд руйнації образу в контексті рецепції концепту «класичної форми мистецтва», адже у XX і XXI століттях він поставлений під сумнів через декларований модернізмом, авангардом і постмодернізмом відрив від класики. Заявлені сучасними естетичними концепціями і художніми практиками полістилістичність і варіативність призвели до неоднозначності як в трактовці, так і в оцінці творів мистецтва. Реальні художні практики, трансформації у світовій та вітчизняній культурі свідчать про новий стан мистецтва, тому такі дослідники, як Е. Гобсбаум, Г. Гумбрехт, М. Бровко, В. Лях, К. Баранцева, Т. Гуменюк, О. Копієвська, О. Наконечна та ін., активно звертаються до нинішнього культурного і художнього досвіду, щоб прояснити можливості застосування до нього таких базових понять, як «образотворення», «мистецтво», «класична форма мистецтва», «твір мистецтва». За умов неоднозначності та багатогранності творчого процесу в мистецтві межі цих понять сьогодні розмиваються і недостатньо висвітлюються в історико-мистецьких працях, мистецтвознавчих і естетичних дослідженнях. Невизначеність принципів образотворення, своєю чергою, позначається на деформації, а часом і на руйнації образу, що змушує переосмислювати

амбівалентність активності мистецтва. В цьому контексті особливої актуальності набуває завдання виявити в історії естетичної думки ідейні витoki і вектор спрямування окреслених змін.

Застосування комплексного підходу зумовило залучення значної кількості джерел, присвячених аналізу культури й мистецтва XX і XXI ст. Даний підхід представлений працями як зарубіжних авторів (В. Беньямін, П. Вайбель, Ф. Джеймисон, Г. Зедльмайр, Х. Ортега-і-Гассет), так і українських (Т.І. Андрущенко, Т.В. Андрущенко, О. Антонюк, Л. Бабушка, В. Бондарчук, М. Бровко, В. Беспалий, І. Живоглядова, Л. Левчук, В. Личковах, О. Оніщенко, В. Панченко, О. Павлова, О. Соболев, В. Табачковський, М. Федоренко, В. Федь та ін.).

Для розуміння специфіки образотворення в різних формах художньої виразності, зокрема пластичної форми, істотної для розкриття специфіки як античної так і модерністської образності, залучалися праці таких теоретиків мистецтва, як Р. Арнхейм, А. Гільдебрандт, В. Левенфельд, Г. Лессінг, А. Рігль та ін.

Оскільки модифікації образотворення відображають історичну зміну світоглядних парадигм, результати її дослідження можуть сприяти осмисленню перспектив розвитку естетичної думки й мистецької художньої практики XXI ст., що і зумовило вибір теми даного дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження відповідає тематиці досліджень, які проводяться на кафедрі філософії Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» в рамках ініціативної наукової теми: «Філософія творчості як теоретична основа технологічних і соціальних інновацій», номер державної реєстрації УкрІНТЕІ № 0121U113478, дата реєстрації: 21.10.2021 р.

Тему дисертаційної роботи затверджено на засіданні Вченої ради факультету соціології і права Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (протокол № 3 від

30 листопада 2020 року) та перезатверджено на засіданні Вченої ради факультету соціології і права Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (протокол № 8 від 26 лютого 2025 року)

Об'єктом дисертаційного дослідження є концептуалізація образотворення в філософсько-естетичному дискурсі.

Предметом дисертаційного дослідження є базові модифікації образотворення у світлі історичної динаміки філософсько-естетичного дискурсу.

Метою дослідження є здійснити філософсько-естетичне дослідження актуальних модифікацій образотворення в проблемному полі класичної естетики, виявити форми їх рецепції та переосмислення в контексті теоретичного поля сучасної естетики. Досягнення мети передбачає вирішення наступних завдань:

- окреслити сучасні філософські підходи до осмислення проблеми образотворення;
- осмислити витoki та засади становлення проблематики образотворення в античній філософії у світлі новітніх естетичних розробок та виявити підстави опозиції образу та ейдосу, форми та матерії в концепціях античного класицизму;
- прояснити специфіку та підстави взаємозв'язку образотворчих мистецтв в концепціях німецького просвітництва;
- обґрунтувати статус образу для «класичної форми мистецтва» в генезі Абсолютного духу та його значення для німецького ідеалізму;
- визначити підстави «руйнації образу» та роль активності мистецтва в перспективі культуротворення сьогодення.

Методологія дослідження являє комплекс підходів, які доповнюють один одного. Перш за все, дослідження спирається на розробки «історичного раціоналізму» (П. Бурдьє). По-друге, представлені власне історико-філософські методи – новий історизм (К. Галлахер, Л. Монроуз) та історія поняття. Перший

зосереджений на реконструкції дискурсивних просторів текстів, які являють собою поле реалізації владних кіл та інших активних соціальних структур. Другий передбачає розрізнення смислових відтінків як певних філософських позицій, які рефлектують історію і навіть передісторію понять. В естетичній сфері такий підхід був вдало реалізований в роботі «Історія шести понять» В. Татаркевича, а також дотичною до цієї проблематики є робота Генріха Вьольфліна «Основні поняття історії мистецтва з коментарями», де вивчаються фактори розвитку мистецтва, а також обґрунтовується термін «класичне мистецтво», яке визначається через довершеність «замкнутої форми». В українській філософії метод історії понять опрацьований і апрікований в розробці Мінакова. Особлива увага в дисертаційному дослідженні приділена еволюції поняття образ.

Новий підхід до історіографії фігуративного/образного залучається на засадах розробки «естетики історії» (Munslow, 2020), де виявляється зв'язок «форм історій» та інтерес до їх творення. Особливе місце в розвитку гуманітарної науки займає «історія мистецтва» (Й. Вінкельман, К. Воерманн), яка зробила об'єктом естетичного дослідження не лише тексти інших дослідників, але й артефакти, підірвавши монополію дискурсу та основи текстоцентризму.

Загальним ґрунтом дисертаційного дослідження залишаються загальнонаукові методи об'єктивності та системності.

Інформаційною основою роботи стали сучасні та класичні філософські праці, монографії, статті, матеріали конференцій, роботи з естетики, художньої літератури та історії мистецтвознавства.

Дослідження використовувало матеріали статей та з фахових періодичних видань України «Мультиверсум. Філософський альманах», «Освітній дискурс: збірник наукових праць», «Актуальні проблеми філософії та соціології», «Перспективи. Соціально-політичний журнал», «Українська культура: минуле, сьогодення, шляхи розвитку» та ін. Наукові вісники університетів «Українські культурологічні студії», «Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури»,

«Вісник Львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії», «Питання культурології» та ін. Використано матеріали статей із закордонних фахових періодичних видань, серед яких «Journal of Social Philosophy», «Law and Philosophy», «Philosophy & Public Affairs», «Filosofija. Sociologija», «Journal of the American Philosophical Association», «Journal of Practical Ethics», «Politics, Philosophy & Economics» тощо.

У роботі над дисертацією були використані матеріали міжнародних науково-практичних конференцій кафедри філософії КПІ ім. Ігоря Сікорського та інших вищих навчальних закладів України.

В дослідженні залучений практичний освітній досвід у вищих та середніх художніх навчальних закладах, де було проаналізовано теоретичний та методичний досвід освітньої роботи в мистецьких навчальних закладах НАОМА та КДАМ ім. Чембержі. Для опрацювання та апробації матеріалів з історії філософії та естетики був використаний досвід в неакадемічній формі комунікації по самоосвіті, дискусійних клубах «Гармата» та «Докторський клуб».

В дисертації було проаналізовано класичні твори з філософії, наведено приклади з художньої літератури та науково-популярних творів. Опрацьовано енциклопедії, енциклопедичні дані зі словників та відкритих онлайн ресурсів. Вивчено звіт Profits and Poverty: The Economics of Forced Labour / International Labour Office 2014 року; Walk Free. Global Slavery Index 2023 року. Також використано матеріали статей з засобів масової інформації.

Наукова новизна: Основні ідеї та висновки, що становлять наукову новизну та виносяться на захист, полягають у наступному:

1. Окреслено теоретико-методологічні засади проблематизації концепту образотворення в філософській думці, зокрема досліджено сучасні підходи до переосмислення практик образотворення, що можна класифікувати у наступні групи: критика «абстракції естетичної свідомості» (М Гайдеггер, Г. Гадамер, Г. Бьом), проблематизація автономності художнього поля (Г. Зіммель, П. Бурдьє), де-диференціація художніх структур (Н. Луман, С. Леш). Узагальнюючи

сучасний досвід експлікації поняття образотворення, зокрема критику редукції образу до художнього образу в дискурсі Модерну, пропонується уточнити досліджуваний термін як форму практики, орієнтовану на естетичний принцип доцільності, що має наступну структуру здійснення: присутність – репрезентація – презентація.

2. Виявлено підстави опозиції образу та ейдосу, форми та матерії в контексті розрізнення когнітивних функцій мистецтва в античній естетиці. Зокрема, розглянуто платонівську антитезу ілюзорності εἰδωλον як видимості (що регулярно знаходила своє продовження в класифікації різноманітних ідолів) та справжньої онтології εἶδος, ιδέα, як праобразу навіть чуттєвих речей. Ця тема стала центральною в розвитку філософської думки та підставою уточнення меж філософських полів гносеології та естетики, не дивлячись на спільне етимологічне джерело термінів. Аристотель в межах іншого когнітивного підходу та концепції мімезису скасовує такий ступінь протиставлення ідеального та реального, а тому звертається до динаміки співвідношення концептів форми та матерії.

3. Прояснено специфіку взаємозв'язку образотворчих мистецтв в концепціях німецького Просвітництва, яке узагальнило досвід античної та ренесансної естетичної думки та, з одного боку, виступило з критикою 1) ремісницьких ремінісценцій попередніх естетичних традицій (що абсолютизували техніки художнього виробництва) й, з іншого, 2) піддало критиці нівелювання специфіки «видів мистецтва» (класицизм). Це виявило необхідність уточнення «границь» видів мистецтв через логіку протиставлення живопису та поезії, образотворення яких відрізняється «репрезентацією відсутнього» (Г. Лессінг) у досягненні спільної мети естетичного задоволення за «законом краси». В німецькому Просвітництві відбувається зсув у інтерпретації образу від Imago як портретного наслідування померлим, як відбитку у вигляді маски-обличчя до Bild як «єдиної картини» (І. Кант), що впорядковує хаос відчуттів на засадах синтезу апріорних форм.

4. Обґрунтовано статус образу для «класичної форми мистецтва» як «прекрасного скульптурного образу» (згідно Г. Гегеля), що «бере своїм змістом той ступінь духовності, який покликаний втілити духовну індивідуальність як явище у матеріальному елементі» та в генезі Абсолютного духу досягає «єдності змісту та форми». Таке нібито повернення до пластичних витоків образу в гегелівському абсолютному ідеалізмі, однак, залучає кантівську тезу про значення естетики для «систематичного поділу філософії» та передбачає фіхтевську рівновагу у «формотворчій здатності Я», що є «спроможністю до творення образів» та стає, перш за все, силою «творити себе».

5. Розкрито специфіку рецепцій образотворення в українській філософії, де розроблялися вітчизняні модифікації концепту крізь експлікацію термінів «образ благочестя» (Г. Сковорода), «першообраз» та «образ буття» (П. Юркевич), «поетична творчість» (І. Франко), «со-образне» та «без-образне/потворне» (А. Канарський).

6. Визначено підстави «руйнації образу» та особливості концептуалізації активності мистецтва в перспективі культуротворення сьогодення, які підривають статичність та трансцендентність класичної естетики та намагаються виявити перспективи образотворення в горизонті іманентності та принципової незавершеності процесу руйнування (де сама «природа виступає джерелом формування» (Г. Зіммель)).

Обґрунтовано значення розрізнення образотворчих мистецтв як джерела рефлексії обох античних класиків філософської думки;

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали дисертації можуть бути застосованими у подальших дослідженнях образотворення та філософського аналізу основ природи мислення, у закладах вищої освіти як лекційний матеріал при викладанні філософських навчальних дисциплін, та в прикладній формі, що пов'язані з мистецькою діяльністю.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є одноосібною, самостійною, дослідницькою роботою. Основний текст, положення наукової новизни та

висновки зроблені автором особисто. Усі опубліковані статті за темою дисертаційного дослідження є одноосібними.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертаційного дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри філософії факультету соціології і права Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», на теоретико-методологічних семінарах кафедри філософії. Принципові ідеї, теоретичні положення були викладені на таких конференціях: 1-ша Міжнародна наукова конференція «Гегелівські штудії», присвячена 250-річчю з дня народження Г.В.Ф. Гегеля: «Місце та роль ідейної спадщини Г.В.Ф. Гегеля в європейській та світовій історії» (19 грудня 2020 р.); 2-га Міжнародна науково-практична конференція «Гегелівські штудії»: «Вплив гегелівської філософії на розвиток класичної та сучасної теоретичної традиції» (9 грудня 2021 р.); 3-я Міжнародна наукова конференція «Гегелівські штудії»: «Вплив гегелівської філософії на розвиток класичної та сучасної теоретичної традиції» (15 та 17 грудня 2022 р.); XXXII Міжнародних людинознавчих філософських читань «Гуманізм. Людина. Свіість» (15-16 жовтня 2022 року).

Публікації за темою дисертації. Основні положення та результати дисертаційного дослідження, а також матеріали, що мають безпосередній стосунок до теми дослідження, оприлюднені в 9 наукових публікаціях, серед яких 3 статті опубліковано у фахових виданнях України з філософських наук, 1 стаття у міжнародному іноземному виданні, та 5 публікацій в збірниках матеріалів конференцій.

Структура й обсяг дисертації. Дисертація складається з анотацій українською та англійською мовами, вступу, трьох розділів, які мають підрозділи, висновків до кожного розділу та загальних висновків дисертаційної роботи, списку джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації складає 257 сторінок, із них 226 сторінок основного тексту. Список використаних джерел складається зі 186 найменувань. Структура дисертації обумовлена специфікою дослідження, логікою розкриття проблеми, метою та завданнями роботи.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА ВИТОКИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕПТУ ОБРАЗОТВОРЕННЯ В ЕСТЕТИЧНІЙ ДУМЦІ

1.1 Сучасні філософські підходи до проблеми образотворення

Починаючи з античності ми бачимо важливість образної форми мислення для теоретичного розвитку культури. Ще Гомер, Гесіод та Платон використовували художні форми для теоретичного осмислення всезагальної сутності світобудови. Вже досократики відрізняли образ від поняття у дослідженні процесу пізнання та мислення, пов'язуючи його з почуттями людини і чуттєвим пізнанням гармонії Космосу на відміну від умоглядного його розуміння. Через прагнення відкрити цілісність та єдність світоустрою, образу надавалося значення повноти, гармонійності та впорядкованості, збалансованості частин у складі цілого. Говорячи про образ мислення чи дії, мали на увазі усвідомлену і цілеспрямовану активність, послідовність операцій та їхню організованість. Піфагор який, послуговуючись естетичними цілями щодо побудови нових суспільних відносин, використовував образ людини як витвору мистецтва за зразками всезагальних законів гармонії. Аристотель робить категорію форми однією з центральних у вченні про причини й у своїй систематизації філософії. Лессінг, досліджуючи конкретний скульптурний твір, розглядає багато аспектів: як філософських, образотворчих так і норм суспільного життя. Г. Гегель розробляє категорію пластичності, яку він розуміє як взаємозв'язок і розгортання поняття та цілісності мислення та буття людини. Л. Фюрбах показує об'єктивність людської чуттєвості в аспекті релігійних образів. Лакан та Кассіерер досліджують системність символізму, в першу чергу, в лінгвістичних формах. Франко намагається виявити межі образотворчих засобів в малярстві та поезії. А. Канарський, розробляючи поняття «байдужого» як початка для людської чуттєвості, узагальнює класичні погляди на естетичну проблематику. О. Павлова досліджує співвідношення розсудку (здатності

судження) та уяви, здатність до осмислення краси та гармонії. Також, вона звертається до візуальної, культурної антропології. М. Бровко розробляє поняття «активності мистецтва», здатність вплив образотворення на життя людини та суспільства, також звертає увагу на засоби мистецтва як на перші символічні системи в узагальненні та передачі практичного досвіду. Р. Богачев, А. Костроміна та Т. Руденко розробляють проблематику історії художньої творчості у контексті взаємозв'язку суспільства та особистості. О. Рубанець, досліджуючи самопізнання людини, звертає увагу на формування етичної культури в комунікативному просторі та розробляє символічну когнітивну сферу суспільства та когнітивні ілюзії. Коваль досліджує дуже важливий аспект образів гендерного символізму, утворення чуттєвих образів, вплив канонів та взірців на життя суспільства. Т. Свідло, звертаючись до творчості Сковороди, зауважує на аспектах творчості у праці, формуванні її морально-ціннісних орієнтирів та розвитку рефлексивної культури людини. С. Холодинська досліджує засоби та мету образотворення в різних видах мистецтва у філософському аспекті.

Розгляд теорії, або конкретніше, визначення того, що є цілісним, адекватним поняттям в мисленні про предмет, дає можливість звернутися до двох основних підходів: по-перше, коли теорія як наука про відображення всезагальних зв'язків розуміється як перелік та систематизація уявлень про предмет нашої зацікавленості; по-друге, як критика уявлень, поглядів та системи знань про предмет дослідження. В першому випадку розуміння предмета перетворюється на бібліографічний опис різних поглядів: такий підхід характеризується принципом плюральності, толерантності, некритичності до цих уявлень, нібито кожен погляд на предмет рівноцінний, а кожен може обрати, що йому подобається, нехтуючи об'єктивними законами розвитку самого предмету дослідження. Такий підхід до формування поняття про предмет частіше за все перетворюється на «галерею помилок» стосовно останньої «конвенціональної» згоди серед групи «вчених спеціалістів». Це по суті є свавіллям в уявленні про представлення об'єктивного предмета за згодою

всіх суб'єктивних сторін, одиничних поглядів на нього, яке виражається в потребі розвитку теорій комунікації цих окремих одиничних поглядів, уявлень з погляду суб'єктивної зацікавленості в предметі дослідження. Такий підхід до теорії в науці призводить до спалахів актуалізації другої, протилежної, заперечливої традиції, що намагається звести через критику ці окремі уявлення до цілісної системи, до «органічності», конкретності поняття про предмет, де ці окремі уявлення підпорядковуються керівній ідеї. Сутність такого підходу в науці є критичний аналіз та включення різноманіття уявлень в цілісний образ, в конкретне поняття предмета дослідження, де ця керівна ідея є об'єктивним суттєвим відображення розвитку самого предмета.

Підхід до цілісного розуміння предмета відображення потребує критичного відкидання всього зайвого, неістотного, випадкового в уявленні предмета, тому для гносеології (теорії пізнання) питання про уявлення, образне представлення є ключовим питанням, від якого буде залежати розгортання всієї системи поглядів.

Для Г. Гегеля, який буде однією з центральних фігур нашого дослідження, критика випадкових, абстрактних уявлень, які не здатні до розгортання в поняття, стане взагалі однією з необхідних початків його філософії, й буде проголошено як мета для філософської діяльності теоретика. Вплив Гегеля на українську теоретичну традицію також вивчали В. Козловський, І. Давіденко, К. Круглик, & Д. Попіль (2021).

Цю мету в «боротьбі» з уявленнями треба зрозуміти правильно, вона полягає не в простому запереченні уявлення, а у формуванні такого уявлення, яке було би здатне до руху в думці; такого образу предмета, який би точно, адекватно відповідав формі самого предмета, та діяльності за формою цього предмета. Ми, слідом за Гегелем, основним предметом філософії та мистецтва визначаємо всезагальне, тому питання важливості місця уяви у представленні всезагального потребує свого дослідження. Постає питання: як можливе оперування абстрактними, всезагальними законами та феноменами, які не мають своєї окремої тілесності, окрім проявів в окремих явищах та

індивідуальностях – таких як час, людство, нескінченне, живе та неживе тощо? На нашу думку, образ (Bilde), узагальнена модель, картина є важливим моментом для відповіді на це питання.

Питання уяви, образу, краси як довершеної форми відповідності до суті та функції, стає дуже актуальним і визначальним для формування творчої діяльності для філософії, релігії та мистецтва, тому що вони, працюючи з всезагальним, мають перед собою форму уявлення та образи представлення цього всезагального. Від розуміння важливості конкретного розв'язання питання відношення одиницності та всезагальності, органічності, як пластичної цілісності уявлення в мисленні того, що ми називаємо скульптурністю образу предмета, буде залежати точність, адекватність уявлення, отже і поняття для будь-якої діяльності, що робить цю задачу актуальною не тільки для філософії як науки про мислення, але й для будь якої суспільної справи: політики, педагогіки, мистецької творчості, визначення моральних орієнтирів тощо.

У період невизначеності, кризи матеріальних, а як наслідок – соціально-політичних відносин, дуже гостро стоїть питання про усвідомлення, осмислення, образно-чуттєве відображення людиною самої себе й свого дійсного індивідуального і суспільного життя в його антиномічності та мінливості. Від дослідження ролі чуттєвого аспекту, цілісності або роздробленості уявлень у свідомості людини, значною мірою буде залежати розвиток або застиглість як суспільного буття загалом, так і творчої індивідуальної мотивації та діяльності суб'єкта історичних змін. Як відмічав Г.Гегель, «кожна самість має обмежену мету й так само обмежене діяння. Мораль у своєму діянні є піднесенням за межі класу, просуванням себе та діяння свого класу задля того, щоб зробити щось для всезагального» (Hegel, 1983, p. 176).

Тому ми вважаємо, що і в наш час теми чуттєвості, образності, поєднання краси, добра та істини в суспільному ідеалі є доволі актуальними та гострими. Зокрема, важливі в цьому зрізі дослідження про співвідношення розсудку та розуму робить О. Павлова (2021). Розглядаючи філософію Канта в її

спроможності раціоналізувати форми мистецтва за допомогою таких «точних» наук як математика, вона виходить на вкрай важливу для нас проблему засобів виразності в мистецтві, в першу чергу для виробництва образів і формування засобів символічного виробництва. Також О. Павлова (2022б) звертає увагу на антропологічну значущість предметів культури, що дозволяють частково, «за уламками», відновити конкретно-історичну цілісність сукупності суспільних відносин. О. Павлова розробляє поняття «медіатизація» (Павлова, 2022а, с. 70), яке показує певну синхронізацію між різновекторними тенденціями у розпаді спільної культури на елітарну та народну культури. Ця синхронізація відбувається, головним чином, засобами візуального медіа, яке створює ілюзорну спільну образну культуру.

А. Джованеллі (2021) займається узагальненням історії естетики від античності до ХХІ ст., де торкається й проблеми художнього образу. Історичний розгляд художнього образу в рамках від класичної до постмодерністичної теорії робив Р. Русін (2015). Питання формування символізму у розрізі гендерної ідентичності розробляють О. Коваль та ін., (2023), а багатовимірність питання символізму важливе для нас у сенсі символізму як моменту, складової частини у формуванні художнього образу. Також О. Коваль і А. Сахно (2024а) цікавляться питанням суспільного ідеалу, – а також канону, норми та цензури, – у їхній педагогічній функції, що безпосередньо зв'язана з образотворенням. С. Холодинська (2021а) досліджує структурні елементи художнього твору, такі як співвідношення форми та сутності, грацію, пластику, тілесність тощо. Вона звертає увагу на ту обставину, що художній твір є формуванням нової реальності, й це важливо для нас в аспекті формування образної культури. Крім того, С. Холодинська (2021б) розглядає боротьбу в класичному та авангардному напрямках мистецтва, яка пов'язана зі зміщенням акценту в бік форми виразності, та нівелюванням суспільного змісту художнього образу. Також Холодинська досліджує розуміння «переживання» (Холодинська, 2022, с. 127) окремого індивіда, його екзистенцію за допомогою художнього образу. В. Татаркевич (2001) робить аналіз історії таких важливих для нашого

дослідження естетичних понять як форма, відтворність, творчість тощо. Б. Новіков (2005) досліджує творчість саме з погляду її всезагальності та підкреслює творчість як детермінований момент сходження від людської діяльності до людської творчості у становленні соціокультурних відносин. Роботи М. Бровка пов'язані з дослідженням «культурно-історичної трансформації художнього образу» (Бровко, 2011), та «активності мистецтва» (Бровко, 2022), в них вивчається творчий вплив цієї активності на побудову суспільних відносин. Це безпосередньо пов'язано з основними положеннями цього дисертаційного дослідження, яке зосереджується також на дійсних суспільних джерелах суб'єктності індивіда засобами опанування світової культури – не тільки у виробничому, побутовому сенсі, але і в образному, художньо-творчому. Також М. Бровко (2023) торкається питань синкретичності людської діяльності та відмічає засадничі функції образного, мистецького мислення у теоретичному опануванні закономірностей не тільки природної стихії, але і культурної, соціальної стихії життя людини. Згадуємо тут Г. Белтінга (1990), який досліджував історію релігійного образу у візантійському мистецтві з широкого антропологічного контексту та вплив цього образу на західну візуальну культуру. Діалектику художнього образу, його сутнісні моменти аналізував А. Костенко (1986). В. Дротенко (2022) відмічає тенденцію до розпаду класичного створення образу на абстрагування, аналітичність сприйняття, що проявились, з одного боку, як виокремлення об'ємності форми та її спрощення, а з іншого – як відокремлення кольору від предмета, безпредметність стосовно кольорів. Нас тут цікавить не те, що автор бачить такий аналітичний підхід у сприйнятті як «розвиток», ускладнення у відображенні світосприйняття, ускладнення розсудковості, але те, що автор фіксує сам факт *заперечення* цілісного, адекватного дійсності нерозривного існування предикатів предметності, тілесності об'єктів з їхньою багатовимірністю й складністю. Л. Чорна (2016) аналізує різні історичні підходи до рефлексії, відображення ідеалу суб'єктом, досліджує відношення суб'єкта до всезагального ідеалу на різних етапах становлення мислення, фіксує більшу чи

меншу цілісність або роздробленість бачення ідеалу суб'єктом. Також Л. Чорна (2016b) зауважує про важливість сучасного сприйняття людиною навколишнього світу, її ставлення до світу як до речі (утилітарного предмета) як онтологічне відношення людини до природи та людини до людини. Примітно, що на відміну від античності світ й інша людина сприймаються тепер не як рівнозначно живі (на рівні з «Я»), а як дещо, що потрібно спожити, як предмет для себе, для «Я». З одного боку, таке відношення було безперечно революційним: воно вперше робить світ об'єктом присвоєння, опанування, тобто не чимось неосяжним і недосяжним, потойбічним, а адресатом безпосередньої потреби й діяльності людини. З іншого боку, воно перетворилось на деструктивне ігнорування цілісності об'єктивної логіки самого розвитку предмета (світу, суспільства та іншого індивіда) заради плинних суб'єктивних потреб. «Соціальний дизайн», про який каже автор, у такому випадку стає цілковитим ідеалізмом.

Л. Горболіс (2019) наголошує на важливості дослідження різноаспектних зв'язків між різними формами мистецтва, такими як поезія, музика, скульптура та ін. Приклад такого інтермедіального дослідження він бачить у роботі Івана Франка «Із секретів поетичної творчості», що включає вивчення теоретичних напрацювань Г. Лессінга. В статті увага приділяється спільним засобам у мистецтві поезії та музики, специфіці їхнього використання, а також смислотворчій функції тиші й мовчання. Також Т. Кричківська (2018) розглядаючи культурно-історичний контекст Виготського пише про формування та витоки символу.

3. Охріменко (2016) висвітлює ту проблему в сучасній освіті, що пов'язана з відсутністю виховання ідеалу, цілісного морального взірця в професійній діяльності. Він зазначає, що такий ідеал повинен виховуватись ще в шкільному віці, чому заважають егоїстичні та споживацькі цінності професійного середовища, які теж прищеплюються ще в школі. На жаль, автор не звертає увагу на те, що якраз егоїстичні та споживацькі цінності є сучасним всезагальним ідеалом, тому неможливо виховати якийсь відокремлений від

цього професійний ідеал: оскільки ідеал є, в першу чергу, всезагальним як загальнолюдський ідеал, він вже потім проявляється в будь-якій професійній діяльності. Тобто відношення людини до людини та людини до природи, що об'єктивно існує в економічних відносинах суспільства, в цілому і є основою формування професійних стандартів. Також О. Гуцольак (2012) наголошує на двох аспектах естетичного ідеалу, суб'єктивному і об'єктивному, й наполягає на важливості виховання такого ідеалу для народу в цілому та для розвитку і діяльності індивіду зокрема. Автор проводить цільну історичну лінію в проблематиці виховання ідеалу та акцентує на періоді студентства в житті людини у вихованні цілісної особистості. І. Кузнецова & О. Красовська (2013) ставлять питання формування естетичного ідеалу в контексті нових методів (цифрових технологій) створення творів мистецтва. «Звичай, цінності та моделі поведінки є побічними продуктами культури. Ніхто не народжується жадібним, фанатиком, патріотом, ненависником або з упередженнями. Все це – придбані моделі поведінки. Якщо не зміняться середовище й умови життя, не зміниться й поведінка людини та естетичні ідеали суспільства» (Кузнецова & Красовська, 2013, с. 1).

О. Трошкіна (2017) підкреслює суперечності між економічним побутом та монументальними формами ідеалу в архітектурі міста, що руйнівним чином діє на цілісність тілесності суспільства, де естетика сучасного міського тіла перестає відповідати потребам людини й служить тимчасовим інтересам бізнесу. Так, «в цій ситуації монумент не тільки не організовує і не гармонізує певну ділянку простору, але й часто остаточно знищує те, що вже історично склалось. Ця проблема, на жаль, характерна не лише для великих міст і столиці, про що мало не щодня читаємо у ЗМІ, і що спровоковано інтересами бізнесу, ігноруванням законів та відсутністю контролю з боку влади, але й для малих, які, здавалося б далекі від будівельного буму» (Трошкіна, 2017, с. 1).

Є. Вакуленко (2017) чітко фіксує сутність сучасної художньої творчості як заперечення зразків класичного морального та естетичного ідеалу (взагалі руйнування цілісних почуттів, ідеалу, моралі є характерною рисою сучасного

образотворення): «оскільки мистецтво – один з способів пізнання світу та відтворення цього пізнання в художніх формах, то не існує “неправильного” чи негарного мистецтва. Сучасне мистецтво наділене іншими якостями, де естетика не на першому місці» (Вакуленко, 2017, с. 3). Про те, як розпад фіксується в правовій формі свідомості пише Х. Маркович (2020), який розуміє суспільний ідеал як сукупність ідеалів форм мислення: наукового, етичного, естетичного, релігійного, правового тощо, й наголошує на необхідності розвитку правового поля стосовно розвитку суспільного ідеалу для гармонійного існування індивіда в державі. Попри це, в цілому визначається вірне розуміння природи суспільного ідеалу, де автор розглядає відносини держави та індивіда лише з погляду професійної правової свідомості. Він бачить право як буржуазне право, де зберігається відчуженість індивіда від управління своїм способом існування, де держава та індивід беруться як протилежності, де управління життям людини віддається на відкуп спеціально вихованим професіоналам.

Нова історична ситуація, у якій відбуваються нинішні модифікації образотворення та теоретична рефлексія над ними, влучно охарактеризована А. Денисенком (Український Тиждень, 2024, 14 серпня): «Культурна логіка пізнього капіталізму захована у двох аспектах. По-перше, культурні форми, які відповідають цій стадії суспільства, мають знайомі постмодерністські риси. Якщо брати до уваги художню сферу, то тут постмодернізм передбачає стирання старих (ідеться про високий модерн) меж між високою культурою та масовою культурою. На цій стадії також відмічається інтеграція «естетичного виробництва» у виробництво товарів («сталось так, що нині естетичне виробництво розпочало інтегруватися в товарне виробництво»). Знижується історичне мислення й зникають еталони для наративів. Історію в цій новій парадигмі ми сприймаємо на тлі тематичних парків і телевізійних мінісеріалів. Історичні проекти політичних рухів та ідеологій залишаються в минулому. По-друге, є нові відносини між культурою та іншим соціальним простором. Споживання визначається не лише через культуру. Сама культура з її

надбаннями підкоряється ринковим правилам гри в епоху механічної промисловості. Таким чином, постмодернізм є не просто новою формою, а культурною домінантою, яка тісно пов'язується з економікою. Товар рекламують як витвір мистецтва. Спостерігається взаємопроникнення суспільства й культури, і, як висновок, відбувається «розчинення автономної сфери культури» й «розширення культури на весь соціальний простір» (Денисенко, 2024, 14 серпня). Критик і дослідник широкого кола проблем сучасної культури Ф. Джеймисон висунув аналогічне визначення постмодерну: через поєднання в одне ціле мистецтва і культури, соціальної теорії та економіки (Джеймисон, 2008). Проте він пропонує розуміти явище постмодернізму як один з проявів глобалізації.

Зазначимо, що зроблений огляд джерел свідчить про актуальність філософського дослідження образотворення, а також про те, що дослідники схильні вдаватися до розгляду тих чи інших аспектів даної теми, втрачаючи при цьому цілісність погляду. Проблема образотворення в мистецьких формах вираження часом ставиться і вирішується без співвідношення з суспільним ідеалом, поза історичних умов його виникнення, функціонування і зміни. Філософська рефлексія уявлення, чуттєвої межі предметності, тілесності об'єктів здійснюється поза соціальним простором і часом. Поза увагою дослідницької уваги опиняється цілісність суспільного ідеалу, переважає виокремлення окремих його аспектів: соціально-правового, політичного, морально-етичного, художньо-естетичного, виховально-освітнього, науково-прогностичного, релігійно-теологічного тощо.

Звернімося тепер до понять образності, скульптурності та до предмету скульптури. Насамперед слід зазначити, що категорія форми є основною категорією всієї античної філософії, починаючи як від Фалеса та ранніх натурфілософів, які могли представити основу буття у вигляді чуттєвих форм стихій, так і до атомістів, для яких форма атомів виявилась ідеальним способом світового зв'язку і поєднання у космічний порядок.

Аристотель загалом визнавав форму однією з причин буття разом із

матеріальною, цільовою і рухомою причинами. Він стверджував, що форма є діяльністю матерії, й що в діяльності полягає її суть. Форма для Аристотеля була провідною стороною в діалектичності самої матерії, тобто тим, що робить матерію з лише можливої дійсною. У вченні Аристотеля про причини від форми йде творення образу і думки.

Для догматиків, насамперед для Епікура, форма була образом відносин між «атомами», в яких проявляються властивості предметів, завдяки чому взагалі можлива цілісність цього світу та схоплення цієї цілісності в образі. Так, завдяки формі з'являється відчуття, а на основі відчуття утворюється достовірне уявлення, яке дає істину через протиставлення хибі. Саме в цьому питанні «догматиків» можна вважати продовжувачами Аристотеля, адже він також визнавав чуттєвість (відчуття) основою розуму на шляху до науки, хоча й презирливо ставився до тих, хто зупиняється на відчутті та уявленні.

У зв'язку з формою слід сказати про скульптуру як вираження розумності, що у зв'язку з матеріальною обмеженістю засобів виразності, – а саме тим, що скульптура, оскільки має визначений об'єм, не може створювати ілюзію нескінченного віддаленого простору, роблячи це в плоскості рельєфу, – вона немов би запозичує способи виразності образу з малюнку та живопису, що здатні на різного роду ілюзії об'єму лінійної, повітряної (тонової) перспективи. Не дарма в епоху Відродження з відкриттям перспективи як загального закону оптики, так популярні були розваги з вигадками для глядача, коли малювали на стінах відчинені двері, вікна, мух та різне інше, чим збентежували людину, яка намагалася взаємодіяти з ними, піддаючись ілюзії. Також можна редукувати розуміння об'єму як сутності скульптури до простих форм, формалізувати (збіднити) об'єм до геометричних фігур. Таким чином можна перейти до монументальної скульптури або декоративної (залежно від потреб). При цьому також виявиться, як і в прикладах із рельєфом, що в цих перехідних формах скульптура буде запозичувати свої засоби від архітектури, схиляючись до утилітарності не тільки в побутовому, але і в магічному, декоративному, символічному сенсах. Звісно, скрізь тут буде присутня людиновимірність, збіг із

образом людської діяльності. Проте для скульптури, саме цілісність ідеалу тілесної краси людини буде основним об'єктом, на відміну від інших форм мистецтва: «перший шлях такого повернення ми вже показали на прикладі того, як живопис може своєрідно «задкувати» до архітектури. Мабуть, з ним пов'язано лише збіднення мистецтва, а не його збагачення. Послідовне здійснення такого повернення може привести просто до виходу художньої діяльності за межі мистецтва взагалі (що ми і бачимо в ланцюзі напрямків: імпресіонізм – експресіонізм – кубізм тощо)» (Канарський, 2008, с. 256-257).

Така редукція до простих узагальнень і образів буде реакцією в розвитку мистецтва як чуттєвого самоусвідомлення розуму. Гегель зауважував (Гегель Г., 2023b, с. 140), що неможливо повернутися до попередніх систем в мисленні, таких як «платонізм», наприклад, – проте і стосовно мистецтва він вважав неможливим повертатися до архітектури, скульптури, живопису й робити їх центральною формою вираження чуттєвості епохи, не враховуючи при цьому розвиток інших засобів такого вираження, засобів виробництва в цілому. Не можуть, на думку Гегеля, первісні форми наскельного живопису адекватно представляти розвиток сучасного стану духу, культури.

Треба приділити увагу питанню обмеженості образу в скульптурі, в її художніх засобах виразності, що дозволить точніше окреслити її межі й також буде збігатися зі специфікою рефлексії у мисленні, де обмеженість є і сутністю рефлексії: така граничність, обмеженість є як вадою, так і продуктивною чеснотою для мислення. Скульптура, звісно, може використовувати засоби рисунка та живопису, натомість скульптура як мистецтво об'єму (це найпростіше, найбідніше визначення сутності скульптури) починає втрачати свою сутнісну особливість. Будучи обмеженою у просторі та часі, скульптура змушена використовувати лише ті об'єми та форми, які є суттєвими для вираження образу її власними засобами, відрізаючи все зайве не тільки в камені, але й у мисленні, в ідеї твору. Ці образотворчі засоби скульптурі потрібні для досягнення важливого відчуття рівноваги в композиції, її присутність чи відсутність безпосередньо пов'язана з ідеєю створення

конкретного образу в скульптурі.

Зауважимо, що скульптура не випадково досягла свого найвищого розвитку в Греції, де Емпедокл, Анаксагор, софісти та Сократ вперше відкрили необхідність цілісного образу і розуму, виходячи з оформлення матерії. Розум здатний виділяти, фіксувати, ізолювати, абстрагувати суттєве в практиці людини, тобто здійснювати рефлексію об'єктивної реальності, йдучи від матеріальних форм в їхньому русі та доцільності. В цьому сенсі розум, як і скульптура, виділяє суттєві контури певної цілісності об'єкта, його образ, віднаходить межу з цілим (всезагальним). Недарма ще в «Меноні» Платон (2023) використовував образи контурів геометричних фігур. Виявилося, що розвиток контурів скульптури як закінченої форми мистецтва збігся історично з опануванням розумом об'єктивної реальності, на етапі представлення розуму в формі розсудкової рефлексії, в її сходженні від цілісного образу.

Розглянемо далі скульптурні образи в соціальному просторі як суспільний орган почуттів. Якщо сказати, що скульптура – специфічний спосіб виробництва людської чуттєвості, це може спричинити багато запитань. Навіщо їх виробляти? Відчувати – це ж природна властивість кожного індивіда. Хіба скульптура – це не просто тривимірний спосіб зображення – чуттєвий образ реальності? Та й взагалі, можна представити «карикатурне» уявлення, що скульптура була «вигадана», щоб відрізнити домівку багатой людини від бідної, або спосіб поховання заможних людей на противагу жебракам. Можна навести схожі приклади про заборону використовувати деякі матеріали та кольори в одязі для людей не шляхетного походження у Франції часів абсолютизму. Тобто, ми можемо звести цю думку до того, що скульптура є способом задоволення високих почуттів та гаяння часу і коштів маленької привілейованої частини суспільства, звільненої від труднощів праці.

Ще можна сказати, що скульптура займається формою, об'ємним образом реальності, і як діяльність взагалі не пов'язана з іншими напрямками мистецтва: так, чим більше скульптура очищена, скажімо, від поезії, архітектури, музики, тим більше вона скульптурна. Якби ж тільки це було ціллю (самоціллю)

мистецтва скульптури! Це звичайна відповідь представників «модернізму», що таким чином роблять спробу втечі від феодального, християнського сюжету в образотворчому мистецтві, й того положення, яке є способом заперечення необхідності в сюжеті. Треба зазначити, що більш продуктивною виявилась спроба «передвижників» в мистецтві кінця XIX ст., котрі спробували не відмовитись від змісту, а протиставити один одному сюжет християнський та феодальний, для подолання тієї застигlosti ідеологічної надбудови того часу.

Відмова від змісту не могла не перетворитись у свою протилежність, яка представлена у «постмодернізмі», сучасному «концептуалізмі», для якого скульптура є лише способом виробництва художнього твору: різьблення, ліплення, формування, лиття. Тут сам цей спосіб носить випадковий, другорядний характер стосовно «геніальної» ідеї автора (як і мистецтва в цілому). У намаганні подолати одиничність, визначеність форми скульптури художник може залучати різні форми мистецтва. Це радше нагадує чудернацьку, еклектичну цілісність монстра Франкенштейна: в намаганні зв'язати рівнопокладені суттєві моменти (види) мистецтва виходить дурна нескінченність. Мистецтво тут намагається реалізуватися в образі поєднання різних відчуттів: слух, нюх, зір, тактильність, що критикував Лессінг (1968) задовго до появи «постмодернізму». Зокрема, Лессінг відмічав, що поезія, яка користується описом, тим самим користується надміру засобами живопису, перетворюючись на недосконалий живопис; на його думку, така література – це погана література. Нам це нагадує ситуацію з сучасною скульптурою, коли замість того, щоб в об'ємах і пластиці показати суттєве, вона намагається доповнити, пояснити себе глядачеві, залучаючи засоби поезії; так на світ з'являється невдала скульптура. На нашу думку, суспільно-роздільна праця, до якої входить і мистецька діяльність, є безпосереднім органом людської чуттєвості, доєднання до якої й виховує в індивіді здатність відчувати, уявляти на конкретно історичному рівні, діяти в органічно з дійсністю суспільної реальності. Тому ми й звертаємо таку увагу на мистецтво образотворення, що

по суті є виробництвом чуттєвості, «репрезентацією» (Зіммель, Бьом) в соціальній структурі. Ця позиція перекликається з роботами В.О.Босенко (2004)

Важко не погодитись, що всі ці спроби пояснити предмет скульптури відносяться і до істини. Так вважає і Г. Гегель (2004), для якого «здоровий глузд» як ступінь свідомості неодмінно потрапляє в пастку, де різні суттєві моменти явища по черзі виступають як його істина. Людина в такому випадку має впадати в софізм, сама собі суперечити.

На додачу, зараз можна бачити майновий ценз в мистецтві, коли не кожен може дозволити собі бути митцем чи придбати мистецький твір. Також існує багато професіоналів, які не знайомі ні з історією, ні з літературою, ні з філософією, а в кращому випадку (хоча й це рідкість) знайомі з Євангелієм. Тому сам зміст їхніх творів стає випадковим стосовно дійсності й частіше просто зводиться до їхнього побуту. Сучасний митець, який, як правило, не знайомий з жодним мистецтвом на необхідному рівні, наймає різних спеціалістів для втілення своїх задумів і творення образів, які він (не в останню чергу через таке залучення) вважає «великими». Самі засоби теж стають для такого художника випадковими, не важливими стосовно змісту твору.

1.2 Витоки «художнього творення» та їх філософська реконструкція

Слід зазначити, що античність стала тією соціокультурною історичною добою, в якій виокремилися всі відомі нам донині форми свідомості: філософська, наукова, моральна, релігійна, політично-правова, художньо-мистецька форми. Проте там вони ще залишалися надбанням, сферою занять окремих представників аристократичних класів. Демократія, мистецтво, наука, мораль і право мали елітарний характер. Нерівномірність освоєння найвищих зразків культури в минулому, як і в сучасному, суспільстві, нерівномірність доступу до освіти є причиною і проблемою роздробленості представлень, уявлень, ідеалів серед представників суспільства, що стратифіковані за законами власності. Різне положення у виробничих відносинах породжує й образну неузгодженість в суспільстві. Це робить ідеал

неспроможним до цілісного розвитку, до самозбагачення, доки він залишається не масовим. Таке включення в ідеал усього людства є подальшою проблемою для мислителів вже після античності, які постійно звертались, перевідкривали, перевиробляли недосяжний античний ідеал під конкретно-історичні потреби, тим самим, роблячи цей ідеал більш всезагальним, більш конкретним. Тому необхідно прослідкувати шлях в культурі тих мислителів, які повертались до основ чуттєвості та розсудку з метою критики й подолання сучасного їм незадовільного стану речей в культурі мислення, в культурі розумних почуттів.

Нам важливо показати, яке місце займало дослідження відчуття, чуттєвості, почуттів у формуванні образу, в систематизації понять розуму. Анаксимандр, який показував, що бог уявляється по образу людини, Анаксагор, Сократ і Платон, які наполягали на важливості подолання уявлень, чуттєвих образів, через подолання хибних попередніх знань про всезагальне, подолання образів мистецтва та міфології, в першу чергу – уявлень Гомера та Гесіода про людей і богів. Так, Сократ оголошує війну уявленням за допомогою того, що він відмовляється записувати мінливість думок, тобто конкретно-історичні умовності мислення, що фіксуються в образах: він вважає зафіксовану думку спробою видати момент за всезагальне. Істинність, на його переконання, стає обманом, якщо її намагаються втримати в конкретній формі уявлення. Платон, розуміючи необхідність чуттєвого образу для мислення, пропонує досконалі образи в художній формі не окремих правильних думок, а у вигляді процесу перетворення правильних думок одна на одну: він першим пропонує художню форму сходження від абстрактного до конкретного, в його діалогах думка виражена у вигляді «пластичних юнаків», скульптурно, об'ємно, й кожна настільки чітко виражена, що до неї нема чого додати. Ця думка не абстрактна, а одразу виражається в образі людини та її громадянської позиції, тому вона не якась окремішня думка, а думка конкретної людини в її конкретному положенні у системі розподілу праці. Платон так показує пластичність, здавалося б, тілесної, нерухомої, оформленої думки, спираючись на традицію образності мислення античної Греції, тобто на міфологічне мислення. По суті, діалоги

Платона – це новий міф (образ), де богами та героями стають думки людини. Можна навіть сказати, що платонівські діалоги – це війна між цими новими богами та героями.

Є і друга лінія розвитку думки про форму прояву сутності, її образ, а саме – лінія Левкіппа та Демокріта, яку за традицією називають матеріалістичною. Спроба теоретичного розв’язання проблеми руху предмета наштовхує на ідею неможливості схопити, зобразити рух у думці (піфагорійська та елейська школи). Опонентами обґрунтовується необхідне існування порожнечі як обмеженості ділимості, межі поділу дискретного у формі атома. Атом виражає в собі цю ідею оформленості, межі подільності для узгодження можливості руху, та водночас – у своїй основі – неподільності всезагального, адже атоми існують не окремо один від одного, а тільки у зв’язках між собою, як незмінна проста форма універсального зв’язку, цілісності Всесвіту. Гегель вважає, що насправді атомізм – це, в першу чергу, ідея. Просто описуючи цю ідею, Левкіпп та Демокріт вимушені зображувати мінімальні якісні властивості у вигляді відмінностей форм різних атомів речовини, за допомогою яких вони пов’язуються. Для атомістів різноманіття форм предметності пов’язане не з якоюсь всезагальною, трансцендентальною ідеєю, якимось втіленням всезагального закону, а становить розмаїття форм буття, тобто безпосередньо пов’язане з об’єктивними формами зв’язку порожнечі з неподільними елементами Космосу, Всесвіту. Саме Демокріт вперше вжив поняття «ідея» в філософському значенні – як загальний прообраз окремих речей. Платон успадкував це поняття й абсолютизував його у своєму вченні про ідеї. Це поняття не випадково дало назву ідеалізму. Для атомістів форма предмета та його ідея збігаються, а для платоністів реальна предметна форма є завжди недосконале, минуле, тимчасове, кінцеве втілення ідеї. Ці два підходи до образності вираження всезагальності буття – платонівський та демокрітівський – будуть у різних формах продовжуватись у різноманітних подальших філософських течіях і школах. Кініки, кіренаїки, скептики, нова академія, епікурейці будуть формувати свої вчення навколо розв’язання питання про

відношення чуттєвості до мислення: як і якою ланкою є чуттєвість, форма в русі сходження до істини.

Також нас цікавить розкриття цілісності, скульптурності образу в сприйнятті, усвідомлення цього через філософську рефлексію, предметом якої є така форма мистецтва як скульптура. Розуміння тотожності в розмаїтті діяльності людини, яка має соціальну форму і сутність, вимагає застосування холістичного методу, й дає можливість розкрити зв'язок між скульптурою і філософією. Багатий базис для цього розуміння тотожності був закладений ще в античності, до спадку якої постійно будуть звертатись і більш пізні автори, аж до сучасності, намагаючись розв'язати питання актуальності, важливості художньої освіти та естетичного виховання, художнього та науково-філософського мислення для формування цілісного гуманістичного світосприйняття людини. Ця лінія є історично закономірною, є лінією розуміння революційних змін у формах мистецтва і, як результат, кардинальних змін у формах суспільної діяльності, що ведуть до змін у свідомості. Хай там як, а мислителі різних епох торкаються обраної теми дослідження, теми єдності мислення і буття, розмаїтості діяльності та цілісності її образу, виокремлення особливої форми, що постає як скульптурність мислення і форма суспільної свідомості.

Для початку потрібно висвітлити історико-філософські підходи до питання чуттєвості, образної форми мислення. Через всю історію філософії як мислення про мислення проходить проблема відчуттів, довіри й недовіри до них, яка стає центральною думкою у пошуках природи мислення та його логічного розгортання. Як пише Фюєрбах: «Чи не старі містики, школяри й отці, ще давним-давно порівнювали незбагненність божественної сутності з незбагненністю людського духу, і, таким чином, насправді ототожнювали природу Бога з природою людини?» (Feuerbach, 2014, с. 36).

Якщо розпочати з питання «що вважати предметом філософії?», то його можна трансформувати в проблему скульптурності мислення – предметної змістовності, оформленості, образу і спрямованості мислення, відомої в

філософії як проблема «розсудку», яким позначається виокремлення людиною предмета думки. При цьому, слід прийняти за відправну точку позицію Гегеля, за яким є три споріднених діяльності: мистецтво, релігія та філософія. Споріднені вони тим, що предметом для них виступає всезагальне. Спроби осмислення всезагального об'єктивізуються передусім у формах чуттєвих образів: для того, щоб всезагальне могло бути мислимим, воно для початку має бути представленим у вигляді одиничного, кінцевого, часткового чуттєвого предмета. Мистецтво на цьому базисі створює ідеальні образи всезагального блага, добра, подвигу, чесноти: у формах, у першу чергу, людини-героя чи бога, у формах досконалої істоти, втіленої, уособленої в людському тілі. Гегель відмічає цю специфіку мистецтва щодо формування суспільної свідомості й стверджує, що «мистецтво стало вчителем народів» (Hegel, 1993, p. 70).

Критерієм для відповідних образів у мистецтві виступає спочатку мораль як усвідомлення конкретно-історичних норм суспільного життя народів, його соціальних форм. Релігійна свідомість, міфологія доволіно запозичують художні образи та намагаються одиничність порівняти з зовнішнім законом як загальним. Релігія використовує образ для репрезентації відношення одиничного до всезагального, де критерієм цього ідеалу відношень є не конкретна мораль народу, а вічно істинний, позачасовий, надособистісний закон. У такому випадку моральні суспільні закони вже складаються з суми дій індивідів, які відповідають якомусь зовнішньому ідеалу. Ідеали суспільної справи, яку зображує мистецтво, перетворюються в такий спосіб на особисті ідеали індивіда, в релігійний закон, що стає особистою справою індивідуального – уявлень і образів людини про Бога як про ідеал.

Філософія, на відміну від мистецтва і релігії, намагається зрозуміти природу чуттєвої одиничності образу для подолання обмеженості чуттєвого уявлення у сходженні до загальної думки. Роль чуттєвості, проблема підміни одиничним моментом всезагального закону, є відправною точкою для багатьох філософських вчень і шкіл, які поділяються за принципом об'єктивності та суб'єктивності мислення. Розв'язання питання чуттєвості, образності уявлення,

буде фундаментом для конкретних теоретичних традицій, від чого надалі залежатимуть і специфічні питання моралі, естетики, права тощо.

У подальшому дослідженні ми будемо спиратись на поняття, і цю низку понять тут треба попередньо окреслити.

Скульптура – якщо ми хочемо обмежитись якимось простим, найабстрактнішим сучасним уявленням про сутність скульптури, то ми можемо визначити її як будь-який об'єм, оформлений в тривимірному просторі. Це визначення перегукується з визначенням обсягу чи об'єму поняття, що становить з формальної точки зору множину предметів чи явищ, мислимих у понятті, або тих, на які воно поширюється. Для модернізму чи позитивізму такого визначення цілком достатньо, де формальність (оформлення) стає первинним, головним щодо змістовності форми експонованого предмета; проте для цілісного розуміння скульптури як форми думки, образу мислення, як мистецтва, цього недостатньо, бо тут бракує розуміння всезагальної природи будь-якої одиничної форми. Нас цікавить форма у значенні втілення наміру, сутності предмета, його ідеї: «Тут виникає інший термін, пов'язаний із “forma”, ще більш полісемантичний – це “intentio”. Він є перекладом арабського “ma'nā”, де арабський лексикограф Ібн-аль Арабі визначає як “намір, який озовнішнюється та виявляється у речах, якщо його там шукають”» (Кассен, 2009, с. 438)

Без такого розуміння не буде ясно, чому деякі форми цікаві глядачу, а деякі ні, адже саме зацікавленість у наш час часто слугує критерієм мистецтва. Важливим для нас є те узагальнення, яке формулює М. Бровко (2024): «мистецтво – це така форма духовно-практичного освоєння дійсності, яка активно синтезуючи в емоційно-образній структурі нескінченну багатоманітність соціокультурних відношень і внаслідок цього набуваючи властивостей універсалізму, здатна дієво перетворювати реалії людського буття в естетичну реальність, котра виконує роль не лише засобу відображення, але й специфічного чинника людських прагнень, вчинків, творчості в усіх сферах суспільного життя» (Бровко, 2024, с. 4-5). Ця дієвість мистецтва з перетворення

сфер соціального життя є важливим аспектом принципів образотворення. На наш погляд, розкриття суспільної, соціальної, всезагальної сутності тілесності предмета нашої зацікавленості й робить скульптуру мистецтвом. У першу чергу, скульптура стала осмисленням соціальної сутності людської тілесності як універсального засобу діяльності людини. Дослідження тілесності людини в скульптурних формах може дати нам і розуміння культурного, виробничого етапу суспільства в цілому: як свого часу млин давав нам образ суспільства на чолі з феодалом чи парова машина – образ суспільства на чолі з приватним власником, так і образи універсальної краси людського тіла дають нам осмислення боротьби з перетворенням людини на знаряддя праці, що розмовляє. Недарма мистецтво вільної Греції починається зі скульптурних образів Гармодія та Арістогітона; надалі особистості, що претендували на боротьбу за звільнення людей, націй та цілих народів, часто зображувались саме у скульптурних формах. Можна, звісно, розглядати форму як створення чогось паралельного до дійсності: «як показує А. Банфі, основним предметом дискусії була проблема “форми”, оскільки, за концепцією Фідлера, мистецтво слід розглядати як “другу – нову – реальність”» (Холодинська, 2021а, с. 77). Тут цікаво, що мистецтво береться тільки з моменту заперечення, коли форма, система координат, є відірваною від дійсності та утворює нову дійсність, не береться як осмислена чи діяльнісна сила щодо реальної дійсності для платона існує якби дві реальності «Оскільки ми говоримо про реальне буття, то образ не існує реально» (Cordero, N-L., 1993, с. 133), ідея для нього досконала, друга, дійсна реальність предметного.

Скульптурність. Розглядаючи скульптуру як художнє втілення образу суспільної діяльності тої чи іншої історичної доби, слід звернути увагу й на скульптурність як на принцип. Скульптурність становить цілісність одиничного факту (моменту) та всезагального руху, це схоплення, фіксація в чуттєвому образі законів розвитку форм та сутності будь-якого предмета мислення. Скульптурність у цьому сенсі є ідеальною стороною діалектики цілісності форми та сутності, визначеності та руху в діяльності та теорії: «досконалий

митець не має жодного поняття крім того, яке сам мрамур окреслює у своїй масі» <...> Можна закинути перекладачеві, що слово *concept* не передає значень очевидного неоплатонізму Мікеланджело і що слово *idée* вже було б більш адекватним. <...> Через напруження, яке він підтримує між погано висвітленим платонізмом та аристотелізмом (що вимагає, аби митець реалізував свій *concetto* в матерії), аналіз Варкі має ту заслугу, що він демонструє надзвичайну пластичність цього слова, притаманну йому полісемію, яка виявляється надзвичайно плодючою у вираженні інтелектуальних функцій» (Кассен, 2009, с. 447).

Пластичність. Якщо скульптурність – це необхідна зупинка, фіксація безперервного руху в мисленні задля його цілісного, загального схоплення в образі, то пластичність – це спільний принцип для скульптури та мислення, що полягає в здатності сприйняття та відображення перетворення руху моментів цього цілого, органічне розгортання одного поняття в інше. Здатність показати в скульптурі чи уявити в мисленні цей перехід, перетворення статичного ансамблю моментів форми предмета дозволяє бачити не тільки внутрішній рух схопленої цілісності, але і домислювати об'єктивний зовнішній зв'язок цілісних, окремих, кінцевих форм. Як за зборками на одязі ми можемо визначити, уявити попередній рух скульптурної фігури, так і за специфічними законами розвитку предмета можна визначити його місце в загальному взаємозв'язку, його суспільну сутність буття. Отже, пластичність – це здатність бачити зв'язок, перетворення моментів цілого в образі одиничності.

Чуттєвість. Скульптурність та пластичність є моментами чуттєвості, яка нібито є пасивним сприйняттям об'єктивного предмета мислення, натомість відтворює чуттєві образи скульптурно в уяві та пластично перетворює їх. Чуттєвість у цьому сенсі є необхідним продуктом, результатом попередньої практики людини й культури в цілому та матеріалом, початком мислення людини.

Образне мислення (imago) – це створення мисленнєвої моделі, яке є необхідним етапом становлення теоретичної (наукової) культури мислення, як

це розуміли і Платон з Аристотелем, і Гегель, коли ставили мистецтво, релігію та естетику попередніми формами щодо науки та осмислення всезагального. Сьогодні ця проблематика формулюється як питання впливу знаків та символів на мислення, на його образність, що впливає на життя людини у соціумі, існування спільнот людей, взаємодією держави й громадянина. Дослідження в цьому напрямі веде Рубанець О. (2023) через дослідження «когнітивної сфери» (Кочубей, 2023, с. 122).

Сам образ, в першу чергу художній, наближає нас до розуміння поняття ідеалу. Коли образ перестає бути для нас байдужим і стає життєвим орієнтиром, він починає відігравати роль суспільного ідеалу. Це добре виражено в роздумах Мейстера Екгарта, коли він бачить в образі божому такий ідеал, якому мусить відповідати людина. «Оригінальність вчення Екгарта про *bilde* (лат. *ymago*) тримається, з одного боку, на його розумінні «буття-образу» як відношення досконалого уподібнення (*ymago est similis*) між образом (*Abbild*) та тим, чийм образом він є (*Urbild*), так, що буття-образ наважується стати основою образу в цілому, якому нічого не бракує від свого праобразу: образ не стільки стосується праобразу (*Urbild*), скільки є живим відношенням до цієї моделі, яка у свою чергу є не чим іншим, як відношенням до образу, який утверджує її як модель» (Кассен, 2009, с. 441).

В формуванні сучасного образу соціуму сьогодні активно звертаються до концепту соціального простору, зокрема через праці П. Бурдьє, який певним чином узагальнив наробки О. Конта (2000) з його трактовкою соціального як порозуміння між індивідами, групами та індивідом і групою; ідеї Е. Дюркгайма (1958) і Г. Зіммеля (2013), які вже розглядали соціальне в співвідношенні з фізичним простором, також Т. Парсонса, що ввів поняття територіальності. Сам П. Бурдьє (2018) вважає соціальний простір комплексом уявлень спільноти, виходячи з фізичного поля капіталу (можливостей), і вже це соціальне поле проєкціюється у виробничий устрій. Згідно з Бурдьє, соціальний простір є багатовимірним і ділиться на чотири підпростори: поле економіки, соціальне поле, культурне поле та поле політики. Нас тут цікавить соціальний простір не

лише як абстракція територіального соціального поля виробництва, але і як конкретно-історичний розвиток культури образного мислення на основі теоретичної лінії, що простягається від античності до сьогодення, коли пластичні фігури епохи давали свої грані осмислення чуттєвості теоретичного мислення. Тому й категорію часу ми розглядаємо як своє-інше стосовно розвитку руху в просторі, де, як відомо, неможливо накладати вимоги вичерпання теоретичного осмислення на окремого представника, а він є мірою розвитку відтворення соціальних форм виробництва, є моментом розвитку теорії про мислення взагалі. Проблеми, пов'язані з поняттям соціального простору, та розвиток термінології, що стосується цієї проблематики, розробляє Л. Романкова (2016).

Цінні думки щодо єдності образу з поняттям висловив американський дослідник німецького походження Рудольф Арнгейм, відомий своїми працями в естетиці та психології, у кінознавстві та кінокритиці. Особливий інтерес для теми даної дисертації становить його дослідження образу в єдності з поняттям, а також те, що він розглядає цю проблематику через призму візуалізації у кіномистецтві (Arnheim, 1996). Його вивчення кінозображення виникло з дослідження візуальної виразності. Р. Арнгейм загадався над питанням, як можна представити світ через рухоме зображення, яке обмежене екраном. Саме через розгляд обмеження він дійшов висновку, що фільм ніколи не може бути простим відтворенням реальності. «Навпаки, кінозображення мають здатність формувати реальність і створювати значення. Фільм інтерпретує видимий світ через автентичні явища з цього світу і таким чином засвоює досвід. Фільм не є прямим відображенням на відміну від опосередкованості мистецтва; швидше, це форма художнього вираження» (Grundmann & Arnheim, 2001).

Розглядаючи форму вираження, він звертався передусім до німого кіно, у якому він поцінював велику художню чистоту виразності. За його припущенням, звук і діалог не сприяють формуванню образу на кіноекрані, вони скоріше значно обмежують виразність образу. Спираючись на основні принципи гештальтпсихології, згідно з яким усі елементи належать до єдиного

цілого, він вважав, що сучасне кіно стало жертвою індустрії розваг, яка вважає розповідь історій важливішою за форму вираження. У цьому відношенні кіно сьогодні, на його думку, є не проблемою історії мистецтва, а радше темою для соціальних наук. При цьому він вважає мистецтво засобом сприйняття, засобом пізнання. «Сприйняття дає змогу структурувати реальність і таким чином отримувати знання. Мистецтво розкриває нам суть речей, суть нашого буття; це його функція» (Grundmann & Arnheim, 2001).

Арнольд вбачав сутність образу в його здатності передавати значення через чуттєвий досвід. На його думку, знаки та мова є усталеними концептуальними модифікаторами; вони є зовнішніми оболонками дійсного значення. Особливу увагу в процесі такого передавання він привертає до форми: «Ми повинні усвідомити, що сприйняття організовує форми, які воно отримує як оптичні проєкції в очі. Без форми образ не може донести візуальне повідомлення до свідомості. Таким чином, саме організовані форми забезпечують візуальну концепцію, яка робить зображення розбірливим, а не умовно встановлені знаки». Таким чином, дослідник стверджує, що «образи не імітують реальність, вони натякають на неї. Вони мають здатність робити суттєву частину видимою, і тому є фундаментальним принципом розуміння світу. Бачення і сприйняття не є процесами, які пасивно реєструють або відтворюють те, що відбувається в дійсності. Бачення і сприйняття – активне, творче розуміння. <...> Коли ми спостерігаємо щось, то ми тягнемось до цього; ми рухаємось в просторі, торкаємось речей, відчуваємо їхні поверхні та контури. І наше сприйняття структурує та впорядковує інформацію, надану речами, у визначенні форми. Ми розуміємо, тому що таке структурування та впорядкування є частиною наших стосунків із реальністю. Без порядку ми взагалі не могли б розуміти» (Grundmann & Arnheim, 2001).

Арнольд відзначав ту важливу роль, яку відіграє в створенні образу сприйняття, його культура та історичність. «Образи також повинні бути сумісні між собою, щоб людина отримувала одне й те саме в різний час. Те, що різні спостерігачі однієї й тієї самої речі бачать різні речі, пов'язано з тим фактом, що

сприйняття насправді не є механічним прийманням чуттєвих даних. Скоріше, це створення структурованих образів, які природно залежать від особистого досвіду спостерігача. Спостереження за світом вимагає взаємодії між об'єктивними характеристиками, що надаються спостережуваною річчю, і природою суб'єкта спостереження. Крім того, я не заперечую проти ідеї, що існує історичність сприйняття і що культурні детермінації відіграють роль у баченні. Зокрема, проблема реалізму з'ясувала, що натуралістичний стиль зображення є культурною видимістю. Погляд в історію показує, що панівний стандарт образотворчого зображення в різні часи та в різних культурних колах не є однаковим і що певні форми та зразки повторюються. Особливо це стосується стилю. Це те, що я хотів продемонструвати своїми дослідженнями: для кожного віку є своя спорідненість форм. Однак це не означає, що певний вид репрезентації ґрунтується виключно на встановлених конвенціях чи зовнішніх умовах традиції» (Grundmann & Arnheim, 2001).

Як бачимо, дослідження образотворення Рудольф Арнхейм веде передусім в ґносеологічній площині. Він зосереджується на когнітивних процесах, тобто на відносинах свідомості з реальним, існуючим світом. У своїй книзі «Візуальне мислення» він виклав тезу про те, що мислення може бути продуктивним лише тоді, коли воно нехтує межами між візуальним сприйняттям та інтелектом. Говорячи про думку, він передусім має на увазі зір і сприйняття, тобто здатність візуалізувати речі. Щодо мови він пояснював наступне: «Моє головне твердження в книзі “Візуальне мислення” полягає в тому, що мова не є формальним прототипом знання; радше те чуттєве знання, на якому базується весь наш досвід, створює можливості мови. Єдиним нашим доступом до реальності є чуттєвий досвід, тобто зір, слух або дотик. Чуттєвий досвід – це завжди більше, ніж просто бачення чи дотик. Він також включає уявні образи та знання, засновані на досвіді. Усе це складає наше бачення світу. На мою думку, “зорове мислення” означає, що зорове сприйняття полягає, перш за все, у розвитку форм, “термінів сприйняття”, і тим самим виконує умови інтелектуального формування понять; воно має здатність за допомогою цих

форм давати дійсну інтерпретацію досвіду. Мова, з іншого боку, сама по собі не має форми; неможливо мислити словами, оскільки слова не можуть містити предмет. Мова навчається чуттєвим сприйняттям. Воно кодифікує дані знання через чуттєвий досвід. Це не означає, що мова не є надзвичайно важливою для думки, для всього людського розвитку. Існування людини неможливо уявити без мови. Я лише підкреслюю, що мова є інструментом того, що ми отримали через сприйняття, оскільки вона підтверджує та зберігає концепції, які вона формує» (Grundmann & Arnheim, 2001).

Результатом досліджень Арнхейма є встановлення динамічного зв'язку між формою й образом в процесі образотворення. «Первинною перцептивною властивістю зору, і не тільки зору, є динаміка серед елементів. Це цілком очевидно в архітектурі. Крім того, я вважаю дуже важливим те, що архітектура розглядає просту форму як художній засіб, і водночас вона має практичне значення. Я вже тривалий час був зайнятий взаємозв'язком функції та естетичного, і для мене вони безпосередньо пов'язані. Функція архітектури є невіддільною (частина/ознака) частиною її видимого образу, а естетика є частиною функції. Їх неможливо розділити. У архітектурній формі сенс має бути зрозумілим на око» (Grundmann & Arnheim, 2001). Автор підкреслює, що через це форма може бути дуже змістовною, утворюючи при цьому цілісність і динамічність образу.

В художніх практиках XX і XXI століть образ в скульптурі утворюється з точки зору відкритих і порожнистих просторів, а не як фігуративний, суцільний та монолітний. Сприйняття відображень, світла і тіні, використання інноваційних матеріалів і рухомого зображення, застосування досягнень науки, зокрема архітектури та математики, демонструють як сучасна скульптура суттєво відхиляється від минулого. Впливовий художник і теоретик цього напрямку П. Вайбель підходить до сучасної скульптури з просторової точки зору, трактуючи її через контур, порожнечу і левітацію, заперечуючи через цей негативний простір класичні принципи безперервного об'єму, маси та гравітації (Weibel, 2021). Як один із перших художників, які створили VR-інсталяції та

експериментували над сприйняттям, Вайбель прагнув розширення мистецтва в інші види реальності, конструюючи її не тільки соціально, але й неврологічно. Діапазон цього розширення простягається від літератури до фотографії, від перформансу до розширеного кіно і відео, від скульптури, звукового та світлового мистецтва до цифрових творів. Вважається, що у своїй творчості він скасував межі між мистецтвом, наукою та технологіями, здійснив прорив у новітніх художніх практиках, що становить значний інтерес з погляду дослідження модифікації образотворення в наш час.

Також для даного дослідження важливим є такий філософський аспект: оскільки, слідом за Гегелем, ми вважаємо, що предметом філософії є всезагальне, то і скульптуру, конкретну форму образності та діяльності, ми розглядаємо з погляду всезагальності мислення, з погляду скульптурності та пластичності як спільного принципу діяльності та мислення, образної форми теоретичного мислення. Згідно з Фюєрбахом, «так мислить людина там, де її ставлення до світу є естетичним або теоретичним (бо теоретичний погляд спочатку був естетичним поглядом, *prima philosophia*), де ідея світу є для неї ідеєю космосу, величі, самого божества» (Feuerbach, 2014, p. 112-113).

1.2.1 Образ спільного життя: роль освіти у творенні спільноти

Визначаючи теоретико-методологічні засади та витоки даного дослідження, детальніше зупинимося на роздумах Піфагора, бо саме тут Гегель вперше у своїх лекціях з історії філософії використовує поняття «пластичність». Піфагор, згідно з античною традицією, теж намагається уявити світ як одиничність, як ціле, і робить він це в буквальному сенсі: уявляючи світ як число, як одиницю або десятку, як досконалу форму єдності різноманіття. Може здатися, що така абстракція, спрощення ні до чого не зобов'язує, але насправді Піфагор вперше натрапляє на органічність, тілесність світу: він помічає, що все знаходиться в необхідній гармонічній єдності моментів існування цілого, і що істинна краса гармонії внутрішнього і зовнішнього будь-якого предмета відчувається як приємне тілу. З цього можна зробити висновок, що тіло людини

та її думки також мають складати гармонію. М. Павлусенко (2024) звертає увагу на те, що піфагорійське бачення світу є певною філософською цілісною моделлю, яка охоплює не тільки гармонійне математичне відношення чисел, але має і геометричні, астрономічні, естетичні (чуттєві) проєкції. Ця цілісність поглядів реалізовувалась у практичній сфері, у спробах формування нових суспільних відносин згідно до цього образу цілісності. Тим самим піфагорійці «заклали основи для подальших наукових досліджень, які продовжують вражати своїм впливом на сучасність» (Павлусенко, 2024, с. 102).

Ми хочемо далі наголосити на переконаннях Піфагора щодо сенсу людського життя, який він вбачав у вихованні людини як ідеалу, як художнього виробу мистецтва. Саме таку ціль бачить Гегель у педагогіці Піфагора. Самого ж Піфагора Гегель називає «пластичною натурою»: «установа Піфагора виросла у союз, що обіймав всю людину і все її життя і мав зробити своїх членів такими ж завершеними витворами мистецтва, такими ж гідними, пластичними натурами, якою був він сам» (Гегель, 2023а, с. 191). Піфагор добре розуміє, що відчутти, побачити, почути красу гармонії всезагального через одиничність предмета можливо тоді, коли і тіло людини буде виховано гармонічно, буде здатним на відповідне відчуття. Наприклад, для сучасності взагалі є нормою, коли глядач не може відрізнити десять різних по якості скульптур, оскільки він взагалі не має художньої освіти, суспільно вихованого почуття, або ж зовсім не цікавився мистецтвом. Піфагор впевнений, як було сказано раніше, що «індивідуум повинен головним чином звертати увагу на себе, щоб внутрішньо і зовнішньо бути гідною людиною і здійснювати себе як моральний витвір мистецтва» (Гегель, 2023а, с. 192).

На думку Гегеля, з цією метою Піфагор і поєднав своїх учнів в особливий союз для спільного життя, де вони мали позбутися суспільного розшарування через відмову від власності та зосереджено вчитися наукам і мистецтву, на три роки приймаючи обітницю мовчання. Тут Піфагор починає діяти як скульптор, прибираючи все зайве з життя учня, те, що не дає йому сформувати себе цілісною, гармонійною людиною: «у Греції вчитель ставив на меті цілісність,

здійснював новий принцип за допомогою розвитку розуму, почуття і волі» (Гегель, 2023а, с. 198). Гегель вважає, що Піфагор сам виступає як пластичний взірець ідеалу, де пластичність розуміється як цілісність образу та способу життя людини. Ця цілісність та пластичність Піфагора є, в гегелівському сенсі, органічною, тобто коли збігається зовнішня форма з внутрішнім законом. Ця органічність життя та принципів освіти Піфагора є небайдужою до всіх своїх моментів і, як і сам Піфагор, виліплює свої діяльні «кінцівки» (моменти), які підпорядковуються цілісному (скульптурному) закону органічності (цілісності) життя.

Пластичний образ Піфагора з самого початку постає неоднозначною фігурою: з одного боку, як характерна постать античного мислителя, мудреця, людини, що, за свідченням Діогена Лаертського, вперше назвала себе Філософом (і, врешті решт, людиною, що об'явила себе Богом), з іншого ж боку, існує і протилежне уявлення про його роль в історії, коли Геракліт стверджує, що він просто привласнив собі ідеї, які були вже давно відомі на Сході. Власне, Геракліт дає Піфагору наступну характеристику: «багатовчення не вчить розумінню, бо інакше воно навчило б Гесіода та Піфагора, а ще Ксенофана та Гекатея» (Laertius, 2021, р. 363). Можна сказати, форма викладання Піфагора, що несе в собі однобічність відношення до індивіда, до учня як до вироблення предмета, пасивного матеріалу, переноситься тепер на основний принцип виховання сучасної людини. Ціла лінія у педагогіці, яку можна означити як «піфагорівсько-локківську», відтворює таке відношення до розуму як до накопичення знань і фактів, що й було розкритиковано Гераклітом. Проте, якщо відтворення такого деформованого, скаліченого підходу є безсумнівним фактом у сучасній освіті, та і загалом у побутовому уявленні про людину, то є сумніви у причетності власне Піфагора до такої однобокості. Ще Гегель зауважує, що треба розділити філософію Піфагора і піфагорійців. Це варто зробити й у сенсі виховання людини: звичайно, для Піфагора філософія і педагогіка були моментами одного процесу. Погляди представників античної філософії взагалі вельми складно розглядати в контексті якоїсь відокремленої одиничності, тим

паче такої, що може бути вихована без включення її в суспільний контекст. Античність ще не могла уявити якусь роздільність між матерією і формою (ідеєю), людиною та суспільством, вони розглядались як різне, але їхнє існування завжди було взаємно обумовлене, – на противагу часам Локка та нашій сучасності, коли нормальним є уявляти індивіда, який протистоїть природі та суспільству в пасивній чи активній формі, як щось окреме. Власне, тому і класифікація, як ознака належності окремого мислителя до якогось наукового напрямку – дуалізму, монізму, ідеалізму, матеріалізму – є більш-менш адекватною для розуміння представників сучасної думки. В Античності в цілому виникає проблема з подібною класифікацією, тому що тодішні мислителі бачили світ як ціле: одиничне і всезагальне, індивід і суспільство, форма та матерія, час і простір розглядалися як моменти руху Космосу. Так, Гегель зауважує щодо Демокріта, що попри явну матеріалістичну форму уявлення у вигляді атома, в його філософії йдеться, в першу чергу, про ідею існування всезагального. За формою Демокріт матеріаліст, і ми звикли так його собі уявляти, а по сутності заслуга Демокріта (і Левкіппа) полягала в ідеї неподільності елементарної частинки, яку вони висувають якраз для теоретичного подолання проблеми існування руху. Сама ця проблема виникла через те, що Всесвіт уявляється саме як ціле (це уявлення гарно описано у діалозі «Парменід» Платона). Атомісти не заперечують цілісності всесвіту, але вони хочуть зрозуміти його пластичність, здатність до руху й перетворень, тому й пропонують уявляти цілісність макрокосму через єдність пустоти і неподільності елементарної частинки мікркосму.

Навіть в такому пункті у нас виникають труднощі в класифікації якогось окремого підходу до одиничного і всезагального. Античність ще мислить образами, а образ завжди є цілісний, він завжди висвітлює ідею через цілісну чуттєвість. Філософські, педагогічні, політичні форми не були собі окремими формами, а ніби проростали зі способу існування античної людини в полісі. Розв'язуючи будь-яке питання, людина не втрачала з поля зору необхідність появи цього питання. Мабуть, антична філософія і зараз залишається взірцем

досягнень людства, тому що тодішні теоретики органічно пов'язували у своєму уявленні всі моменти існування: від проблем – війни, виховання дитини, поезії, ставлення до жінки, до суто теоретичних тем – з'ясування природи руху, форми, матерії, першопричини. Антична думка при цьому залишається небайдужою до всіх моментів існування суспільства.

Піфагор стикається з проблемою початку розпаду суспільних відносин через прогрес товарного виробництва. Це супроводжується суперечністю, в якій з одного боку є суспільне життя (суспільне виробництво), а з іншого – стихійність, нерівномірність засвоєння культурних досягнень у вихованні представників цього суспільства. Розуміючи проблему неможливості виховання людини в таких умовах, Піфагор вперше називає себе «філософом» (φιλόσοφος) в тому сенсі, як пише про нього Г.В.Ф. Гегель: «φιλόσοφος є протиставленням практичній людині, учаснику державних справ» (Hegel, 1983, р. 33).

Піфагор створює новий метод виховання, проте треба звернути увагу на те, що у цьому створенні він насамперед ламає старий стихійний підхід до виховання людини. Піфагор діє як скульптор стосовно традиційного відтворення людини поліса, бо для скульптури процес зламу, знищення є одночасно процесом творення. Піфагор розуміє, що традиційним відносинам, а точніше їхньому розпаду (розбіжності між формою відносин та їхньою сутністю) треба щось протиставити. Саме в таких обставинах і виникає піфагорійський союз, свого роду орден, метою якого є виховання людини як художнього виробу мистецтва за допомогою спільного життя в цьому ордені. Така задача обумовлює підхід до учня як до предмета: по-перше, учень не має більше окремої власності, вся його власність передається в спільне користування орденом; по-друге, як вже було згадано, учень приймає обітницю мовчання і має щодня відвідувати лекції Піфагора протягом кількох років, лише після чого отримує право поставити вчителю бодай якісь питання; по-третє, весь його день підпорядковується цілям і планам союзу, встановленим ритуалам і виконанню вправ. Ми вважаємо, що ця форма організації для спільного життя буде і надалі відтворюватись як певна революційна форма, що

протиставляє себе нормам життя суспільства в цілому, й містить цілісний образ праведного, істинного життя людини, – й у формах гуртків епікурейців, і у чернецтві ранньохристиянських сект або навіть у русі протестантизму, де вже кожен вірянин мав вести чернече життя у своєму побуті. Зрештою, «саме спільноти в своїй діяльності, а не окремі особистості, з яких ці спільноти склалися, були тими органами мислення, що ніби в кумулятивному ефекті генерували проривні ідеї та думки» (Гавва, 2023, с. 140-141), і саме «спільноти людей, що випадають із усталених форм філософської комунікації, суспільних стосунків епохи, що відживає себе, відіграють тут провідну роль, виходячи з маргінесу на перший план» (Гавва, 2023, с. 216).

Гегель пише про те, що тоді вперше в Греції метою стає сама людина, її виховання в науці, мистецтві та моралі для того, щоб кожен став визначною особистістю, як і сам Піфагор. Тож Піфагор теж сприймав себе як виріб мистецтва, розуміючи для себе необхідність планомірного, не випадкового виховання. Гегель пропонує вважати Піфагора першим вчителем народу Греції, бо до того ніхто не викладав науки систематично, а тільки розповідали ідеї своїм друзям, як це робили Фалес або Анаксимандр. Саме в цьому аспекті стає зрозуміла відмінність підходу Піфагора від сучасної педагогіки: він не виховував окремого індивіда, його ціллю було створення нового способу існування колективу вихованців; саме союз був і засобом, і ціллю в вихованні нової, всебічно розвиненої людини. Так, він спирається на стару форму виховання єгипетських жерців, але він віднаходить у ній необхідні моменти для виховання цілісної, пластичної натури. Щоб досягти «божественного» (культурного) рівня, спочатку треба сформувати умови суспільного життя, де не власність вирішує положення індивіда (вона, по суті, є зовнішнім, випадковим фактором до «калокагатії» – буття конкретної людини), а положення індивіда має відкривати йому рівень осягнення істини в її всеосяжній цілісності.

Це і є основним педагогічним принципом Піфагора: сприймати себе, індивіда, своє тіло як те, що залишилося в людині нелюдського, а саме як пластичний матеріал, що здатен приймати форму істини, відображати у своїй

натурі всезагальність. Для цього треба «виліплювати» себе, ламати ті обставини та той звичний спосіб життя, що не дає реалізувати себе як «моральний твір мистецтва». На відміну від Сократа, Піфагор вважає, що ціль, ідеал індивіда вже існує поза його існуванням як окремого індивіда, і залишається тільки відповідати цьому ідеалу, – Сократ же робить акцент на тому, що ціль існування одиниці вже закладена в ній, її треба тільки «згадати». Мабуть, з такого погляду Сократа і з'являється уявлення Платона про золото, срібло, бронзу, з якими народжується людина. Піфагор та Сократ обидва розуміють природу індивіда як всезагальну, проте Піфагор куди радикальніший за Сократа: кожен, кому небайдужий ідеал, має відповідати найвищим зразкам культури, не зважаючи на якісь нібито наперед закладені схильності та здібності.

Попри деякі відмінності в погляді на роль одиничного, загальні висновки Піфагора, Сократа і Платона залишалися спільними. Всі вони визнавали, що освіта має бути однаково доступною для всіх, інакше ні «переліпити», ні «пригадати» себе як всезагальне, не вийде. Всі окреслені цілі та ідеали розділяв з Піфагором і Сократ, єдине що буде їх відрізняти – це тільки розуміння Сократом неможливості зробити мислення справою окремого ордену (спільноти), що це має бути справою кожного з вільних людей. Тому Сократ і звертається до поліса в цілому, спілкується з усіма представниками суспільного виробництва, ремісниками, поетами, митцями, тиранами, торговцями тощо. Він вимагає від них мислення, вимагає цікавості до всезагального. Це і буде основою відмінності у методах виховання між Піфагором і Сократом. Гурток Сократа не замикається в собі, він не містить ніяких таємниць, але все одно закінчує так само як і союз Піфагора: після страти Сократа його учні тимчасово вимушені були покинути Афіни. Переслідування як учнів Піфагора, так і учнів Сократа з боку їхніх противників теж було високою оцінкою їхньої справи: роботи з формування нового образу розуму, ідеалу та моральності народу.

Гегель вважає, що саме принцип свободи, якому підпорядковувались всі сфери життя античного поліса, не дав вкорінитися в Греції кастовому суспільству. За цим принципом все підпорядковувалось вчителю і строго

регламентованим правилами чернецького життя в ордені, яке пропонував Піфагор. Проте вороги союзу вимушені були боротися з ним саме силою. І після Піфагора Платон і Аристотель вважали за необхідне підкорити політику держави чіткій ієрархії, де керують філософи, тобто ті, хто має справу з всезагальним. Це свідчить про те, що славнозвісна «свобода» в Греції вже за часів Піфагора була примарою, з її рабством, з ростом нерівності серед вільних громадян, що призводило і до залежності перед небагатьма, не тільки в матеріальному сенсі, але і в ідейному, ще трошки й грецька демократія скоро перетвориться на союзи тиранів, про що і застерігає Платон (2000).

Тут варто зазначити, що як перша спроба побудови нової спільноти, союз Піфагора виявився занадто радикальним в порівнянні з сократівським. Він не збирався діяти в тих умовах, які йому були задані, а спробував одразу, поряд з грецькими традиціями будувати своє, за зразком не обмеженого традиційного суспільства, а вже за вимогами морального ідеалу. Звісно, Піфагор розумів, що нові люди мають бути виховані з тих, що є. Він зробив ставку не на самовдосконалення, як Сократ, а на створення такого об'єднання, яке би могло контролювати й спрямовувати таке виховання людини не стихійно, а доцільно. Це не означає, що член ордену був пасивний. Вже те, що людина ризикує протиставитися традиційному суспільству, передає своє майно у спільне володіння всім, готова прийняти сувору обітницю та віддати себе щоденній освіті, свідчила про наміри людини «зліпити» себе заново, але вже цілеспрямовано. Є позиція, згідно якої для Сократа сам учень є суб'єктом процесу виховання, а вчитель тільки допомагає, проте це можна сказати й про союз Піфагора. Він якраз і був тим колективним вчителем, який створює умови для народження думки. У діалозі Платона (2023) «Менон» Сократ розпитує раба, який належав Менону, про збільшення квадрата у два рази та показує, що він спершу ніби не знав, проте «згадав» істину. Сократ навмисно уточнює у Менона, чи отримував цей раб освіту, на що він запевняє Сократа в тому, що цей раб нічому не навчався. Але платонівський Сократ ніби навмисно не звертає уваги на незручне для нього питання. Цей раб вміє розмовляти, він знає числа,

він знає, що таке збільшення у два рази, тобто цей раб взагалі був освічений за допомогою домашніх справ і саме тому мав змогу відповідати на питання Сократа. Платон в «Меноні» бере лише одну сторону суперечності й намагається показати саме визначальну сторону, а саме: що людина не пасивна у своєму становленні. Це дуже важливо, щоб людина не чекала доки прийде якийсь гарний колектив і зробить все сам, і якщо такого колективу не з'явилося, то і відповідальності немає. Але на якомусь етапі для усунення пасивності має бути попередньо зроблена необхідна робота з включення індивіда в господарську діяльність з відновлення свого існування чи то як вільної людини, чи то як раба, наприклад. Це вже відповідальність тих, хто зміг в цій стихії досягнути всезагальну природу ідеалу та індивіда; таку відповідальність та любов до людини й відчував Піфагор.

Тут доречно, хоча це може здатися дещо несподіваним, згадати американську сліпоглухоніму дівчинку (в майбутньому відому письменницю) Хелен Келлер, вихователька якої намагалася зрозуміти те, як їй вдалось стати людиною, тоді як інші діти з такими вадами так і залишились у вегетативному стані. Знайомство вихователя з Хелен відбулось, коли та не хотіла йти з кімнати: Хелен зачинила двері й сховала в рот ключа від кімнати, тобто вона вже була здогадливою дитиною на час першого знайомства зі своїм вихователем. Коли ж її почали навчати мові сліпоглухонімих, перше слово, яке вона майже відразу освоїла, було «вода». Проте ще до початку навчання няня, доглядаючи за Хелен, намагалася пояснити все, з чим дівчинка стикалась, тому їй було вже просто сприйняти таку абстрактну річ, як назва предмета. Та боротьба, та праця, яка була проведена нянею з Хелен в перші 6 років її життя, дала свої плоди. Але цей важливий внесок так і залишився непоміченим для американських теоретиків, які намагались дати відповідь на «диво» Хелен Келлер: вони призначили творцем цього «дива» не няню Хелен, а Бога. Це взагалі доволі розповсюджений висновок і в сучасній нам науці. З одного боку, чуттєва зустріч з предметом, задоволення нагальних потреб людини, з іншого – залежність від вихователя, від його допомоги як від живого втілення культури, людських

стосунків в діях з предметами, зробленими людиною для людини. Але на це вихователька Хелен не звертає увагу і мучиться питанням, на яке не може дати відповідь, тому вона вимушена звернутися до божого промислу, до «дива», або ж до пригадування минулого життя, як це робить Платон щодо раба Менона.

Ці потреби у відтворенні життя людини як людини мають об'єктивний характер, і людина попри свої індивідуальні думки й бажання має постійно звіряти їх з цим об'єктивними обставинами, підкорятись їм. Піфагор зрозумів свої сили як сили бога, як сили, що існує об'єктивно стосовно індивідуальності. В нього залишався вибір – або залишити людину рабом випадкових обставин, або зробити її рабом мистецтв і культури, яку він (Піфагор) втілював. Сократ у цьому сенсі був нормальним піфагорійцем, був «рабом» античної культури, кращих її досягнень, «рабом» Піфагора, тому їхній підхід стосовно учня відрізнявся. Місце «Бога» вже було зайнято: недарма Гегель називає Піфагора першим вчителем народу, бо ціллю його підходу у вихованні було зведення до цілісності, поєднання в одному образі божественної сили культури з індивідуальним життям кожної людини. Перевага Піфагора полягає в тому, що він сам є першим пластичним, скульптурним втіленням ідеалу єдності всезагального та одиничного. Він є «Богом» культури й знімає з Сократа та інших людей вагу відповідальності, що приходить з могутністю вчителя народу. Ми, після Піфагора, вже можемо перейматися собою, своєю діяльністю з наближення до ідеалу Піфагора. Найцікавіше в Піфагорі саме те, що він зміг в конкретних для себе обставинах зламати звичний хід справ, хоча б для окремого колективу. Своїм союзом і організацією людей для нового життя він ламає суспільні закони, де вони нерозумні, а це серйозне діло, бо для греків такі закони священні. Він робить будь-яку діяльність предметом дослідження, ціллю якого є цілісність людини з істиною, і будь-яка справа після нього має дорости до великих зразків людяності, а будь-яка людина має дорости до мистецтва будь-якої справи, до її науки.

Тому Піфагор і Локк – це не одна лінія. Грек, особливо в часи Піфагора, ще не уявляв себе поза колективом, він міг уявляти себе хіба що окремим

колективом. В цьому випадку Піфагор створював себе як союз, орден, гурток. А Локк вже уявляє учня як індивіда, відокремленого від природи та суспільства, так само як і вчителя. За такого підходу людина звісно буде сприйматися як пасивна, беззахисна, тобто вона є об'єктом для зовнішніх обставин. Піфагор і його союз не були такими беззахисними. Скоріше, його менш вдалі послідовники, на відміну від Сократа і Платона, – «піфагорійці» і Локк, – є однією лінією в цьому принципі сприйняття людини як речі.

Піфагорійці відрізнялися від Піфагора тим, що вони намагалися лише пояснювати світ своєю філософією, розробленою схемою, яка їм здавалася досконалою в поясненні світу. Піфагор – навпаки, намагався привести світ до тієї гармонії, ідеалу, моральності, яку він віднайшов в тілесній приємності мистецтва, і вивчав її за допомогою співвідношення чисел. Мабуть, саме цей вдалий успіх з формалізацією музики й був подальшою проблемою для його учнів, які прийняли за аналогією просто описувати світ, – замість того, щоб його змінити, як це робив Піфагор. Так і сучасна педагогіка: просто бере дієвий метод на якомусь етапі формування людини й робить його ледве не істинно вічним та незмінним у вихованні людини. «Піфагорівсько-локківський» метод тоді стає неадекватним і радше калічить людину, бо при суспільному вихованні вже немає стихійності в засвоєнні культури, нерівномірності розвитку індивідів в суспільстві. Таке спотворення цілісності мислення, яке робили піфагорійці з пластичною фігурою Піфагора, ще буде повторюватись в історії мислення не раз і з іншими мислителями. Можна уявити, яку наругу вимушений би був стерпіти Аристотель з його «Органом» в період схоластики, чи Гегель, якби зіштовхнувся з сучасним формальним розумінням «трьох законів діалектики» та існуванням так званої «тріади».

З огляду на це, сократичну традицію можна називати сократичною саме стосовно Піфагора і на противагу піфагорійству. Піфагорійці та Локк знаходять у Піфагора формальну сторону філософії, педагогіки та моралі, а Сократ бере від нього саму суть філософії, її ціль, мету створення людини як досконалого втілення розумного ідеалу. Звичайно, «локкіанство» теж має вичерпати такий

атомарний підхід до людини, при якому одиничність, окремий об'єкт, відокремлений факт є ціллю для розуму. Треба було знайти межі цього підходу. В першу чергу, цей підхід натикається на суперечність в розсудку, що дуже важливо, а по-друге, він не здатний долати ці суперечності на рівні розсудку при виході на всезагальний рівень. На противагу цьому, Піфагор, дуже сократичний в боротьбі з відсталістю, протиставляє досягнення культури звичному способу існування людини. Єдине, що не міг подолати «Бог культури» – це розвиток суспільного виробництва, яке базувалося на експлуатації рабської сили. Також Піфагор не міг зробити мистецтво (воно ж було чуттєвою формою науки) справою всіх. Як потім зауважував Аристотель, має існувати рабська праця, щоб створювати вільний час іншої людини для заняття філософією (наукою про всезагальне). На нашу думку, поки вільний розвиток кожної людини не став ціллю всіх людей, доти «піфагорівсько-локківський» метод ставлення до людини як до предмета (хоча б навіть і предмета як виробу мистецтва), на жаль, буде відтворювати себе й надалі, попри всю свою неадекватність стосовно до сутності будь-якої людини взагалі. Хочеться привести дуже влучною думкою з доповіді Москаленко К. (2022), що «Немає нічого красивішого чим досягнути необхідність служіння іншим, але не іншому». На нашу думку, ці слова вичерпно характеризують пластичну фігуру Піфагора в історії мислення про мислення.

Зроблений розбір неухильно підводить нас до теми історичних форм виробництва людини. Головним для нас тут є питання про форми виробництва індивідуальної чуттєвості, а саме форми виробництва способу життя як його образу. Нас цікавить, в яких формах відбувалось виробництво людини в епохи, що передували розвинутому товарному виробництву. Адже ми знаємо ще з XIX сторіччя, що в процесі виробництва товарів робітник виробляє не самі лише товари, але й власний спосіб життя, свою свідомість. Будучи «прив'язанням» до машини, робітник спотворюється не лише тілесно, але і розумово. Фрагментарність свідомості стає визначальною ознакою для етапу розвинутого товарного виробництва (розвинутого розподілу праці), на відміну від тих епох,

де всі аспекти людського життя були суттєвими для кожного члена спільноти й мали бути узгоджені з цілісним уявленням про відношення (мислення) з всезагальним (об'єктивним буттям).

Ці етапи становлення культури (виробництва) ще не ставили як необхідну для існування виробництва ціль виробництво людини, її чуттєвості. Можна сказати, що індивід ще вироблявся безпосередньо в акті виробництва предметів культури, а під час «імперіалізму» виробництво чуттєвості, як окрема сфера виробництва споживача, стає необхідною для циклів перетворення (обігу) капіталу. Тобто виробництво людини стає опосередкованим і цілеспрямованим. Виробництво чуттєвості, потреб людини як суспільної норми, як суспільного тіла, стає дуже важливою частиною можливості подальшого функціонування ринку. Цю проблему підкорення суспільною владою, дисципліною суспільного тіла, тіла окремого індивіда зі свого боку досліджував Фуко (2019): «як показує М. Фуко, в культурі модерну свідомість стає в'язницею для тіла» (Павлова, 2022а, с. 69). Він бачив проблему сучасної дисципліни в образах, що ґрунтуються на історичному матеріалі тюрми та військової дисципліни. Це дисципліна машини підкорює тіло людини та робить її саму схожою на машину, в першу чергу тяжінням до ізоляції. «На думку Мішеля Фуко, кожна культура виробляє «слухняні тіла», на яких відкладається відбиток панівних на той час форм самоідентифікації, ідеалів» (Демичева, 2022, с. 42). Цю проблематику символічної дисципліни в сучасному світі з урахуванням технічного прогресу розробляють І. Чорноморденко та О. Рубанець, послуговуючись поняттям «медіареальності» (Chornomordenko & Rubanets, 2023, p. 52). Створення образу в масовій культурі, «символічні системи» з використанням гендерних стереотипів вивчають Коваль О., Сахно А., Бундич С. (2023).

Продовжуючи тему ринку, зазначимо, що тут йдеться не про безпосередній обмін почуттів людини на гроші, але від формування образів і почуттів людини буде залежати споживання товарів, потреба в них. Тому потрібно обов'язково виділити таке виробництво чуттєвості в окремий розділ для формування образів тілесності й способів мислення під споживання речей,

які виробляються, навіть якщо вони не є необхідними. Ми бачимо цю тенденцію у формуванні саме образу споживання в рекламі, а не рекламу якостей товару, як це було колись. Можемо говорити про це ще від часів Едварда Бернейса, який першим звернув увагу у сфері реклами на важливість формування саме образу, уявлення про життя для споживання. Такий процес О.Павлова називає «медіатизацією»: «отже, медіатизація – це цілий комплекс включення винаходів та трансформації соціальних структур» (Павлова, 2022а, с. 70), та відмічає специфіку цього процесу: «медіатизація та візуалізація як фактори способу сигніфікації модернізму та класичної культурної індустрії обумовлюють потужну трансформацію гуманітарних наук, зокрема виникнення полів культурної історії (рецепція переписування минулого сучасним) та феноменології сприйняття (реабілітація цілісності чуттєвих орієнтацій поза їх редукцією до зору)» (Павлова, 2022а, с. 71). Тут важливо, що медіатизація виступає як деструкція цілісного сприйняття “присутності”, де візуальні, споглядальні форми не передбачають діяльності тіла. Поширення таких медіаобразів пов'язано з виникненням полів «культурної», тобто фіктивної історії. Тут чуттєвість предмета стає не дійсною, а уявною в спогляданні. Та культура образів, суспільних ідеалів, яка раніше виступала як необхідна цілісність суспільного тіла у діяльності людини, тепер стає сферою виробництва специфічного товару у вигляді людських почуттів. Ці почуття починають міряться споживацькою вартістю у полі капіталу. Це не може не привертати увагу сучасних дослідників, зокрема таких як Бурдьє (2018).

Розглянемо тепер «опосередкованість» через знаряддя праці (опосередкованість від природи) та опосередкованість як знаряддя для створення мислення (опосередкованість від суспільства). Взагалі, питання безпосередності виробництва людини, як і будь-який рух буття, є діалектичним. Нам відомо, що людина якісно відрізняється від тварини тим масштабом опосередкованої взаємодії з природою, який вона здійснює саме засобами праці, і вже тут ми не можемо сказати про якусь безпосередність життя і виробництво людини. Людина виробляється не природою, а формами використання знарядь

праці. Знаряддя праці є опосередкуванням природи людини. Коли ми кажемо «безпосередньо», ми маємо на увазі саме такий етап у формуванні індивідуального мислення та індивідуального тіла, коли тіло виробництва формувало тіло індивіда. Це було виробленням безпосередньо у формах праці. На стадії товарного виробництва, як основи світового виробництва, що є основою виробництва людини, створюється необхідність в централізованому, світовому виробництві чуттєвості, способу життя людини як споживача споживчої вартості. Розвинене товарне виробництво виділяє таку сферу, де ціллю стає виробництво людини, але ще на службі у виробництві вартості. В цьому сенсі людина (її світогляд, образ життя) починає формуватися вже не в безпосередній праці (ремісника, селянина, феодала, священика і т.д.), а в засобах масової культури, масової інформації. Виробництво людини стає опосередкованим, централізованим, керованим масовою культурою, культурою індивідуального інтересу, культурою споживача, і мислення людини виробляється опосередковано (інструментально), цілеспрямовано під речі.

Описаний процес добре можна проілюструвати наступним чином. Здавалося б, простір храму забезпечує релігії можливість втілення, функціонування відносин між богом та людиною, проте насправді тут відбувається організація суспільної діяльності засобами віри. Щоб зрозуміти це, ми маємо звертати увагу не тільки на духовний аспект, але і на тілесний, просторовий, архітектонічний характер релігії. В храмі тілесність людини та її діяльність підпорядковується зразку, суспільному образу: діяльність людини є суспільною діяльністю по зразку, й одиничність виявляється в такому випадку вираженням норми абстрактного суспільного тіла, «агентом суспільного простору», як сказав би Бурдьє (2018). Як протилежність – ринок, простір економічних норм обміну, де агенти (індивіди) виступають як протилежні за потребами представники товару. Він формує окремого індивіда, де вже цей нетілесний, абстрактний закон обміну виражається в закріпленні індивідуальності та специфічних для неї якостей, таких як заздрість, агресія та жадібність. Цікавим є те, як норми суспільного простору у відносинах людини

до людини відображаються в індивідуальних якостях, уявленнях, ідеалах особистості, де в центрі відносин стоїть товар як окремий предмет, який протиставляє себе іншим товарам, що виражається у законі вартості та формує специфічну психіку агента цього товару. Не дарма той самий Бурдьє (2018) виділяє фізичний простір як простір ресурсів (капіталів), за мірками яких вже і формується структура соціального тіла. Проте ще Адам Сміт відмічав цю тілесність ринку, залежність і переплетення індивідуальних інтересів.

Таким чином, ми бачимо мистецтво, храм і ринок як перехідні етапи становлення виробництва людини як окремої сфери виробництва, між першим освоєнням засобів праці та імперіалізмом, як освоєння і підкорення всіх форм виробництва у світових масштабах виробництву вартості. Проблема – точніше, недорозвиненість цього перехідного періоду, – полягає в тому, що цілеспрямоване формування свідомості, самосвідомості, усвідомлення морального, філософського, правового, образу як загального світогляду залишаються проблемними питаннями окремих представників: Сократа, Спінози, Канта, Гегеля і т.д. До епохи розвинутого товарного виробництва такі питання не ставилися як потреба окремої спільноти, вже не кажучи про потребу такого формування людини як осмисленої цілі для всього людства. Тут можна привести як приклад таких окремих представників вищого класу, як Олександра Великого з його вчителем Аристотелем, для яких розповсюдження елліністичної культури увійшло в суперечність з тим класом грецьких власників (військових), на котрих вони спирались. Те, що мало бути пограбовано греками, поверталось попереднім власникам за умов їх включення в грецьку культуру. Тому розвинене товарне виробництво робить неймовірно важливу роботу з формування загального інструменту (засобу) педагогіки, бо у сфері виробництва потреб при ринковій економіці у педагогіки є спільна мета, а саме формування світогляду. Тільки результатом ринкової «педагогіки» (формування людини під речі) виявляється фрагментарний індивід зі своїми окремими потребами, нездатний до адекватного (згідно зі своїми дійсними потребами) цілепокладання.

Тут слід підкреслити поступове розширення і поглиблення засобів формування людської свідомості, індивідуальних потреб, від мистецтва, міфології, релігії, філософії, науки аж до масової реклами образу життя, від моди до педагогіки. Ми погоджуємося з тим, що місто в цілому не зводиться до архітектури, його матеріальної предметності, а в першу чергу є тим простором, який створює та організує соціальний простір індивіда та суспільне тіло. «...Поява театрів, організація виставок, концертів, відкриття книгодрукування і газетно-журнальної справи – все це свідчило про появу людини нового типу, яка вироблялася в новій соціальній спільності, яка може бути названа публікою. Публіка в театрі, читаюча публіка, публіка, що обговорює у кав'ярні новинки літератури, створює загальні сенс і смак, які стають критеріями раціональності та одночасно умовами єдності» (Коваль, 2022). Соціальний простір організується також представленням як інсценуванням у формі свят, карнавалів, фестивалів тощо. Як зазначають Е. Гобсбаум і Т. Рейнджер, «довкола цих заходів склався потужний ритуальний комплекс: фестивальні зали, регіональні павільйони, театральний поміст, паради, передзвони, живі картини, салюти, урядові делегації з нагоди фестивалю, прийняття, тости і промови» (Гобсбаум & Рейнджер, 2005, с. 19).

Виходить, що з самого початку товарне виробництво почало освоювати форми мистецтва як форми виробництва людини (зокрема і її фрагментарність), питання лише в усупільненні цього виробництва. Але ми не можемо говорити про мистецтво, храм, філософію як про сфери виробництва людини, поки ці форми свідомості ще не є формами суспільної діяльності.

1.2.2 Даймоній та прообрази внутрішнього та зовнішнього

Розбираючи історичні та історико-філософські засади та витоки поставання культури образного мислення, варто також звернути увагу на показовий феномен образу «даймонію» – уявлення про ідеал у чуттєвому образі помічника з потойбічного світу в сократичній традиції філософії – та звернутися до роботи, яка була опублікована автором в рамках апробації даного

дисертаційного дослідження, а саме «Даймонологія совісті: від сократівських ідей до їх історико-філософського прочитання у поглядах Г. Гегеля, Г. Сковороди та П. Юркевича» (Богдан, 2023а).

Існують різні форми встановлення питання про сутність та існування такого феномену як совість у її визначеності мораллю як всезагальним законом. Якщо прослідкувати цілісну лінію в філософському розв'язанні цього питання, прослідкувати революційні та реакційні моменти в становленні поняття совісті в різних історичних умовах, то можна побачити, що саме реконструкція Г. Гегелем етапу становлення совісті в античному світі дає цілісне розуміння діалектичності виявлення совісті на різних подальших історичних етапах. Для Г. Гегеля відмінність між мораллю та моральністю є очевидною у контексті проблематики совісті, що є зовнішнім і внутрішнім законом (ідеалом) для людини. При цьому формування та відокремлення понять моралі й моральності, протиставлення традиції й совісті, а також відокремлення суспільного та особистого ідеалу стають у центр уваги.

Звернення до даймонології совісті обумовлене актуальністю проблеми моральності, а саме моральних факторів у зв'язку з політичними, соціальними викликами сьогодення та гостротою і значущістю відповіді на кожен виклик окремою особистістю у ситуації швидко змінюваних, гостро екзистенційних обставин. Насамперед мова йде про втрати, випробування, в яких може загубитися і найупевненіша в своїй життєвій позиції людина. Затребуваність, необхідність висвітлення цих проблем покладається на філософську неметушливу рефлексію із можливістю черпати мудрість з її багатовікового досвіду.

Історія філософії має глибоко вкорінений у її предметне поле дискурс щодо моральності. Найбільш вираженими, сутнісно наповненими є філософські роздуми щодо встановлення засад моральної свідомості, що своєю чергою вказує на затребуваність звернення до витоків як поняття, так і природи самого явища, чіткого окреслення концептів, якими осмислюються питання контроверсійності, дилеми моральності й морального вибору, вчинку, рішення

тощо; совісті як важкого «тягаря» відповідальності, насамперед перед собою або совісті як умовності, з якою можна чи то «домовитись», чи то зовсім не вступати у цей внутрішній діалог.

Важливо звернутися до цих питань крізь історико-філософський контекст, починаючи з ідей Сократа. Перше питання, яке завжди актуальне для досліджень з етичної проблематики – відмінність між моральністю та мораллю. З наявністю багатьох відповідей-міркувань щодо цього, питання залишається відкритим і завжди існує можливість отримати його нове розуміння. Питання друге: чи є «даймоній» Сократа прообразом совісті? І чи не наштовхує нас взагалі такого роду міркування про совість в аспекті «прообразу» на перетин тем етичного й естетичного, які первинно мають спільний неподільний зміст, та подальший штучний його розподіл у сфери, відокремлені предметом дослідження? А це й собі означає, що свобода інтерпретації совісті звільняє інтерпретатора від необхідності аргументації, спираючись на етап її чуттєвого поставання, розумового зростання моральної свідомості, самосвідомості та ціннісної її спрямованості у «кошик» власної совісті. Третє питання стосується моралі: як набутого суспільного ідеалу самовиховання індивідуальної моральної звички, як подолання формальності традиції, що відігравала у часи Сократа в суспільстві роль (саме – роль!) моральності для всіх і для кожного, заснованої на страху покарання. Як причина такої ролі очевидно є соціальна конформістська «зручна» форма існування. Це, як ми розуміємо, не втрачає свою домінантність і на сьогодні. Принаймні сьогодні вона фрагментує та поляризує суспільство.

Окрім сократівських ідей, що знайшли відображення у текстах його учнів, послідовників, на нашу думку, найбільш ґрунтовно з погляду природи, сутності «даймонія» совісті, до даного питання підійшов Г. Гегель. Власне словосполучення «підійшов до питання» не відображає роль цього мислителя у поверненні філософської глибини проблемі совісті. Ми вважаємо, що саме гегелівське тлумачення розуміння всього історико-культурного спектра сократівських часів пробудження філософії совісті є вирішальним внеском

щодо можливості сучасного дискурсу з цієї теми. Після Г. Гегеля до цієї проблеми звертались й інші автори. Серед них імена дослідників, думки яких вирізняються зламом традиції наукового дискурсу. Це представники філософії життя, екзистенціалізму та інших напрямів гуманітаристики, починаючи з другої половини XIX століття. А саме, погляди Ф. Ніцше, М. Гайдеггера, Ж.-П. Сартра й інших філософів. В наш час ця проблематика теж є актуальною, про що свідчать її дослідження. Зокрема розвідки Фатиха Чинара, Мевлюта Гюндюзі (Çınar & Gündüzi, 2023) на тему індивідуального сприйняття компонентів совісті за різними групами з різним матеріальним статком, що показало відмінність між внутрішнім сприйняттям і об'єктивним існуванням суспільного ідеалу совісті. Також дослідження проблематики совісті на прикладі Сократа через призму мислителів різних епох є і далі нормою для європейської традиції, як це робить В. Єлкіч (2018). В розділі 3.1 окремою лінією для нашого дослідження демонології совісті постають екзистенційні ідеї філософії Г. Сковороди, оскільки імпліцитно це сократівське поле смислів і водночас самотутня концепція мислителя-просвітника, мандрівника – шукача природи людини, її життєвого призначення, способу концентрації справжнього у власній діяльності тощо. У продовженні розгортання кордоцентризму як лінії філософії совісті, також важливими для даного дослідження є розвідки П.Юркевича, про якого йдеться в розділі 3.1. Окрім цих авторів тема совісті розроблена як філософами різних (далеких і не дуже віддалених епох) історичних періодів, так і представниками некласичної, сучасної філософії XX – початку XXI століть, що знайомлять читача із різноманітними рецепціями цього питання.

У сучасному українському дискурсі до проблема моралі, моральних засад виховання звертаються Наумовець і Находкін (2006) у своїй роботі «Проблеми сучасності і мораль науковця», де ставлять за мету розгляд виховання моральності серед наукової спільноти, чим підкреслюють проблему розходження професійної освіти з загальногуманістичними ідеалами. Також проблематиці взаємодії моралі й права присвячуються наукові конференції, як

от «Суперечності взаємодії моралі і права в сучасному українському суспільстві» 2019-го року, що також висвітлює проблему необхідності співвіднесення законодавства, правової норми з моральними ідеалами. Це стосується як окремих законів, так і перспектив вдосконалення правової системи в цілому. Так ще раз демонструється діалектика моралі й моральності в розвитку суспільних відносин. Проте односпрямованість визначення питання (або зведення до природності, фізіологічності у пошуку причинності щодо совісті, – або суб'єктивність, навіть інтровертність як зазирання виключно у смисли власного досвіду, – або одиничність як емпірична «ілюстрація» совісті) не дає нам тієї цілісності, яка тільки й може виступати предметом всезагальності, і яку ми перед усе намагатимемося зрозуміти та зберегти на основі демонології совісті у поглядах Сократа.

Опис специфічного стану Сократа, який він називав «даймонієм» (генієм), ми зустрічаємо у Платона: «почалось це в мене з дитинства: озивається в мені якийсь внутрішній голос, який щоразу, коли з'являється, відроджує мене від того, що маю дану хвилину робити, а ніколи нічого мені не дораджує» (Платон, 2008, с. 39). Навіть серед учнів Сократа це явище «демона» трактувалося по різному. А варто думати, що Сократ неодноразово уточнював у бесідах цей так званий «якийсь голос». Отже, ми припускаємо, що для учнів їхнє розуміння було результатом їхніх же «зазирань», власного вслуховування у дане «звучання» цього голосу. Для Ксенофонта це було мистецтво, талант передбачення, для Платона – етична, моральна звичка (совість). У різні епохи ця ідея переживала ренесанс в специфічних формах, революційних і реакційних. Цей «внутрішній голос» ставав на службу подекуди протилежним філософським напрямкам.

Неможливо не погодитись із Г. Гегелем, що поява «даймонія» була результатом глибокої внутрішньої роботи духу, так би мовити, всередині світу Сократа. Але не просто так ця ідея, цей голос у нього з'являється. Ми можемо звернути увагу на початки ідеї цього внутрішнього голосу розуму, а саме на одного з учителів Сократа, Анаксагора, з його ідеєю внутрішнього закону

розвитку, існування предмета. Ось що відмічає Гегель у платонівському «Федоні»: «на цій підставі людині слід досліджувати щодо самої себе і всього іншого тільки одне, а саме: що є благами і найкращим; хто це знає, той неминуче знає і те, що є найгіршим, адже знання і першого і другого є те саме. Зважаючи на все це, я прийшов до тієї втішної думки, що в особі Анаксагора я знайшов вчителя про причину суцього» (Hegel, 1955, p. 341)

Хоча ця ідея мала характерну для античності міфологічну (преанімістичну) форму, а саме ідея супроводжувального генія душі, який долучався до неї у потойбічному світі й наставляв її у наступному житті, на нашу думку, саме погляди Анаксагора є витоком цієї внутрішньої роботи щодо пошуку закону, в першу чергу – етичного закону буття, для кожного індивідуально. Сократ ще бачить цей моральний закон не індивідуально суб'єктивним, свавільним, а всезагальним, об'єктивно існуючим для кожного індивіда, а точніше – у кожному індивіді. Найкращі зразки моральності, загальноприйнята норма поведінки як принципи культури давньогрецького поліса переносяться Сократом на індивіда. Для нього цей закон припиняє бути зовнішнім і починає ставати внутрішнім ідеалом, внутрішньою необхідністю, яка кожного разу ще має бути виведена самотійно кожним окремо членом суспільства.

Тут треба зазначити, що індивід у сенсі індивідуальності ще не пробуджений історією Античності. Ці процеси стають можливими набагато пізніше під впливом християнських ідей, смислів Відродження, а на практиці – секуляризації суспільства Нового часу, де вони актуалізуються в новоєвропейській ментальності. Отже, поняття «індивід» має в контексті даної теми значення онтологічного статусу окремішності людини.

Таким чином – закон об'єктивний, проте тотожний із суб'єктивною (історично неусвідомленою суб'єктністю індивіда) необхідністю, – а саме, цей всезагальний закон єдності добра, краси та істини, – вступить у суперечність із конкретно історичною формою, з уявленнями про нього (закон) як про них (нарізно – добро, красу та істину), й розвиватиметься разом із розвитком

суспільних форм існування. Нерівномірність розвитку закону (ідеалу), уявлення про нього і способу існування коштувала Сократові життя. «Ось цей голос і забороняє мені займатися державними справами. І, як мені здається, він чудово чинить, що це забороняє. Повірте мені, афіняни, якби я намагався присвятити себе державним справам, тож вже давно загинув би й не приніс би ніякої користі ні вам, ні собі самому» (Платон, 2008, с. 39).

Звернення до сократівського розуміння совісті потребує уточнень моралі та моральності. Ці уточнення ми знаходимо в філософії Гегеля. Чим же відрізняється моральність від моралі згідно з міркуваннями німецького мислителя? Питання прояву перших форм відмінності, питання зародження моралі (совісті) як протиставлення суспільній моральності, на думку Гегеля, є одним із суттєвих моментів становлення мислення. Ця проблема через стоїцизм увійде спочатку в основу християнства і врешті решт стане формою для подолання формального схоластичного мислення в самому християнстві. Гегель зауважує, що для такого розходження між моральністю та мораллю мав відбутися розпад родових відносин в античному полісі, адже це виявило занепад звичаїв поведінки, занепад моральності, коли виконання суспільного закону в інтересах окремих індивідів стало шкодити самому суспільству. Саме це зробило можливим виокремлення цього протиріччя між формальністю, інерційністю «моральної звички» та необхідністю суспільного закону для індивіда. Гегель окремо відмічає, що ці конкретно історичні умови зробили можливим появу такої особистості як Сократ. «Він бачив велич Афін і початок занепаду, він переживав найвищий розквіт і початок лиха» (Hegel, 1955, р. 447). Так закінчує свою лекцію про Сократа Гегель.

Саме занепад моральності античного поліса, зовнішнього закону поведінки, який сприймався як природний закон поведінки кожним громадянином – як моральна звичка, змушує Сократа переносити критерій моральності (істинності, як критерію моральності) у внутрішній світ людини. Цей критерій єдності блага, добра і краси, є просто різними формами єдиного, а саме – ідеалу внутрішнього світу, самоусвідомлення індивіда як відтвореної

через моральність людини, тобто совість в індивідуальному поставанні цілісності закону (єдності добра, краси та істини). Так, на нашу думку, з'являється ця мораль Сократа, тобто його індивідуальне усвідомлення невідповідності життя громадян до ідеалу, що змушує особистість філософа обирати між людяністю – даймонієм совісті, – й громадянством як принципом об'єктивізму культури античного поліса, між розумним ідеалом і загальноприйнятою звичною поведінкою.

Сократівська «совість» є ідеал відношення людини до людини, перенесений всередину внутрішнього діалогу пошуків істини індивіда. Це ідеал, який закладає основи процесу розмежування моральної звички та совісті всередині особистості, породжує боротьбу між законом і віджилою конкретною моральністю, нормою поведінки громадянина. Він (ідеал) ще сприймається як щось потойбічне, як геній, як «даймоній», котрий радить з приводу того, чого *не слід* робити, але ніколи не вказує, що саме *треба* робити. Він дозволяє побачити те, де індивід ще не є людиною, яка розуміє всезагальність ідеалу як свою власну необхідність, а громадянин, який формально дотримується прийнятих норм поведінки, що відокремлюються від людяності як блага для роду, від прекрасного як від безвідносного блага. Там, де суб'єктивна воля починає розходитися з рухом всезагального, тобто не знає, не розуміє його, там і виникає протиріччя між моральністю та мораллю. Це, на нашу думку, і стає зламним моментом щодо народження даймонія совісті, оскільки рух всезагального закону, що виведений вказаною вище тріадою єдності добра, краси та істини, вже існує у формі культури – способу буття Еллади. Тільки його існування як суспільної норми можливе у формах чуттєвої культури, в одиничності творів мистецтва. Проте, для осмислення цього закону потрібно індивідуальне внутрішнє його усвідомлення через діалог із даймонієм, а не споглядання та лише милування прекрасним у тих самих одиничностях творів мистецтва, оскільки відокремлення краси з триєдності закону розвитку всезагального залишає безпідставним саму моральну його основу. Для «підказки» даймонія свідомості індивіду того, що «треба робити», потрібен аргумент краси, але не у

формі прекрасного, а в значенні необхідного. Отже, сократівський «даймоній» є особливим проявленням назрівання революційних змін в самій формі, способі існування суспільства, його узагальнення, усупільнення. «Принцип Сократа полягає, отже, у тому, що людина повинна знаходити як мету своїх вчинків, так і кінцеву мету світу, виходячи тільки з себе, і досягти істини своїми власними силами» (Hegel, 1955, p. 385)

Совість є особисто набуте, відмінне від інших уявлення про ідеал, прояв суперечності між суспільною звичкою поведінки й мораллю, фіксація розбіжності форми й сутності. Саме античне суспільство виховує ідеал. Точніше буде зазначити, що Сократ, а крім нього й Софокл, Перикл чи Фукідід і являють собою, своїм життям цей ідеал. Про це пише Гегель, називаючи цих діячів – творців ідеалу та його художніх зразків в скульптурі, поезії, музиці (а це власне і є імпліцитні форми ідеалу, що тільки й існує у своїй цілісності). Проте проблема в тому, що не кожен представник суспільства набуває такий ідеал через інертність традиції й страх діяти всупереч їй. Сократ зрозумів, що треба віднайти цей ідеал всередині себе. Ми скажемо, що цей ідеал формується об'єктивно, від нас залежить лише спосіб освоєння, осягнення ідеалу: або він буде суцільно зовнішній (пасивний) до нас, або ми активно, критично переробляємо, осягаємо цей «зовнішній ідеал» (щиро кажучи, навіть у самому формулюванні «зовнішній ідеал» вже закладена пустопорожність, соціальна змертвілість його форми), самостійно виробляємо цей загальний закон. У гегелівському розумінні, мораль відрізняється від моральності тим, що вона є внутрішньою необхідністю особистості й не пов'язана зі страхом покарання, засудження, з яким натомість пов'язана саме моральність, формальна (оформлена в традицію) звичка поведінки у суспільстві. Моральна людина ніби починає відчувати себе як представник всезагального «божественного» (суспільного) закону блага, а не як втілення окремої, об'єктивно існуючої традиції поліса, роду або сім'ї. Вона починає відчувати необхідність приведення своєї поведінки в згоду з цим уявленням про ідеал, робить своє життя відповідним до свого уявлення про ідеальне, благе життя. «Щоб побачене добро

було чеснотою, потрібно ще, щоб і вся людина, серце, душа були тотожні з цим добром» (Hegel, 1955, p. 415)

Для людини з совістю важливо, як формується цей зразок, ідеал. Не дарма Сократ і його учні Платон та Аристотель приділяли таку увагу виховній функції мистецтва. Звісно, щодо платонівських текстів потрібні уточнення стосовно ідей, тіней та симулякрів, що, на нашу думку, і є оцінкою ролі мистецтва для «ідеальної» держави саме у підтвердження мистецтва «на користь» моральнісної звички. Формування зразків культури за принципами закону єдності добра, краси та істини буде породженням моральності народу, а моральність народу своєю чергою буде втілюватись, поставати в моралі особистості. Звісно, цей «демон» совісті виконав неймовірну роботу для християнства в боротьбі з варварською натурою європейських народів під час Реформації, не менш масштабну роль він зіграв і в німецькій класичній літературі та філософії. Але нас цікавить насамперед те, в яких формах «демон» Сократа проклав свій шлях на наших теренах.

У християнстві «даймоній» перетворюється у вчення про серце, яке є витоком духовності, блага, моральності поведінки людини. Вчення про серце як про джерело духовності стає чи не найголовнішим критерієм розумності поведінки людини, засобом пізнання божественної істини. «Середньовічна філософія містить, отже, у собі християнський принцип, що є найбільшим спонуканням до мислення, оскільки ідеї мають у цій філософії цілком спекулятивний характер. Однією стороною цього принципу є те, що ідея розуміється серцем, якщо ми називатимемо окрему людину “серцем”» (Hegel, 1955, p. 57) Детально те, який вплив мала сократична традиція на Українських теренах ми розглянемо в підрозділі 3.1.

1.2.3 Образ та ейдос: когнітивні функції мистецтва

Вплив Піфагора на античність, та і взагалі на подальший розвиток філософського і наукового знання, загалом культури мислення, був цілком природній для свого часу. Для античності мислення традиційно представлялось

не абстрактно, не як не персоніфікована ідея, а засобами чуттєвого індивідуального образу. Розум спочатку був представлений як Сім мудреців (один із яких, до прикладу, законодавець Салон Афінський), тому і Піфагор через свою пластичність життя виявився дуже впливовим взірцем для наслідування. Вже пізніше, через самі погляди Піфагора і його захоплення геометрією, засобами уявлення ідеї стали прості геометричні форми. До цих уявлень логіки розвитку ідей в геометричних фігурах звертається, в першу чергу, «частково піфагорієць» Платон, змушуючи Сократа у своїх діалогах, які побудовані як художній твір, пояснювати та аргументувати співрозмовникам свої думки. «Розроблена Демокритом та іншими античними філософами теорія наслідування природи мистецтвом стала настільки впливовою у філософсько-теоретичному й навіть практично-творчому плані, що Платон, створюючи свою особливу філософську систему, яка ґрунтувалася на ідеалізмі, не міг уникнути її впливу» (Бровко, 2022, с. 51). У Платона то була перша художня спроба візуалізації думки за допомогою абстрактної геометрії, але вона все одно була зроблена через тілесний конкретний образ живої людини – мудреця, яким виступав Сократ. Звісно, ми згодні з М. Бровко, коли він відмічає, що для Платона образотворче мистецтво було нижчою формою мислення: «Раціональне є більш доцільним і ефективним. Сфера чуттєвості, мистецтво стоять значно нижче духовно-раціональних форм буття людини» (Бровко, 2022, с. 51). Проте також М. Бровко відмічає і розуміння образності як необхідного моменту для формування культури мислення у Платона: «він бачив, що якщо окремі види мистецтва підпорядкувати ідеальним цілям, котрі відповідають позитивним рисам характеру людини, таким як мужність, хоробрість, чесність, порядність, почуття громадянського обов'язку, то можна, хоч із великим застереженням, дозволити існування в ідеальній державі деяких творів мистецтва» (Бровко, 2022, с. 51-52)

Античність, попри ранні спроби в абстрагуванні мислення від чуттєвого образу, які були зроблені Платоном та Аристотелем, постійно буде оперувати уявленнями, розвитком мислення в пластичних формах конкретної людської

фігури, наводячи приклади Сократа, Каллія, чи спортсмена-юнака, або ж навіть печери, в якій люди бачать тіні світла істини, не маючи змоги поглянути на істину безпосередньо. О. Коваль звертає увагу на те, що навіть загальні уявлення про влаштування космосу були виражені в чуттєвій формі гендерних полюсів, чоловічих та жіночих символах: «так, еллінська традиція постулює гендер як космологічний принцип: узгодженість сил порядку та хаосу» (Коваль et al., 2023, с. 2)

Гегель (2023б) показує також постать Сократа як приклад такої пластичної натури. Для початку він описує його життя, з якого видно, що, будучи сином скульптора, він і сам опанував це мистецтво. Заробивши гроші на скульптурній праці, Сократ зміг здобути філософську освіту, після цього він залишив заняття скульптурою та повністю присвятив себе філософії. Також Гегель вказує на Сократа як на людину від початку схильну до пристрастей: «відомо, що його зовнішність вказувала, що від природи він був людиною з огидними низькими пристрастями, але що, як сказав сам Сократ, він їх приборкав» (Гегель, 2023б, р. 48).

Постать Сократа надихає тим, що він є людиною, яка сама себе творить, вільна не тільки за походженням, але і за способом свого життя, звільнена від необхідності займатися працею, яка її не задовольняла, а потім звільнена й від пристрастей, що її поневолюють. Він, ніби скульптор, творить себе, свій образ: як пластичну фігуру, як недосяжний взірць мистецтва розуму. Використовуючи маєтику, метод, який, за його твердженням, він запозичив від матері, Сократ допомагав відкидати все зайве з мислення своїх співрозмовників. У цьому він був пластичним в тому сенсі, що приймав образи та хід думок свого опонента й допомагав розвивати їх до більш цілісного, адекватного конкретного уявлення, водночас позбавляючи непотрібних нагромаджень і сприяючи народженню узагальнення. Через це образ Сократа так доречно підійшов для художньо-філософських діалогів його учня Платона, де Сократ зазвичай виступав головним персонажем. Тут він був доречним не тільки своїм прикладом життя, а ще і через пластичність свого методу, який якнайкраще міг

показати рух уявлення у сходженні від абстрактного до конкретного, від часткового до загального, і був науковим у тому сенсі, що проходив шлях від розсудкової фіксації предмета до включення його у всезагальну сутність ідеї, її суспільну сутність. Тому коли Гегель каже про Сократа як про пластичну особистість, він має на увазі не те, що він був створений художньою уявою Платона, а те, що його історична фігура є пластичним, скульптурним взірцем поєднання образу та способу життя людини.

Звертаючись до діалогів Платона, Гегель використовує поняття «пластичності» тільки у сенсі об'єктивності відображення предмета зацікавленості. «...У Платона все цілковито об'єктивно пластичне, і він виявляє велике мистецтво, намагаючись якомога далі відсунути від себе переказуванні в діалогах точки зору, вкладаючи їх часто в уста третьої або навіть четвертої особи» (Гегель, 2023b, с. 172). Платон діє тут суб'єктивно ще не як художник, а скоріше як ремісник, дбайливо відтворюючи цілісну пластику самої філософської проблематики. У цьому аспекті гарно видно онтологічну традицію античності, що спочатку визначала своїм предметом природу загалом (натурфілософи), а після Сократа її об'єктивним предметом стає гносеологія, дослідження знання і сам спосіб пізнання.

Хочемо також звернути увагу на проблематику діалектики в роботах Платона. Луман (2000) бачить діалектику Платона в тому, що він хоче показати цілісний рух об'єкта, уникаючи суперечностей в логіці понять. «В європейській традиції загальною базовою ідеєю було поняття узагальнення, яке передбачало можливість проведення на рівні універсального тих відмінностей, що становили відношення виключення між об'єктами, які розрізняються. Платон назвав те, що так розрізняється, геносом, а мистецтво розрізнення - дігайресом. У грецькому слові *dihairesis* (похідному від *haireo*) неможливо розрізнити діяльність простягання руки до об'єкта, розділення та розрізнення об'єкта. Можна сказати, що генотехніка – це процедура доступу до світу, яка артикулює і розділяє світ за допомогою розрізень. Основне правило – уникати парадокса. Хоча генос осягає множинність у формі жанру, вкрай важливо, щоб жанри не плутали один

з одним. Отже, *kata gene diaireisthai* вимагає, щоб один і той самий жанр не був іншим, і щоб інший жанр не був тим самим, що й перший. Це вимога пізнання (епістемі), яку Платон називає діалектикою. Вона передбачає чітке уявлення про ідеї, які дозволяють зібрати багато розрізнених речей в одне ціле (попри їхню різноманітність). Цей метод, який Платон ілюструє на прикладі граматики та алфавіту, протиставляється риторичному використанню софістами парадокса; іншими словами, він виокремлюється на тлі проблеми парадокса» (Luhmann, 2000, р. 197-198)

Завдяки художньому та науковому таланту Платона, створеному ним скульптурному образу Сократа, цей мислитель залишився в історії як визначний представник античного суспільства. Як вже було згадано, Сократ отримав професійні навички скульптора від свого батька, а метод роздуму «маєвтика» – від матері. Також скульптурна діяльність дала йому змогу заробити кошти на філософську освіту. На наш погляд, ці дві обставини життя стали вирішальними у формуванні його філософії, де скульптура надала Сократу образності, окресленості мислення, а «маєвтика» стала філософським образом пластичності перетворення, на перший погляд, сталих і визначених форм предмета мислення, а також народження цих окремих окреслених форм та їх втрату в сутності всезагального. Будучи якоюсь мірою прихильником піфагорійців, Сократ у роботах Платона полюбляв зображувати рух мислення через геометрію, через ідеальні, абстрактні форми. Підкорений ідеєю моральності Платон залишив нам у своїх діалогах цілісний, рельєфний образ Сократа. У платонівських творах Сократ займає роль не стільки людини, яка знає відповіді на всі питання, а скоріше людини, яка одразу стверджує свою необізнаність у предметі: можна сказати, що він виконує роль скульптора в розмові, вимагаючи чітких, оформлених думок від своїх співрозмовників, розвиваючи ці думки уточнюючими питаннями. І сам Платон в образі Сократа показує нам приклад розумного мислення, де є чіткий скульптурний образ поняття, оформлене уявлення про предмет і пластичність перетворення цього уявлення, його уточнення і узагальнення.

Саме ця діалектика цілісного мислення, сталості та руху, постійне формування поняття, процес довершеності уявлення привертає нашу увагу в античності. На цю форму розумності в образах «пластичних юнаків» у творчості Платона теж вказує Гегель. Також нам цікаво, як цей моральний образ життя і філософії Сократа вплинув на подальший розвиток суспільства і мислення взагалі. «Ми бачимо, як тут в особі Сократа закон – істина і добро, – котрий раніше існував як певне буття, повертається тепер у свідомість. Але це – не одиничне випадкове явище, що здійснюється в даному індивідумі, в Сократі; навпаки, ми повинні зрозуміти Сократа і його появу. Ми бачимо, як у всезагальній свідомості, в душі народу, якому він належав, моральність переходить у мораль, і він стоїть на чолі як усвідомлення цієї зміни» (Гегель, 2023b, р. 63).

У розрізі того, що було сказано про цілісність, скульптурність та пластичність, ми вважаємо, що це є спільними принципами для скульптури, «Маєвтики» Сократа, та філософії загалом, зокрема «в сучасній естетиці, де поняття «грація» чи «пластика» підпорядковуються категорії «тілесність», яка не є привілеєм естетики, а носить міжнауковий характер» (Холодинська, 2021a, с. 77).

1.2.4 Формотворчість та пластичність матерії

Завершальним етапом у розгляді форми та сутності, пластичності та відчуття, чуттєвості та раціональності для античності стала перша спроба побудови філософської системи Аристотелем, де він вперше спробував відійти від тих міфологічних, образних форм у викладенні поняття, розумності, істини. По-перше, він систематизує всі доступні йому напрацювання античності, дає свій аналіз та судження по центральних проблемах «мислення про мислення» і філософії в цілому. Звісно, треба враховувати те, що Аристотель «систематизує ідеї своїх попередників в одних сферах, а в інших модифікує їх або виходить далеко за їхні межі» (Lloyd, 1981, р. 62). Ми згодні з Луманом, що вже античність багато зробила для систематизації логічних форм, як у символах

мови, так і в релігійних уявленнях: «перші спроби систематизувати спостереження другого порядку, ймовірно, можна простежити в Стародавній Греції» (Luhmann, 2000, p. 81).

У цій систематизації Стагирит дає своє розуміння щодо відношення форми до сутності на всезагальному рівні, теоретичному, де аморфна (страждальна, пасивна) матерія, яка є можливістю буття, але стає дійсністю і постійно існує у діяльній формі, – а форма, за Аристотелем, і є ідея будь-якої речі. З таким визначенням згоден і С. Леш (2005), коли пише про Зіммеля: «Зіммель стверджує, що для Бергсона життя – це не лише матерія, або матерія в потоці та безперервному русі. Це також образ. Тобто, матерія в русі постає як образ, як «Erscheinungen»» (Lash, 2005 p. 6). Тому і бог, як він стверджує, є по суті відірваний від конкретного існування всезагальний абстрактний закон, форма без матерії, бог-ідея. Матерія водночас є і первинним податливим матеріалом, але може існувати тільки у формах ідей у формах руху, тобто діяльності форми. Матерія не має своєї власної особливої форми: як у бронзі не закладена фігура статуї, так і матерія не має форми, тому вона може приймати будь-які форми, вона пластична у тих формах, що приймає. А саме, матерія пластична, – в тому сенсі, що вона стала, оформлена, визначена, – і мінлива, бо перебуває в постійному русі, взята у відношеннях. Тобто пластичність є сутністю матерії та фундаментальною властивістю мислення людини тому, що мислення, як і матерія, не має своєї власної особливої форми, а тільки сприймає форми об'єктивно існуючої предметності через рух та мету. Якщо узагальнювати, то поняття форми виступає у Аристотеля як скульптурність у її мінливості та русі. В цьому сенсі М. Бровко, на нашу думку, чітко формулює відношення Аристотеля до важливості мистецтва у формуванні суспільної людини: «звідси впливає важливий момент усієї аристотелівської естетичної концепції, суть якого полягає в тому, що мистецтво, будучи творчим результатом діяльності митця, не обов'язково повинно лише виражати об'єктивну реальність і наслідувати її. Мистецтво здатне активно впливати на світ, природу, що оточує людину» (Бровко, 2022, с. 53). Розроблена у вченні про причини

всього суцього ідея матеріальної пластичності з її дієвим оформленням стала центральною у філософській системі Аристотеля.

Також Аристотель досліджує і природу мислення, природу розумності з боку співвідношення одиничного і загального. Він намагається схематизувати рівні розвитку мислення від відчуттів – як отримання досвіду про форму (ідею) предмета в органах почуттів, – до вищого рівня розуму. «Як бачимо, для Аристотеля мистецтво виконує специфічно активну функцію, що зумовлена тим місцем, яке воно посідає в ієрархії форм діяльності людини. З одного боку, мистецтво стоїть вище і поезії, і ремесла, а з іншого – воно все-таки нижче від філософії» (Бровко, 2022, с. 53). На цьому етапі мислення людини є пасивним відображенням предмета, тобто виходить, що мислення на етапі відчуттів є формою для матерії предмета, але лише в уявленні. Треба зауважити, що Аристотель відрізняє тварину від людини на стадії досвіду тільки у тому, що тварина обмежується пам'яттю свого тіла, а людина запозичує пам'ять свого роду для засвоєння культурної пам'яті, тобто людина не обмежена пам'яттю свого тіла, а володіє пам'яттю культурного, суспільного тіла, історичною пам'яттю взаємодії з предметом, зробленим людиною для людини. Наступним етапом після засвоєння досвіду чуттєвої взаємодії з предметом є уявлення, яке формується як чуттєвий образ предмета. Уявлення відображає родову, всезагальну сутність предмета в одиничній формі: Аристотель називає це мистецтвом, коли людина може не тільки описати предмет, але і пояснити, чому він такий, пояснити логіку виникнення форми предмета. Мистецтво будь-якої діяльності, за Аристотелем, вже не просто відтворює форму предмета, а може навчити розуміти форму (ідею) предмета діяльності та відтворювати її. «Загалом ознакою знання (і незнання) є здатність навчити, і тому ми вважаємо, що мистецтво більшою мірою, ніж досвід, є знання, бо ті, хто володіють мистецтвом, можуть навчити, а ті, хто мають досвід, не можуть» (Аристотель, 2020, с. 18)

За Аристотелем, досвід, доведений до мистецтва, формує необхідний скульптурний образ роду предмета. Ця скульптурність, цілісність чуттєвого

уявлення про предмет необхідна для того, щоб форма (ідея) предмету могла відповідати своїй діяльності. Тільки після адекватної оформленості предмета в уявленні він може бути діяльним, тобто розумним. Людина за формою предмета може тепер формувати матерію за зразком істинної ідеї, за законами блага. Уява стає органом матерії, який збігається зі своєю діяльністю з перетворення матерії. Критерієм розумності в такому випадку стає цілісне, органічне співвідношення одиничної діяльності зі всезагальною необхідністю діяльності суспільного тіла. Аристотель впевнений, що природа будь-якої форми закладена в цільовій діяльності цієї форми, тому уява – це форма (скульптурність), а розум – це діяльність форми стосовно всезагальності. «Справді, не сам субстрат спричинює власну зміну. Я маю на увазі, що, наприклад, не дерево і не мідь є причиною зміни самих себе, і не дерево створює ложе й не мідь – статую, а натомість щось інше. Тому шукати цю причину означає шукати інше начало, або те, що ми називаємо джерелом руху» (Аристотель, 2020, с. 11) Якщо шукати в сучасну аналогію цій діяльності форми, то на нашу думку тут ідеально підходить термін «бораз-дія», який запропонував М. Бровко. Тільки якщо поняття форми для Аристотеля є цілеспрямованим оформленням матерії загалом, то «бораз-дія» є оформленням в репрезентації на рівні суспільної матерії: «Як цілісний феномен культури образ завжди виступає як "образ-дія"» (Бровко, 2017, с. 14)

Будь-який предмет, річ, для Аристотеля існує внаслідок поєднання чотирьох причин, тож у своїй сутності він є не просто матеріал, з якого речі зроблені чи складаються, хоча необхідність і первинність матерії Аристотель визнає. Але сутність предмета філософ вбачає в його функціонуванні, тобто в його всезагальному взаємозв'язку. Його відношення до конкретної предметної одиничності не є формальним, за якоюсь абстрактною ознакою, а є по суті діяльністю цієї форми. Те саме ми можемо сказати і про індивіда та його чуттєвість, мислення: для класичної лінії в філософії особистість виступає як оформлена матерія суспільної форми комунікації, мисляча матерія.

Для Аристотеля кам'яне око не є оком у дійсності (у своїй діяльності), воно є лише оком за назвою, тому що форма кам'яного ока не відповідає своїй діяльності, а те, що не відповідає діяльності, не є справжньою формою. Сходження від абстрактного до конкретного, за Аристотелем, виглядає так: відчуття (досвід) – уява (образну форму) – розум (цільова діяльність форми), і є особливістю людини (особливе як єдність одиничного і всезагального). Ця проблематика чуттєвості форм уявлень буде цікава у даному дослідженні для розгляду підходів до розуміння значення символів та образів, які розроблялися за доби Нового часу, далі в класичній німецькій філософії, а в подальшому стануть теоретичним підґрунтям психоаналізу Фрейда (2009), ідей Сосюра (1955), Лакана (2001), Кассіра (1955), Фромма (2018). Луман відмічає важливу роль мистецтва для чуттєвого втілення теоретичних задумів античних мислителів: «на відміну від мови та релігії, мистецтво створюється, що передбачає свободу та обмеження у виборі форм, невідомих мові та релігії. Своєрідну оригінальність грецького мистецтва можна пояснити сміливістю відкинути будь-які докори сумління релігійної пихи і покластися на технічно-поетичну реалізацію, яка зробила їхній задум відчутним» (Luhmann, 2000, p. 144).

Чи є взагалі сутність у таких вироблених формах мистецтва як скульптура? Для Античності кожна форма мистецтва своєю одиничністю також пов'язана з головним, з політикою (спілкуванням, вихованням) людей заради досягнення суспільного блага. Тому для цілісної людини кожна форма є вагомою, життєво необхідною, і досконалість моменту загального руху, досконалість окремої діяльності, навіть такої, як скульптура, буде впливати на досконалість цілого. Аристотель, як і Сократ з Платоном, відводить чільне місце вихованню майбутнього громадянина засобами мистецтва для побудови шляху до блага. І мистецтвом буде вважатись та діяльність, котра своїми засобами, пластикою (скульптурністю, якщо ми говоримо про скульптуру), адекватно відображає конкретно історичну ціль, необхідність. Тоді ми скажемо, що таке мистецтво цілісне і необхідне. «Адже здогадатися, що Каллію, котрий страждав

на певну хворобу, допомогло те саме, що й Сократу і ще багатьом іншим кожному поодинці, – то справа досвіду; натомість дійти думки, що воно допоможе всім узятим як виду людям, що страждають від цієї хвороби – скажімо, від запалення чи розлиття жовчі чи лихоманки, – то вже мистецтво» (Аристотель, 2020, с.17-18)

Мистецтво (оформлена чуттєвість) та філософія як суспільні форми діяльності (суспільно вироблені форми мислення і свідомості) створювали у своєму розвитку інструменти для усвідомлення, адекватності пізнання матерії. Успіхи філософії у такому разі також будуть залежати від розвиненості всіх моментів живого життя. На думку Аристотеля (2020), життям, цілим ми називаємо те, у чого не відсутні жодна з його частин, складаючись з котрих воно зветься цілим від природи. Аристотель зазначав, що частини тіла (рука, нога, органи) не завжди є частиною людини, а лише тоді, коли здатні здійснювати свої функції, призначення в узгодженні з цілісністю, цілеспрямованістю руху тіла загалом, – так, відокремлена від тіла й не жива вже рука не є рукою по своїй суті. Тож сучасна проблема у визначенні ролі скульптури при розгляді образотворення та його модифікацій – це проблема людини, виробленої фрагментарно, інколи настільки фрагментарно, що питання про ціле взагалі не може бути поставлене, його просто не існує. Відсутність творів і особистостей суспільного масштабу, котрі могли б їх створювати, у наш час пов'язані з тими суспільними формами, в котрих безпосередньо відбувається виробництво індивідів. Мова йде про самороздробленість людини на рівні форм колективності. Античний мислитель міг вільно користуватися простими геометричними фігурами як логічними побудовами, по типу трикутника, квадрата, кола тому, що за цими нібито простими формами він бачив складну історію розвитку мислення, цілі школи філософії та протиріччя між ними та в них. Для нього не існувало випадкових, несуттєвих форм діяльності. Кожна з цих форм займала важливе місце в виробництві людини як вільної. Через це цілісній людині достатньо обмеженої форми для виявлення всезагальних

зв'язків, при умові того, що всі інші члени цього суспільства вироблені як цілісні: як сказав би Гегель, коли вони вміють все те, що вміють інші.

Діалектичність дійсності скульптури як цілого полягає в тому, що її засобами розгортається вся історія становлення універсального пластичного ідеалу людської краси в концентрованому вигляді твору як конкретної одиницності, результатом чого стає «скульптурність» як момент всезагальної практики суспільства. «Скульптурність» (пластика, об'ємність) стає універсальним критерієм виявлення краси також і в інших формах діяльності людини. Звісно, закликати повернутися (чи ж-бо намагатися повернутися) до засобів скульптури як до самостійних (самоцільних) було б наївно, але не опановувати вже здобуті людством досягнення в цій сфері ми також не можемо. Тільки через відтворення і споглядання скульптури окремих індивід вчиться бачити по-людськи доцільність, тобто красу форм. Це означає проходити весь шлях розвитку відчуття форми, пластики за всю історію людства. Скульптура в цьому плані є органом людської чуттєвості загалом, до якої кожному окремому індивіду треба долучитися, яку треба засвоїти, тобто зробити своєю.

Може здаватися, що Аристотель, як представник начебто далекої від нашого часу Античності, бачить розпливчато, але він не сліпий; чує нечітко, але не глухий; відчуває слабко, але не бездушний, тому й може спілкуватися з нами через тисячі років, – на відміну від сучасних «яскравих метеликів» від мистецтва, які живуть один день і за гулким звуком своєї професійної однобічності вже не можуть ні бачити, ні чути, ні відчувати, тому і сказати нічого путнього не можуть. Оскільки чисте світло є чиста темрява, можна сказати, що професійна чистота діяльності веде до темряви змістовності цієї діяльності.

Висновки до розділу 1

Проаналізувавши теоретико-методологічні засади та витoki дослідження концепту образотворення в філософській думці, підкреслимо центральні концепти, що стосуються діалектики образності, пластичності мислення та

значення естетичних і моральних ідеалів у філософському дискурсі. Цілісне розуміння предмета потребує виявлення істотного, а значить – критичного відкидання всього зайвого, неістотного, випадкового в зображенні предмета, тому для естетики, як і для гносеології (теорії пізнання), питання про уявлення, образне представлення є ключовим питанням, від якого буде залежати розгортання всієї історії естетичної думки та системи поглядів.

Аналізуючи суттєві моменти образу (εἶδωλον, forma), яким було приділено багато уваги в античний період Піфагором, Платоном, Аристотелем, Демокрітом, в німецькій філософії (Bilde) Екгартом, Кантом, Лессінгом, Шиллером, Гегелем, Фюєрбахом, відомими теоретиками ХХ століття – Контом, Зіммелем, Бюмом, Бодріаром, Кассіером, Лешем, Манслоу, ми можемо уточнити й переосмислити такі поняття, як форма та діяльнісна сутність форми, що для Аристотеля було провідною стороною в діалектичності самої матерії, тобто тим, що робить матерію з лише можливої дійсною. У вченні Аристотеля про причини від форми йде творення образу і думки: форма, за Аристотелем, є ідея будь-якої речі; образ (Bilde), за Б. Кассен, та образне мислення – як єдність forma (рефлексії) та concetto (ідеї, ідеалу); ідея та ідеал, які мають початки в суспільно-роздільній діяльності людини, де форма предмета, його естетична (чуттєва) активність і значущість співвідноситься безпосередньо з роллю в житті соціальної структури суспільства.

Цікавий погляд на активність висловив австрійський теоретик мистецтва А. Рігль, який вперше запропонував поняття «воля до мистецтва» в естетиці. Під «абсолютною волею до мистецтва» А.Рігль розумів «мимовільно виникаючу латентну (приховану) внутрішню потребу, незалежну ні від об'єкту, ні від творчих засобів, яка виливається в форму вольового поштовху» (Русін, 2012, с. 93).

Ключову роль для осмислення проблеми образотворення та значення символу в становленні соціальних структур відігравав такий вид мистецтва, як скульптура. Її ми визначаємо як органічне оформлення рівноваги універсальної сутності людського тіла.

В першому розділі сформульовано принципи скульптурності та пластичності, де скульптурність є цілісність одиничної форми (моменту) та всезагального руху, – схоплення, фіксація у чуттєвому образі законів розвитку форм та сутності будь-якого предмета мислення. Натомість пластичність – це здатність бачити зв'язок, перетворення моментів цілого в образі одиничності. Саме матерія «пластична», – в тому сенсі, що вона стала, оформлена, визначена, – і мінлива, бо перебуває в постійному русі, взята у відношеннях. Тобто пластичність є сутністю матерії та фундаментальною властивістю мислення людини, адже мислення, як і матерія, не має своєї особливої форми, а тільки сприймає форми об'єктивно існуючої предметності через рух та мету.

В роботі обґрунтовано, що пластичність мислення, яке протистоїть матерії, є ключовою категорією, яка дозволяє синтезувати чуттєве сприйняття та раціональне розуміння. Вона дозволяє мисленню адаптуватися, абстрагуючи конкретні моменти та створюючи уявлення, що інтегрують індивідуальні переживання у всезагальний контекст. Скульптурність, як окрема сторона пластичності, фіксує вузлові моменти ідейного розвитку, забезпечуючи основу для уявного проектування майбутніх форм. Увага в дослідженні сконцентрована на важливості мистецтва як форми для вираження універсальних істин через конкретні, обмежені форми. Активна та формотворча природа мистецтва виявляє гармонію між статичним і динамічним, між чуттєвим і раціональним. Особлива увага приділяється взаємодії між мистецтвами просторового і часового вираження, що дозволяє краще зрозуміти межі й потенціали кожного виду мистецтва. Таким чином, образність та пластичність виступають ключовими механізмами усвідомлення і мислення, завдяки яким культурні ідеали трансформуються і передаються у межах різних історичних епох, забезпечуючи їхню релевантність у нових соціальних умовах, починаючи з часів Античності.

Осмислюючи витoki та засади становлення проблематики образотворення в античній філософії у світлі новітніх естетичних розробок, ми виявили

підстави для опозиції образу та ейдосу, форми та матерії в концепціях античного класицизму.

Вивчення текстів представників античної класики дає підстави зробити висновок, що образ спільного життя формується в античній культурі зокрема на основі ролі образотворення в формуванні гармонійного суспільного життя. За Гегелем, мистецтво стає «вчителем народів». Саме образотворче мистецтво, естетичні засоби стають головною формою для систематизації та вираження філософських концепцій, а «іконічність» (Бьом), важливість репрезентації образів Піфагора та Сократа в теоретичній систематизації Платона та Аристотеля стає основою для формування філософського матеріалу. «Репрезентація» (Бьом) суттєвих суспільних явищ в образах пластичних фігур, ідеї атома, геометрії та історичних особистостей, космосу в цілому надає їм канонічність, і далі слугує важливим елементом культуротворення.

Аналіз методологічних засад дослідження образотворення дозволяє перейти до практичної сутності, до того, що М. Бровко називає «активністю мистецького образу». В розділі обґрунтовано важливість усвідомлення того, що виріб образотворчого мистецтва не просто є об'єктом для споглядання – «естетичного переживання», – але має і свою культурну суб'єктність. Він не тільки є формою «духовно-практичного освоєння дійсності» (Бровко), а є і виробництвом чуттєвості, «репрезентацією» суб'єкта (Зіммель, Бьом) в соціальній структурі.

Такий підхід є підставою для визначення можливості існування суспільного ідеалу. В роботі проаналізовано перші форми осмислення ідеалів суспільних відносин, що втілились в «Даймонії» Сократа як особливого праобразу суспільного ідеалу, та розглянута сучасна проблематика образів та символізму в ході формування соціальної дисципліни, символічних структур у таких авторів як Фуко, Бурдьє, Сосюр, Лакан, Кассієр. Цей підхід створює основу для подальшого аналізу символічних форм та їхнього значення в у модифікації образотворення в естетичній думці.

Ідеї та концепції представників класичної філософії, таких як: Піфагор, Платон, Аристотель, Демокріт, Кант, Гегель, та сучасних вітчизняних дослідників, таких як Канарський, Бровко, Коваль, Холодинська та інші дозволяють зрозуміти взаємозв'язок між індивідом, суспільством, мистецтвом та філософськими системами мислення, де кінцева мета – це формування цілісного світосприйняття людини та образу її життя.

Таким чином, доводиться, що наскрізна в історії естетичної думки тема образу дозволяє прояснити особливості одиничних форм культуротворення та цілепокладання суспільних очікувань, «зліпити воєдино» спотвореність емпіричних проявів соціального буття та знайти підстави для «екзистенційного зростання» (Г. Гадамер) на засадах естетичного переживання.

РОЗДІЛ 2. САМО-ОБРАЗ МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО «КЛАСИЧНА ФОРМА»: ДИНАМІКА ВЗАЄМОДІЇ У СВІТЛІ МОДЕРНОЇ ФІЛОСОФІЇ

2.1 Проблема взаємозв'язку образотворчих мистецтв та роль естетичної ідеї

Для розкриття зазначеної в даному розділі теми в першу чергу маємо звернути увагу на ідеї Бенедикта Спінози. Одним із висновків його філософії є те, що мисляче тіло діє за формами руху предмета, й це стане методологічним початком розуміння ролі чуттєвості для відображення дійсності у формах руху поняття, чуттєвості як необхідного моменту в перетворенні чітко визначених уявлень на рух понять в мисленні.

Спіноза як представник відродження античної (сократичної) теоретичної традиції є орієнтиром для класичної німецької філософії. Після падіння Візантії через Четвертий хрестовий похід (1202-1204 рр.), праці Аристотеля переживають своє відродження серед мислителів Європи. Його філософія стає дуже популярною та породжує як своїх апологетів, так і критиків. Спіноза звертається до філософії Декарта, який, намагаючись з'ясувати природу тотожності між мисленням та діяльністю тіла, зупиняється на дуалізмі (зовнішній суперечності), тому що для нього уявлення, образ, оформленість поняття про предмет є суб'єктивним феноменом окремої людини. Поставлена Декартом проблема надихає Спінозу, який пояснює тотожність між мисленням (образом) та протяжністю (буттям) як те, що вони є моментами руху матерії (субстанції) взагалі, протяжність і мислення є просто формами існування матерії. Розумність тіла, за Спінозою, виражається у можливості співвіднесення свого руху з формою предмета: щоб зміна руху не була спричинена зовнішніми обставинами, зіткненнями, розумне тіло має для початку побудувати, відобразити форму предмета в ідеї. Це стосується не просто уявлення про одиничний конкретний предмет по типу стільця чи стола, а і того, що такі абстракції, як бог чи культура мають спочатку бути оформлені, виліплені за образом і подобою людських почуттів, – для того, щоб, наприклад, вірянин міг

співвідносити себе з задумом божим, його законами, а гуманіст – із рухом всесвітньої культури, з її останніми досягненнями у формах мистецтва та науки. Категорія форми за доби Нового часу залишається центральною для формування системності мислення про всезагальне, коли форма розуміється як ідея, а ідея розуміється як діяльність субстанції (Бога) з самоперетворення. «Мислення є атрибутом Бога; іншими словами, Бог є річ мисляча <...> Отже, мислення є одним із нескінченних атрибутів Бога, котрий виражає вічну і нескінченну сутність Бога <...>, або Бог є річ мисляча, – що і треба було довести» (Спіноза, 2018, с. 20-21).

Бувши послідовником Декарта, Спіноза приділяє увагу проблемі тотожності між мисленням та тілом людини, між часом і простором, яка виникає через тенденцію Декарта до дуалізму. Декарт, звісно, не був дуалістом у чистому вигляді, він теж визнавав цілісність мислення та протяжності тіла, однак через те, що він розглядав мислення з погляду емпіричного факту, зі сторони одиничного споглядання, тобто статично, розсудково, то виникало законне питання: як можлива тотожність між думкою про рух та реальним рухом тіла? Це не розв'язане Декартом питання Спіноза й намагався розв'язати за допомогою монізму, за допомогою категорії діяльності, коли розподіляє тілесність на розумну і не розумну через діяльність конкретного тіла, і визначає розумне тіло як таке, що може діяти по об'єктивній формі предмета. За Спінозою, розумне тіло через досвід діяльності спочатку будує в уяві форму предмета для уникання зіткнення з цим предметом. Наведемо нижче розлогу цитату зі Спінози:

«І. Під тілом я розумію стан (modus), котрий виражає відомим і визначеним чином сутність Бога, наскільки вона розглядається як річ протяжна <...>

ІІ. Я кажу, що до сутності якої-небудь речі належить те, що якщо дано, то річ неодмінно належить, а якщо відібрано, то річ неодмінно знищується; іншими словами, те, без чого річ і навпаки, що без речі не може ані існувати, ані бути уявлено.

III. Під ідеєю я розумію уявлення (*conceptus*) душі, котре душа утворює тому, що вона є річ мисляча.

<...> Я кажу уявлення, а не сприйняття (*perceptio*), на тій підставі, що це останнє слово ніби вказує, що душа знаходиться у пасивному відношенні до предмета. Але уявлення ніби виражає дію душі.

IV. Під повною (*adaequata*) ідеєю я розумію ту, котра, оскільки вона розглядається сама в собі без відношення до предмета, містить в собі усі властивості або внутрішні ознаки (*denominationes intrinsecas*) істинної ідеї.

<...> Я кажу «внутрішнє», щоби виключити ту ознаку, котра є зовнішньою, а саме згоду ідеї зі своїм предметом» (Спіноза, 2018, с. 20).

Ми бачимо, як Спіноза за допомогою зауваження важливості форм чуттєвого уявлення, де будується скульптурний образ предмета, за допомогою розсудкового вицнення, абстрагування, розв'язує питання тотожності між мисленням і протяжністю. Ця немеханічна діяльність тіла за формою предмета є для Спінози єдиним доказом розумності тіла. Нас цікавить, що форма предмета тут може виступати не тільки з кута зору конкретної одиничності, але і як абстрактне тіло роду предмета у вигляді суспільних відносин, Бога чи закону природи.

Досліджуючи становлення поняття «байдужості», про яке ми скажемо нижче в розділі 3, у Канарського, Піхорович і Самарський (2022) підкреслюють, що визначення Спінозою розумного та нерозумного тіла стало основою для подальшого теоретичного розвитку розуміння людської чуттєвості. «Відсутність зору та слуху не давало можливості також визначити в якості початку становлення чуттєвості виховання, оскільки в цих умовах неможливий «виховний вплив». Організатори експерименту прийняли в якості початку людської чуттєвості здатність індивіда узгоджувати свої власні дії з формою інших тіл. Яку роль у цьому грав Спіноза, до якого відсилає саме таке визначення мислення, ми тут не будемо розбирати, оскільки це в цьому випадку не так важливо. У будь-якому разі саме до спінозівського визначення мислення експериментаторів вела практика» (Піхорович & Самарський, 2022, с. 165).

Вони вказують на важливість загальної чуттєвості людини та тварини як у переході до людського, розумного культурного формування мислення людини, та далі пишуть: «таким початком, на думку Е.В Ільєнкова, є психіка, загальна для людини та тварини. Тобто саме те, визначення чого впливає із вчення Спінози. Саме це багато хто вважає недоліком його визначення – що під нього підпадають не лише люди, а й тварини, адже вони теж вміють оминати перешкоди або використовувати зовнішні предмети. Але цей недолік одночасно є величезною перевагою, оскільки охоплює момент переходу чи, інакше кажучи, становлення – становлення тварини людиною» (Піхорович & Самарський, 2022, с. 165).

С. Алушкін (2019), досліджуючи поняття потреби у дуалістичних концепціях, розділяє потребу людську та тваринну, але зауважує на тому, що Спіноза, даючи своє визначення розумного тіла, дає й основу для розуміння того, що потрібна психіка взагалі, яка буде спільною для людини та тварини умовою формування суто людської потреби, на яку рослина не здатна через відсутність такої базової здатності як уява, побудова і рух по контуру предмета в ідеальному, в мисленні. «Нуждою в воді, світлі, мінеральних речовинах володіє і рослина, так само, як нужду в їжі мають люди і тварини, однак потреба передбачає наявність психіки взагалі, якої немає у рослин. Тваринна психіка обмежується лише специфічними видовими проявами «мислення» за Спінозою, тобто рухом по зовнішньому контуру предметів, на який здатне органічне тіло тієї або іншої тварини. Поява людської психіки нерозривно пов'язана з універсальною предметно-практичною діяльністю по задоволенню потреби – з перетворенням матеріального в ідеальне та навпаки. Рушієм перетворення матеріального в ідеальний суб'єктивний образ та потребу є відсутність деякого об'єкта, який добудовується психікою спочатку в схему дій для досягнення цього об'єкта, а потім в реальні дії по перетворенню навколишнього середовища на таке, в якому цей об'єкт буде присутній» (Алушкін, 2019, с. 23).

Іншими словами, ця проста чуттєва оформленість (diaphane) предмета необхідна для можливості мислення як такого й розумного мислення, що

цілісно відтворює всезагальні взаємозв'язки, але й такі зв'язки виступатимуть тут у контурних, оформлених, предметних образах.

Філософія Спінози є основою класичної лінії в філософії для розв'язання психофізичної проблеми природи мислення, адже доводить, що мислення як атрибут субстанції є лише моментом її самоперетворення, осягнення себе самої, на чому наголошує В. Пономаренко: «Але постановка питання залишається тою ж, – всі вони шукають джерело мислення в біологічному тілі людини, і приходять до картезіанських висновків, розвинутих тією ж формальною логікою. І це при тому, що вже найближчі філософи після Декарта, – Б. Спіноза, Й. Фіхте, Г. Гегель, Л. Фойєрбах, К. Маркс – показали не тільки помилковість даної позиції, а й позитивно вирішили проблему сутності мислення, тобто відкрили закономірності формування людської психіки» (Пономаренко, 2020, с. 263).

Спіноза, з його моністичною традицією, яку можна назвати продовженням античної сократичної традиції, стає дуже продуктивною основою для вивчення чуттєвості, образності, скульптурності та пластичності мислення. Вже на цій теоретичній базі починає своє дослідження значення символу, засобу виразності та художнього образу для розумності, культурності мислення у межах форм мистецтва Готгольд Ефраїм Лессінг.

Лессінг, будучи послідовником Спінози, та і загалом прихильником відродження античних досягнень, особливо в науці мислення про мислення, продовжує розробляти поняття форми вже на конкретному матеріалі мистецької діяльності. Він розумів, яке значення має образотворення для адекватного формування мислення не лише окремої людини, але й народу загалом. В роботі «Лаокоон, або Про межі малярства й поезії», Лессінг намагається виокремити сутності різних образотворчих форм вираження цілісності між красою та ідеєю: «Я лише хотів показати, що в стародавніх греків краса була найвищим законом образотворчих мистецтв. А звідси неодмінно випливає, що все інше, приналежне до образотворчих мистецтв, коли воно суперечило красі – покірно

поступалося їй місцем, а коли узгоджувалося з нею – то принаймні мусило підлягати її законам» (Лессінг, 1968, с. 67-68).

Нас цікавить не просто сам факт того, що Лессінг у цій роботі розглядає скульптуру: про це було сказано багато до нас, а цікавить насамперед те, що він розглядає певні межі формування образу в мистецтві, форми виразності, які руйнуються або при спробі зобразити більше, ніж може дозволити собі конкретна художня форма, що має слідувати за певною стриманістю вираження почуттів задля збереження краси у виробі мистецтва, або спускається на простіші ступені виразності, коли поезія, маючи можливість зображувати безмежність простору і часу, зводиться до описовості, тобто імітує просторову обмеженість скульптури. Якщо скульптура показує образ роду предмета через його одиничність, то поезія має змогу створювати безпосередньо образ суспільних відносин через взаємодію розмаїття одиничних представників роду: «навіть влада не вважала за ганебне для себе силоміць утримувати митців у їхній справжній царині. Відомий закон фів'янів, що велів митцям у своїх творах поліпшувати людську натуру й забороняв під загрозою кари її спотворювати» (Лессінг, 1968, с. 66).

Розбираючи основний закон мистецтва, а саме красу, Лессінг аналізує поняття природного та штучного образу, які формуються по-різному в живописних (скульптурних), безпосередніх образах та поетичних формах образу, опосередкованих довільними символами (окремими буквами та словами). Він висуває завданням для поетичного ремесла те, що воно має не підміняти собою ті засоби виразності мистецтв, в яких чуттєвість виражається безпосередньо у формах, в першу чергу, людської фігури, а опанувати довільні символи (букви та слова) так, щоб через це опосередкування у відтворенні чуттєвості символ міг перетворюватись на природній образ в уяві людини. «Те, чого митець не зважився намалювати, він полишив читачеві вгадувати. Одне слово, затуляючи обличчя Агамемнонове, митець складав офіру красі. Це зразок не того, як почуття виходить за межі мистецтва, а того, як треба підкоряти його головному законові мистецтва – законові краси» (Лессінг, 1968, с. 71).

Нагадаємо, що цікавість Лессінга до форм виразності образу слугує пошуку формування цілісного, скульптурного, пластичного, розумного мислення народу взагалі, віднаходження обов'язкового початку в формуванні чуттєвої культури для формування культурної цілісності народу, здатного створювати світову культуру.

Такі цілі дослідження не можуть не бути актуальними для всіх, кого цікавить майбутнє його народу. Позачасову актуальність і зацікавленість в працях Лессінга відмічає Г. Миленька: «теоретичні висновки Г. Е. Лессінга, що викладені у трактаті «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» (1765), не лише привернули увагу філософсько-естетичної думки XVIII століття, але вже понад двісті років не втрачають своєї актуальності» (Миленька, 2013, с. 3).

Свій аналіз тенденцій у критиці та впливу на послідовників Лессінга авторка починає з того образу, в якому його сприймали наступні покоління митців та теоретиків, і приводить як приклад слова Генріха Гейне, який називав Лессінга «найвеличнішим громадянином у німецькій літературі» та відзначав, що «Лаокоон» здійснив «найбільший вплив» і багато в чому визначив подальший розвиток літератури і мистецтва Західної Європи» (Миленька, 2013, с. 4).

Далі Миленька наводить вражаючу кількість видатних теоретиків, які досліджували теоретичні напрацювання Лессінга, серед яких Й. В. Гете, Й. Г. Гердер, А. Шопенгауер, Г.В.Ф. Гегель, М. Гайдеггер, Е. Кассіер, що підтверджує позачасову актуальність праць Лессінга та коротко, проте змістовно передає ті спроби доопрацювання, переосмислення теоретичного фундаменту, закладеного мислителем. Нас у цьому цікавить не тільки відхилення від концепції Лессінга, а те, що метод, за допомогою якого він пропонує вичленити критерій істинності мистецьких форм та їх межі, стає тривкою основою для класичної естетичної думки. Критерієм істинності Лессінг робить діяльність людини, а час і простір образності розглядає як моменти вираження цієї чуттєвості суспільного існування.

Г. Миленька також звертає увагу на важливість основного питання «Лаокоону» Лессінга для пошуків границі між формами мистецтва і для розуміння вже сучасної специфіки поставлених завдань для мистецтва. Сучасна спроба повернутися до розмежування між видами мистецтва призводить до зворотного, викривленого результату, де ці межі шукаються не для пошуку моменту переходу в їх тотожності, а задля формального абстрагування одне від одного, що робить мистецтва немовби паралельними. «Мистецтво авангарду, звинувативши реалістичний живопис у підкоренні формальних завдань літературному змісту, перейшло на мову іноказань, алегорій та літературних символів; художники-модерністи можуть “зашифрувати” і “закодувати” будь-яку ідею, перетворюючи твір мистецтва у “ребус або кросворд”. Така байдужість до істини “ангажованих” митців, за твердженням М. Ліфшиця, ставить їх творчість поза культурою і зводить їх роль до “поганої публіцистики”» (Миленька, 2013, с. 9).

Продовжуючи цю думку звернемо увагу на соціальні умови виникнення такої формалізації в мистецтві. Формальність життя “атомарного громадянина” (Lash, 2005) відображається в імпресіонізмі, який звертає увагу на зовнішні атрибути та специфіку їх сприйняття, проте намагаючись не звертати увагу на цілісність взаємозв'язків предметності, не виходити за межі одиничності якоїсь ознаки, наводячи ставлення Сізерана до імпресіонізму як до мистецтва короткозорості. Про те, що в цей період у Франції робиться переосмислення художнього твору, згадує С. Холодинська: «наголос свідомо ставився не на “зміст”, а на “форму”» (Холодинська, 2021б, с. 109). Авангардизм тут виступив спробою відсторонення сутності, зв'язків між формами виразності, таких як живопис і література. Авангард постулює вихід (стирання) естетичних, етичних меж для форм виразності, що і виступає як нова, безмежна (без обмежень) реальність, відірвана від дійсності об'єктивного предмета. Ми вважаємо, що ця проблема штучного заперечення органічності мистецтва в цілому у вираженні чуттєвості людини та в розумінні цілей мистецтва досі актуальна.

Іншою стороною такої крайності в сучасності виступає, навпаки, ігнорування будь-яких меж та умовностей форм мистецтва, коли засоби опиняються випадковими до змісту твору: «у “Лаокооні” доводиться “більш широка теорема: всі формальні особливості художнього твору диктуються його предметним змістом». Пояснення Г. Е. Лессінга полягає у тому, що мова кожного мистецтва “до крайнього ступеня є непіддатливою” і не допускає довільного використання саме тому, що «вона є певною версією мови самих речей <...> оскільки «засоби вираження повинні знаходитися у тісному зв'язку із тим, що виражається». Відтак, на думку Г. Е. Лессінга, емпіричний досвід художника обумовлений певною вибірковістю» (Миленька, 2013, с. 10).

Ми бачимо, як такі підходи у вираженні чуттєвості втілюються в сучасних напрямках концептуалізму в мистецтві. Такий підхід «концептуалізму» на догоду атомізованості індивіда висуває одиничні моральні переживання, ігноруючи закони буття та розвитку самого об'єкту втілення. Виходить, що сучасні тенденції в мистецтві об'єктивізують свій суб'єктивний досвід, свою суб'єктивну моральність, і протиставляють її дійсному об'єктивному буттю предмета. Канарський пише: «поява як антипода цього усвідомленого принципу “мистецтва модернізму”, яке справедливіше назвати “майстерністю моралізування”, історичним збоченням моральної форми естетичного ідеалу» (Канарський, 2008, с. 251).

Оскільки мистецтво з'являється як протистояння суспільним нормам, застарілим сталим віднощинам через естетизацію окремих втілень досконалості людської чуттєвості, специфіка мистецтва полягає в окреслені, об'єктивізації одиничності особливого, збігу одиничного та всезагального. Тут важливо, що продуктивне мистецтво об'єктивізує суб'єктивне втілення об'єктивного процесу розвитку предмета, тому має враховувати й закони засобів вираження, закони формування образності для адекватного відображення. Тому і розуміння умовностей вираження важливо як приналежність до мистецтва взагалі: «І лише в тій мірі, в якій він належить цьому виду, він належить і роду – мистецтву в цілому, що і дає важливу підставу називати його твором мистецтва. Ми

говоримо “важливу”, оскільки не випадково сучасний абстракціоніст більшість своїх “опусів” так і не в змозі віднести до жодного виду мистецтва, хоча і наполягає на належності їх до мистецтва як такого (не можна ж серйозно називати твором скульптури безформне нагромадження цегли, а твором живопису - “комбінацію” з консервної банки, опудала півня і двох покришок для автомобіля)» (Канарський, 2008, с. 215).

Є і така позиція, де береться як антагоніст найбільш абстрактна як матерія: «Її прихильники наполегливо підкреслювали думку, що мистецький твір є наслідком боротьби митця з матерією» (Холодинська, 2021а, с. 78). Це прямо протилежна позиція Канарському, який вважає мистецтво формою боротьби зі сталими, панівними, застарілими суспільними відносинами, а не з абстрактною матерією загалом.

Для нас важлива актуальність цього питання збігу засобів і цілей мистецтва в контексті культури образотворення для цілісного, адекватного, відповідного моменту відображення предметності буття. Ми приєднуємось до Аристотеля, Спінози, Гегеля та Фюрбєха в тому, що мислення не має своєї окремої форми, окрім форм відображення об'єктивної дійсності предметного світу, і можливе тільки як адекватне присвоєння законів розвитку предметності в чуттєвих образах предмета. Звісно, особистий досвід художника обумовлений деякою вибірковістю, але ця суб'єктивна умовність має об'єктивний характер, про що не було згадано у Г. Миленької. Ця об'єктивна вибірковість охоплює очищену суть предмета.

Важливим початком теорії Лессінга стали ідеї абата Дюбо, який запропонував порівнювати живопис і поезію: «знакове зазначення засобів виразності мистецтва не було нововведенням Лессінга, оскільки ще до написання “Лаокоона” у працях Ж. Б. Дюбо, Г. Ф. Мейєра, М. Мендельсона, Дж. Гарріса містився семантичний аспект вивчення особливостей “витончених мистецтв”» (Миленька, 2020, с. 23). Порівнюючи їх, можна вказати на те, що мистецтво – це штучний світ почуттів, і наполягати на тому, що безпосередня чуттєвість, перенесена у цей штучний світ, не руйнує стан людини, тобто у світі

мистецьких образів людина може осмислювати не тільки прекрасне, а і потворне, не калічаючи себе. Після нього вводиться поняття «природних знаків»: такі знаки-образи, себто відображення предметів та процесів, є основою для художньої та поетичної творчості. Відмінність між природним образом та знаком образу полягає в тому, що перший впливає на людину безпосередньо та інтенсивно. Цей підхід до аналізу образності продовжився далі в ідеях Дідро, який сформулював в художньому образі своє відношення до природи мислення, уявивши його як картину, що постійно домальовується, рухається у нашій уяві. Таким чином Д. Дідро (1916), продовжуючи думку Дюбо, в художній формі окреслив специфіку мислення як рухливість рефлексії, як пластичної скульптурності образу предмета; цей образ одразу цілісний, але досягається поступово.

Отже, естетична теорія Лессінга має свої історичні основи, й далі він починає досліджувати відношення між природним образом та знаком, довільним символом – словом. Природний образ стає загальною моделлю для всіх видів мистецтв, мистецтво в цьому випадку розуміється як форма мислення, а найбільш вираженим образ є в живописних (скульптурних) формах мистецтв. Ця вираженість проявляється в тому, що скульптура оперує в першу чергу тілесністю предмета, образ виступає в тілесній формі, а краса є насолодою від тілесності ідеї. Таким чином, чим далі мислення, або мистецтво як форма мислення, намагається відійти від природного образу, тим далі воно відходить від своєї досконалості. Про сучасне поглиблення «деструкції вищих продуктивних здібностей» у засобах образотворення пише О. Павлова: «інтенсивність яких не дозволяє здійснитися не лише аналітиці прекрасного, але й аналітиці понять» (Павлова, 2021, с. 33). Це відмінність сучасного стану «символічного виробництва» (виробництво образу життя), де велика концентрація, насиченість переживань з метою розваги, є деструкцією цілісності сприйняття, деструкцією продуктивної уяви, тобто заважає розумності відображення дійсності «присутності».

Але, на відміну від скульптури, поезія за Лессінгом за допомогою довільного символу (знаку-образу) пом'якшує сприйняття цього образу через розтягненість у часі, що потрібно для осмислення знаку і тим самим може краще відображати, осмислювати потворне як момент буття діяльності людини. В скульптурі діє закон цілісності, а в поезії закон поступовості. Попри те, що все дослідження Лессінга побудовано на протиставленні скульптури та поезії, він по суті стверджує їхню тотожність, а розрізненість обумовлена лише художніми засобами, умовностями та ускладненням образної й матеріальної культури взагалі.

Така цікавість до Лессінга обумовлена тим, що його ідеї є основою формування не тільки німецької, але й української теоретичної та художньої культури, про що ми скажемо, торкаючись творчості І. Франка в підрозділі 3.1.

Далі основні положення цього підрозділу були розкриті нами в статті «Мистецтво естетичне чи політичне: погляди Г. Лессінга в історичному діалозі Платона та Аристотеля» (Богдан, 2023b), зміст якої відтворено нижче. У статті ми виходили з того, що чим більше просувається демократизація того чи іншого суспільства, тим більш дискусійним стає питання різних форм цензури, й особливо гострою ця проблема стає у сфері мистецтва. Дійсно, якщо демократія уявляється серед іншого і як свобода самовираження індивіда, то послідовна людина починає шукати основи існування таких форм як експертна думка в умовах арт-простору, художньої ради, самоцензури й т.п. Та й взагалі, чи можливо оцінити важливість художнього твору на рівні індивіда, чи це потрібно робити з позиції суспільних інтересів?

Платон бачив одними з ознак демократії плюральність уявлень про благо і відхід від суспільної моралі, де кожен живе все більше своїм особистим життям. А це означає, що і критерії етичного та естетичного оцінювання втрачають суспільну нормативність і все більше стають приватною справою. Платон осмислював демократію як перехідну ланку до тиранії, де поглиблення в «ідіотський» стан життя індивіда закінчується підкоренням життя поліса заради потреб окремої особистості – тирана. Звісно, поняття особистість ми

використовуємо не в модерних уявленнях західного світу, а в значенні ролі виокремленого політичного інтересу індивіда доби Античності. Тобто занепад суспільного ідеалу при демократії, за Платоном, обов'язково завершується тиранією, по суті, смертю поліса. Аристотель був ще радикальнішим щодо діяльності індивіда і вважав, що якщо людина живе поза об'єктивним законом державного спілкування та не вважає за потрібне співвідносити, цензурувати свою діяльність з урахуванням суспільного блага, то вона або тварина, або бог. Тому Платон і Аристотель так уважно ставилися до діяльності художників та поетів, які своїми виробами мистецтва виховують, на думку цих мислителів, найпридатніших до суспільного блага громадян.

І в наш час ми бачимо, що попри загальний наратив прихильності до демократії, до свободи волі й совісті окремого індивіда, все одно існують і все більше міцніють державні інститути різноманітного цензурування. Обмежена, «узгоджена» думка, цензура у видавництві літератури, регламентовано заданий контент телебачення та різноманітні експертні, художні ради, представники яких затверджують фінансування виробів скульптури, архітектури тощо, відштовхуючись від певних, не повною мірою прозорих критеріїв. Також паралельно з офіційною інституцією можна сказати, що існує і ринкова цензура. В епоху, коли важливим елементом існування ринку є виробництво в першу чергу уявлення про образ життя людини, просто неможливе існування тих художніх образів, які руйнують уявлення про необхідність в споживанні тих чи інших товарів та вічності ідеальних товарних відносин взагалі. Ці форми протиріччя в діяльності індивіда в суспільстві не можуть не актуалізувати дослідження цієї важливої теми для створення художнього образу в мистецтві.

Наступним нас цікавить, що є цілим, тотожністю двох аспектів діяльності людини, таких як виховання естетичних уявлень і державницькі наміри. Зважаючи на соціальну природу людини, ми маємо звернути увагу на розподіл праці, індивідуалізацію діяльності в тілі суспільства, що призводить до формування професійної ролі політика, «державника», та митця, в яких виражається і відокремлення правової, етичної форми свідомості від

естетичної, чуттєвої форми уявлень про всезагальність предмета. Якщо про мистецтво можна сказати, що воно є конкретним проявом суб'єктності об'єктивно існуючої культури, вираженої в чуттєвій предметності, то про державу можна сказати, що її суб'єктність виражається в інституті права, де закони є суб'єктністю, конкретно дійсністю узагальненої чуттєвості суспільства. Тому ми маємо дослідити роль чуттєвості як основи діяльності – як у політиці, так і в мистецтві. Нас цікавитиме в першу чергу античність як початковий етап ускладнення, професіоналізації діяльності суспільства, де чітко ставиться питання про відношення держави до мистецтва. По-друге, ідеї Г. Лессінга, який, досліджуючи чуттєві форми виразності, займає чітку позицію щодо нормативності та цензури щодо мистецтва. «Що ж до образотворчих мистецтв, то, крім незаперечного впливу на вдачу нації, вони здатні dokonувати ще й особливе діяння, яке потребує пильного нагляду закону» (Лессінг, 1968, с. 67). І якщо Фуко розробляє проблеми нормативності в історичному аспекті, описуючи певну систему відносин, що спонукають до ізоляції індивідів, у першу чергу, в армії, тюрмі чи під час епідемій чуми, то Коваль (2024а) показує проблематику нормативності, конформізму в мистецькому каноні, де цензура впливає на формування суспільних ідеалів.

Проблема нормативності в мистецтві дуже актуальна ще з античності. Хоча Платон був не перший, хто наголошує на важливості цензурування мистецтва, але він найбільш гостро ставить це питання у зв'язку з описом побудови ідеальної держави. На відміну від Платона, Аристотель більше звертає увагу не на державний контроль, а на всебічність мистецької освіти. Відтворюючи лінії їхньої дискусії, слід за ними Г. Лессінг у XVIII столітті, аналізуючи проблематику образу та символу в мистецтві, також звертається до античних напрацювань у питанні відношення держави до мистецтва. Г. Миленька (2013) вказує на велику зацікавленість і актуальність Г. Лессінга протягом всього часу з моменту створення роботи «Лаокоон», його теоретичний вплив на розробку проблематики символу в мистецтві. Систематизуючи велику кількість авторів різних теоретичних традицій, які вивчали напрацювання Г.

Лессінга, вона показує немінливу актуальність тих проблем, які філософ ставить перед естетикою. Г. Миленка (2020) окремо звертає увагу на семантичні аспекти в праці «Лаокоон», показуючи спроби поглиблення розуміння довільного і природного символу для різних форм мистецтва, таких як живопис, музика та поезія, де вона виявляє у критиків та продовжувачів теорії Г. Лессінга, «лаокооністів», різність підходів та розуміння значення поняття символу. Також після Г. Лессінга систематичніше та глибше питання ідеалу, чуттєвості, моралі та моральності мистецтва й держави описує Г.В.Ф. Гегель. Ми маємо ще згадати В. Гумбольдта (1972), який в рамках дослідження меж діяльності держави вслід за Кантом (1995) стверджує, що пластичні мистецтва дають більш підготовлену матерію для мислення, що робить їх вищими за музичні форми мистецтва. Тобто, це питання є наскрізним для всієї класичної історії як філософії, так і образотворчого мистецтва.

На даний час питанням відношення мистецтва до держави продовжують займатися в багатьох теоретичних сферах. Наприклад, О. Шульга (2016) розбирає з соціологічного аспекту поняття «символічного універсуму» як образної цілісності мислення людини та аналізує його три основних складники, домени: мистецтво, філософію та науку. І. Золочевський (2009) робить огляд визначень цензури у правовому полі та узагальнює сутність цензури як органу влади по оцінці й перешкоджанню розповсюдження інтелектуальної власності. Л. Філіпчук (2020) досліджує сучасний правовий стан в державі щодо діячів мистецтва та культури в цілому. Хочемо звернути увагу також на роботу Й. Шульца (Schulz, 2018), присвячену подіям, пов'язаним з вандалізмом стосовно виробів мистецтва, який останнім часом загострився на теренах західної Європи та США. Автор розбирає основні причини сучасного вандалізму та тенденції, підходи наукових спільнот з осмислення даної проблеми. Також він звертає увагу на проблему «відчуження» у сучасному суспільстві.

Коли з'являється питання про те, що таке світова культура, ми можемо з упевненістю сказати, що основою для формування класично західного типу чуттєвості в культурі була особлива форма античного афінського суспільства.

Саме Афіни стали взірцем для розвитку інших, насамперед європейських культур. Зараз важко уявити будь-яку національну культуру, що має цивілізаційно західне джерело, яка в тому чи іншому вигляді не «знімала» б у собі досягнення Античної Греції. Доведення своєї національної культури до рівня світової означає особливу обробку, відродження грецької, а в ренесансному відтворенні – римської культури. Через це пройшли давня македонська спільнота, римська, і навіть індійські форми держави. Щодо останніх, цілком зрозумілими є історичні причини впливу на них. Дуже важливим є те, як форми творчості збігаються з формами діяльності суспільства поліса, яка сфера існування людини робить тотожними мистецтво і політику, політику як форму спілкування, а саме таку характеристику дає політиці Аристотель. Початком для такого дослідження, на нашу думку, може бути питання виховання (виробництва) людини, питання педагогіки. Ми робимо таке припущення через те, що кожен із запропонованих нами теоретиків визнавав виховну роль мистецтва у відтворенні світогляду людини. Тобто всі визнавали за мистецтвом засіб формування цілісного суспільства.

Платон у своїй роботі «Держава» вустами Сократа намагається передати свої уявлення про ідеальну державу, й окремо зупиняється на ролі мистецтва в вихованні майбутнього громадянина його полісу. Мислитель починає з того, що вже наявні вироби в першу чергу поетичного мистецтва, які змальовують життя богів та героїв, зовсім не придатні для майбутнього виховання «стражів» поліса. Чуттєві орієнтири, зображені Гомером та Гесіодом, на яких має виховуватись чуттєвість, відчуття справедливості та краси, ті ідеальні взірці в образі героїв та богів, не відповідають дійсності справедливості та блага. Вони викривлені уявою художника і заражені мінливими людськими пристрастями. Тому, на його думку, ці образи в виробах мистецтва, з якими знайомлять людей змалку, мають жорстко цензуруватися державою. Взагалі конкурс і змагання були не новою справою для античної Греції, але тут вперше критерієм проголошувався не особистий смак представників комісії, а тотожність мистецтва з суспільним благом.

Аристотель повністю поділяв думки Платона про важливість мистецтва для виховання людини. Мистецтво він розуміє як дуже важливе для формування людини, придатної для практичної діяльності у найголовнішому для індивіда: спільному житті в державі. Можна сказати, що Аристотель, вслід за Платоном, взагалі робить мистецтво однією з центральних ідей у своїй філософії. Він розуміє мистецтво не як окрему форму діяльності, за типом музики чи скульптури, а розуміє його як всезагальну діяльність, де кожен її предмет, проходячи через етапи досвіду, має відповісти не тільки на питання *що*, а й на питання *чому*. Тобто, ті питання, якими «працює» мистецтво. Мистецтво для Аристотеля є перехідною ланкою між відчуттями та наукою, де мистецтво ще й гармонійно поєднує чуттєву форму діяльності та ідею, причину цієї діяльності, усвідомлює, мислить конкретну форму.

Ми маємо узагальнити основу філософії Платона та Аристотеля щодо ролі мистецтва. Вони обидва визнають почуття як початок, як необхідну основу для набуття досвіду. Своєю чергою досвід формує чуттєво осяжні образи, які просто необхідні для формування розсудкового, абстрактного мислення, для виділення окремих цілісних ідей, де ідея предмета та його форма є одне й те ж. Так надається форма уявленням про всезагальність окремого предмета, його поняття, що і втілюється в мистецтві. Тому останнє може як виховувати, так і калічити мислення про всезагальність предмета, блага, бога або героя (ідеалу). І останній етап в сходженні до мислення – це наука, безпосередньо мислення, розуміння всезагального закону розвитку, першопричини всіх речей вже без прив'язки до якогось конкретного уявлення. Ці видатні філософи вважають предметом науки розуміння всезагальності. Якщо мистецтво розуміє природу окремого предмету, то наука розуміє природу, закони, логіку руху всесвіту взагалі. Розвиненість уяви, здатність відтворювати поняття в образах є важливим початком для того, що Т. Свідло (2024) називає рефлексивно-оцінною діяльністю: «значення критичного мислення для освіти є вкрай важливим нині. Проблема його формування насамперед пов'язана зі створенням рефлексивно-оцінної діяльності, яка спрямовується на пошук та актуалізацію

життєвих цінностей, що сприяє правильній побудові їх ієрархії. Рефлексія, таким чином, виступає умовою й засобом професійного та особистого саморозвитку»<...>«Фактично більш широко рефлексію можна розглядати як здатність особи займатися самоаналізом, осмислювати та переосмислювати власні предметно-соціальні відносини з навколишнім світом» (Свідло et al., 2024, с. 268)

Тут зауважується на рефлексії, що по суті є образним відображенням дійсності, для саморозвитку мислення, на встановленні відношення між індивідом та навколишнім світом. Важливе для нас також поняття «рефлексивна культура», яким користується Т. Свідло, що по суті є розвитком конкретно-історичним образом суспільних відносин.

Попри тотожність Платона й Аристотеля в уявленнях про розвиток мислення є одна, на нашу думку, об'єктивна причина, яка змушує розійтись їх у питанні первинності чи вторинності ролі мистецтва для держави. Платон і Аристотель застають Грецію в різних історичних умовах. Якщо Платон був на порозі загибелі Афін і не покидав надії створити ті умови, де найвищі зразки грецької культури могли б уберегтись від занепаду, де заради цілісності грецької держави мають бути підкорені всі форми діяльності людини, й головне – мистецтво, яке формує суспільні образи, ідеали у громадянина, то Аристотель застає вже занепад Афін, і по суті підкорення всієї Греції македонянами. Аристотель, власне, так і знайшов собі місце після запрошення Філіпом II на роль вчителя для свого сина, майбутнього Олександра Великого. «Аристотель, втім, не пускався подібно до Платона в опис ідеальної держави, і щодо державного устрою він лише визначає, що панувати повинні кращі. Але це завжди так і буває, які б не були порядки держави. Він тому не дуже турбується про визначення форми державного устрою» (Hegel, 1955, p. 167).

Гегель зауважує, що Платон переймався побудовою поліса, його конкретною формою та устроєм, і тиран Діонісій, який, за його думкою, мав побудувати такий ідеал, виступав радше засобом в цій справі. Ідеальні закони, культура, вироблені античністю, виявилися чимось першочерговим, первинним

для виховання громадянина та окремих діяльностей людей. Здавалось, як тільки така утопічна держава виникне, то кожний момент цієї цілісності підкориться суспільному благу. Ось, що пише Гегель: «у Платона все загальне було зроблено принципом скоріше абстрактним чином, було зроблено принципом як нерухома ідея, тоді як в Аристотеля мислення стало в діяльності абсолютно конкретним, як само себе мисляче мислення» (Hegel, 1955, p. 181).

Аристотель не переймався конкретною формою держави, як вказано вище Гегелем: все одно керуватимуть найкращі, тому його хвилювало лише виховання Олександра, саме втілення античного ідеалу розуму, краси, добра в конкретній людині. Як ще писав Платон, найрозумніший устрій найміцніший, тому він і перемагає, тоді чому ж не виховати в першу чергу цих найкращих? Він акцентує на первинності виховання за кращими зразками Греції, яке й буде вести до зміцнення, вдосконалення тієї майбутньої державної форми. Попри всі суперечки між сучасними дослідниками в питанні розбіжності між Олександром та Аристотелем щодо майбутнього завойованих народів, ми вважаємо, що саме цю філософію Аристотеля втілював його учень, включаючи їх в імперію замість тотального пограбування, яке відбулося стосовно Персії, яка своїм знищенням по суті сплатила за залучення місцевих підкорених народів-культур у грецьку, вже еллінську культуру. Відбувалося це в першу чергу засобом будівництва «Олександрій», грецьких за культурою міст, де або просто поширювалась еллінська культура, або поєднувалась грецька культура з місцевою, як це відбулося в Єгипті та Індії. Саме виховання людини за вищими зразками мистецтвом, тими чуттєвими образами, які формують уявлення про всезагальний ідеал, та наукою, стало запорукою не тільки збереження, а й розповсюдження грецької культури, за яку так переживали Сократ та Платон. «Олександр, отже, заснував обширну азіатську імперію не для своїх нащадків, а для грецького народу, бо, починаючи з його часів, грецька культура і наука пускають там коріння» (Hegel, 1955, с. 102).

Виявляється, що Олександр створює не тільки першу всесвітню державу, але і першу всесвітню – принаймні, тодішнього світу Ойкумени – культуру. З

цього моменту найкращі зразки гуманізму в мистецтві та науці стають доступні багатьом місцевим культурам, і також сама ця культура стає багатшою, досконалішою, розвиненішою внаслідок включення в себе місцевих народних колоритів, уявлень, образів, чуттєвих форм мислення. Але вже не абстрактних, безпредметних, а людських, виражених у формах уявлень людської тілесності. Так це було в Індії, де до приходу Олександра взагалі не знали образів Будди, і грецьке мистецтво вперше зображує Будду не абстрактними символами, а в формі людини, та знаходить споріднені ідеали в образі Геракла та інших античних богів і героїв. Цю дихотомію між політичним та естетичним дуже чітко виражено в роботі Лессінга: «коли, натхнені гарними людьми, з'являлися гарні статуї, вони знов-таки діяли на людей, і держава завдячувала гарних людей гарним статуям» (Лессінг, 1968, с. 67).

Готгольда Лессінга цікавили умовності, художні засоби поетичної творчості, що суттєво виділяє її серед інших художніх форм виразності. Аналізуючи мистецтво скульптури, він приходить до висновку, що його здатність користуватися природними символами (образами) є взагалі основою для будь-якої творчості, і література має довести свої штучні символи до образності скульптури та живопису. Метою ж цієї роботи було знаходження естетичних засобів для виховання чуттєвості його народу на рівні світових зразків людяності. Він прекрасно розуміє важливість чуттєвості, здатності оформлювати у своїй свідомості всезагальний ідеал для співіснування, спілкування, політики, говорячи словами Аристотеля, в державі. Для Г. Лессінга естетичне виховання засобами мистецтва було первинним, але він приймав і сторону Платона, розуміючи, що якщо художник виховується, а мистецькі інституції існують завдяки легітимації їх народом, то і служити він має інтересам народу. Це означає і те, що має бути розвинене законодавство і цензура, в першу чергу, щодо мистецтва. Проблема тільки в тому, що Платон ще не міг розділити державу і народ, для нього це було тотожним. Але ж це справжня проблема там, де є спартанці та ілоти, вільний грек або римлянин і раб, феодал і кріпак, власник і найманий працівник. В таких умовах виходить,

що для якоїсь частини держави естетичний та етичний ідеал, уявлення про всезагальне будуть зовнішнім законом і не тотожним з його дійсними інтересами.

З огляду на те, яким саме чином розв'язується питання естетичного для держави, залежить і роль існування інституту цензури. Нині ми бачимо, що питання придатності того чи іншого виробу мистецтва до суспільного блага стає ще гострішим. В античності кожна вільна людина сприймає як належне участь у політичній діяльності в державі, розуміючи інтереси державні, суспільні як свій особистий інтерес, і в цьому випадку не потрібно якогось окремого органу цензури. Цей критерій (ідеал) тотожності з благом вироблявся в спілкуванні у формах конкурсу, або, наприклад, філософської дискусії на агорі, які проводив Сократ. Зараз же, з ускладненням форм людської діяльності, як пише Гегель, «з розвитком духу», людина все більше стає відчуженою від різних сфер праці, окрім своєї професійної діяльності, що призводить до утворення, відокремлення специфічних інститутів цензурування. Ці інститути – в першу чергу, нас цікавлять мистецькі експертно цензуючі ради – мають взагалі-то орієнтуватись на якийсь абстрактний, відірваний від уявлень конкретного індивіда етичний та естетичний ідеал. Це ще обтяжується тим, що в самому мистецтві є різні, іноді рівно протилежні напрями, уявлення про ідеал, цілі, наміри в мистецтві. Представник академічних стандартів навряд чи знайде спільну мову з сучасним концептуалістом в питанні суспільно єдиного взірця, в класично естетичному розумінні ідеалу. Тобто від випадковості складу комісії залежатимуть ті чи інші критерії про форми уявлення всезагального в мистецтві.

На прикладі античної Греції ми бачили, як ставиться питання про формування образу життя громадянина у формах мистецтва. Мистецтво може формувати як образ суспільного блага, так і може видавати інтерес окремого індивіда або групи індивідів за суспільне, за всезагальний ідеал. В епоху ринкової економіки критерієм взірця / прикладу / ідеалу виявляється не суспільне благо, як це уявляли греки, а норма прибутку. Де насамперед

економічними важелями будуть цензуруватися деструктивні образи для ринкових відносин та буде розповсюджуватись той тип чуттєвості, який стверджує інтерес товару власника на протигагу суспільству, де підкреслюватимуться ті ідеали, ті особистості й ті події, в яких відображається боротьба за «свободу»: головним чином, свободу торгівлі. Як можна здогадатися, ці специфічні взірці не завжди тотожні з благом держави взагалі. Мистецтво за таких умов перетворюється на засіб виробництва ідеалів під потреби ринку, виробництва людей під «потреби» речей.

Наразі ми опинилися в ситуації, коли окрема група людей, вмотивована або економічним, або ідеологічним інтересом, нав'язує образ дійсності абсолютно різноманітним групам людей, іноді з рівно протилежними уявленнями й інтересами. Отже, виходить так, що ідеал, оформленість поняття про предмет, подію або особистість, який має виразити внутрішню необхідність людини, стає для неї зовнішнім примусом, чужим законом про уявлення блага. Тому зараз і є таким гострим питання політичного вандалізму щодо пам'ятників, яке ми бачимо в Сполучених Штатах, в країнах Євросоюзу й особливо на пострадянській території. Це відбувається не з причин поганої роботи інститутів цензури або художніх рад, це результат відчуження великих мас людей від політичного процесу у конкретній економічній цілісності, яку ми звемо «держава». Є дещо, що ми втратили в порівнянні з античною Грецією.

Перше, на чому ми тут хочемо зауважити, це на важливості аспекту поглиблення розподілу праці в розвитку суспільства. Все більше відособленість, відокремленість, індивідуалізація, професіоналізація діяльності призводить до відчуження індивіда від інших суттєвих в його житті сфер діяльності, до відстороненості від естетичної та правової форм свідомості. Виходить так, що розподіл праці є основою для появи не тільки держави, а й мистецтва як окремої форми свідомості, де узагальнення чуттєвості людини стає справою окремої групи професіоналів та окремих інститутів, і де художня освіта є справою небагатьох.

Друге, на що ми звертаємо увагу – це те, як оформлена чуттєвість у виробі мистецтва. Будучи основою, матеріалом мислення, вона є важливим аспектом виховання індивідуальної чуттєвості, ідеальним образом не тільки для естетичних переживань, а й для етичних, правових, політичних переконань. Ми можемо сказати, що пластичність культури виражається в «скульптурності», в «граніті історії», цілісності світосприйняття громадянина. І діалектично від цілісності, універсальності чуттєвості кожної людини залежить пластичність розвитку культури, залежить її збагачення.

Питання нормативності, етичності в мистецтві, як уже було пояснено, є дуже важливим ще з часів античності. Спочатку це питання вирішується за допомогою критерію блага для держави, де мистецтво є вторинним для існування політичної цілісності окремого народу. Мистецтво в такому випадку своєю здатністю формувати всезагальні уявлення (чуттєві образи блага) слугує інструментом для закріплення вже сформованого ідеалу відносин всередині держави. Впродовж розвитку засобів мистецтва, розширення меж образотворення, мистецтво перестає носити підлегле положення стосовно окремої держави. Стає зрозумілим, що ідеал має всезагальний характер, не обмежений рамками окремої економічної (політичної) цілісності. Що насправді й було відкриттям і завданням для Г. Лессінга: співвіднести, гармонізувати, осмислити культуру німецького народу з найкращими зразками грецької, римської, англійської та французької образності. Саме тому він опрацьовує теоретичні напрацювання не тільки античних авторів, а і його сучасників для виокремлення всезагальної сутності розвитку чуттєвої творчості.

Як висновок, ми можемо сказати, що присвоєння чуттєвістю світових зразків культури є запорукою формування національної культури, де специфічні форми вираження образу стають універсальними, спорідненими для будь-якої іншої національної культури. Для виокремлення суттєвих зразків потрібен критерій, і цей критерій не може бути професійним критерієм, адже в професіоналізації часто на перший план виходить оцінка суто академічного, технічного характеру, формальна специфічність способу виробництва твору

мистецтва. В такому випадку формальний аспект відокремлюється від всезагальної сутності чуттєвості, від взаємозв'язку з суспільними відносинами, від блага, і стає зовнішнім законом, а не внутрішньою потребою для громадянина. Тому адекватний критерій для мистецтва може бути вироблений тільки включенням всіх членів суспільства в процес узагальнення, осмислення чуттєвої діяльності всієї культури.

Подальші положення цього підрозділу були розкриті нами в публікації «Роль мистецтва у формуванні людської чуттєвості як генерування творчого натхнення» (Богдан, 2019а), зміст якої відтворено нижче.

У розкритті зазначеної теми ми виходили з того, що мистецтво грає значну роль у житті кожного індивіда. Людина стикається з ним у всіх сферах своєї діяльності як із вищою точкою розвитку будь-якої справи: переглядаючи фільм, читаючи книгу або слухаючи музику дорогою на роботу, проходячи повз пам'ятники скульптури чи архітектури. І в кожній окремій формі – своя сфера впливу на розвиток почуттів людини. Мистецтво відповідає за розвиток фантазії, а фантазія – це продуктивна уява. Внаслідок цього різні форми мистецтва грають велику, якщо не основну, роль у вихованні почуттів.

Філософія як наука про всезагальне має нам допомогти виявити місце мистецтва в діяльності людини, в русі матерії, в основах творчості. Перед тим, як розглядати конкретні приклади, ми повинні визначити методологічні засади, з яких ми будемо виходити при вивченні питання розвитку почуттів засобами мистецтва. Головна з них полягає в тому, що людські почуття існують об'єктивно в культурі, а не закладені в біології (генетиці) окремого індивіда, і цей індивід тільки здатен освоювати ці почуття. Ви могли ще не народитися, а ваші почуття вже існували, важливо тільки засвоїти їх у своєму безпосередньому досвіді, як зазначає О. Босенко (2013). На якому рівні розвитку знаходиться культура і якими зразками мистецтва поповнюється її скарбниця – такі й уявлення в окремій особистості про, скажімо, тілесну красу. Тобто, мистецтво – втілене мислення, і воно є способом залучення індивіда до актуальних досягнень культури. Якщо ми не визнаємо цього, тоді кожен прояв,

вираз почуттів у творах мистецтва чи особистості буде для нас випадковістю, безперспективною для дослідження.

Література не обмежена часом і простором, на відміну від музики, яка існує тільки у певний момент, але в той самий час завдяки ритму може змінювати відчуття плину часу. Література за допомогою уяви створює рух подій і цим рухом вона створює образ. Під образом варто розуміти хоча й не конкретне, але цілісне поняття, а скласти адекватне поняття про явище чи побачити справжню сутність конкретної форми можливо тільки в діяльності, тобто в осмисленій практиці з перетворення матерії, з якої абстрагуються окремі сутності і яка буде проглядатись в кожній конкретній формі. Література вчить переживати почуття інших людей, ставити себе на їх місце, засобами продуктивної уяви (фантазії) привласнювати – акумулювати їх почуття. Лессінг вказує на те, що «в природі не буває жодного чистого почуття: з кожним водночас постає тисяча інших, і навіть найменше з них цілком змінює основне відчуття, отже, накопичується виняток за винятком, і той буцімто загальний закон врешті виявляється просто спостереженням, обмеженим кількома окремими випадками» (Лессінг, 1968, с. 86).

Якщо придивитися, то виявиться, що і справжнє мистецтво ніколи не виступає в чистому вигляді, тому були історично не праві ті представники модернізму, які закликали окремі форми мистецтва до остаточного відсторонення від впливу інших мистецтв (живопису від літератури, наприклад). А насправді: чи не слугує скульптура інструментом для уяви в літературі? Ми ж не можемо знайти у своєму досвіді те, з чим не стикались у дійсності. Література певною мірою використовує опис, хоч це і сфера живопису, для доповнення літературного образу, але це тільки незначна частина її засобів. Так само ми не звинувачуємо живописця чи скульптора в плагіаті, коли він запозичує сюжет з літературного твору. Так, скажімо, і музика в момент виконання поєднує в собі й виховання тілесної краси («техне», майстерність, натхнення на чолі творця) виконавця, щоб він міг правильно взаємодіяти з інструментом, і конкретно історичну точку розвитку продуктивних сил, яка

знаходить своє відображення у вигляді музичного інструменту, і ті почуття, які закладені композитором при створенні музичного твору, котрий за своєю логікою панує над тілом музиканта і над інструментом. Так і скульптура потребує літератури, користується якомога більш розвиненими засобами виробництва й оспівує тілесну красу, наприклад олімпійського чемпіона.

В античності скульптура для грека не була окремою формою. Вона існувала в суто практичних цілях, для задоволення життєвих потреб, наприклад, в потребі задовольнити богів: що на думку грека має позначитись на родючості землі, риболовстві, торгівлі та війні. Для цих цілей носії – представники даної цивілізації використовували всі засоби, які є в розпорядженні: архітектуру, скульптуру, музику і т. д. В кожній з цих форм художник стикався з її матеріальними умовностями, обмеженнями. Для їх подолання він завжди буде намагатися вийти за них, що з одного боку шкодить формі, а з іншого – завдяки цьому створюються нові тенденції (лінії, пластика, композиція тощо). Так скульптура, будучи матеріально обмеженою своїм об'ємом, не може розповісти нам всю історію зображуваного предмета, що робить її більш концентрованою у формі, водночас символічною за змістом, лаконічною, ідеальною (у філософському сенсі це не просто матеріальна річ, а твір духовного характеру). Це змушує художника шукати той момент, який у своїй сконцентрованості здатен передати сутність події якомога більше, залишає простір для руху уяви. Це дозволяє охопити одразу твір, що робить сприйняття доволі цілісним. Але й робить її (скульптуру) залежною від наративу. Мається на увазі – одночасне позбавлення наративності й водночас прирікання на вузькі рейки інтерпретації. Наприклад, глядач повинен знати міф, щоб розуміти контекст.

Через зміну контексту може змінюватись і сприйняття скульптури. Історія знає багато прикладів такої зміни сприйняття. Наприклад, як кардинально змінилось ставлення до античних скульптур, коли в римській імперії християнство прийшло на зміну політеїзму, і скульптури неймовірної естетичної цінності почали знищувати як символи язичництва.

Для розширення художніх засобів скульптури починають використовувати методи рисунка та живопису, що дозволяють зробити рельєф (скульптура на фоні площини), який зберігає форму, об'ємність скульптури та дозволяє створювати більш масштабні композиції для детального переказу сюжету. Ця умовність рельєфу, де об'єм подається тільки з однієї точки зору глядача, з одного боку, ставить скульптуру в ще більш обмежене положення, оскільки її не можливо оглядати з усіх боків, що наближає її до рисунка, але з другого боку завдяки цьому художник може залишати в композиції тільки ті суттєві моменти, які допомагають його наративу, та прибрати ті ракурси, які заважають однозначності. І зрештою – це текст, розповідь.

Таким чином, ми можемо побачити, що мистецтво, все більше диференціюючись за видами та жанрами, удосконалює окремі засоби вираження, але тільки для того, щоб, утворивши потім новий синтез, створювати актуальну, історично контекстуальну форму для людини саме цієї епохи. У древніх храмах поєднувались архітектура, скульптура, живопис, музика, міф і т. д. В часи Античності такі ж можливості мав театр, де поєднуються всі художні форми, засоби заради виховання громадянина поліса, що було важливою частиною життя Античності як грецької, так і римської. Театр дуже довго відігравав цю роль найважливішого з мистецтв, де кожна форма намагається піднятися до своїх вершин, щоб зайняти місце в його створенні. До тих пір, коли засоби живопису, розвиваючись, надали театру такі можливості, що він зміг перетворитися в кіно (звісно у художньому розумінні): «Шекспір, Рембрандт, зніматимуть кіно... Усі легенди, усі міфології, усі релігійні діячі та й усі релігії... чекають на екранне воскресіння, і герої нетерпляче юрмляться біля дверей» (Abel Gance, 1927, с. 94-96)

Отже, творчість – це не створення з «нічого» у дусі біблійного акту творіння. Це завжди спочатку освоєння через заперечення, з'єднання, синтез останніх досягнень попередньої культури задля натхнення пошуків та інтеграції у створення культури майбутнього: «Творчість – це і є в “чистому вигляді” існуюча, здійснювана діалектична суперечність, яка не сковується дією

будь-яких привнесених суб'єктивних чинників (дією перетворених форм соціального, колективного та індивідуального буття). Суперечність як в кожному зі своїх актів, так і у своєму статусі всезагального процесу свободотворчості, процесу незавершеного породження гуманістичної культури» (Новіков, 2005, с. 4). На нашу думку, доведення будь-якої діяльності до рівня творчості веде до цієї гуманізації суспільства, на цьому аспекті концентрують нашу увагу Дранник і Свідло (2022) досліджуючи творчість як подолання негативної образної репрезентації переживань минулого у ракурсі конфліктології.

Також нам важливо розуміти естетичні погляди Іммануїла Канта (1995), які далі будуть аналізуватися Г.В.Ф. Гегелем. Всім відомо про одну з центральних думок філософії Канта, «річ в собі». Попри наукову форму його роздумів, за своєю сутністю його філософія ще залишалась близькою до релігійної: як і містики вважали бога непізнаваним, недосяжним для людської уяви, так і сутність предмета для Канта уявлялась неосяжною. Він вважав, що далі формальності, видимості ми не можемо пізнати повною мірою об'єктивну природу предмета. Для Канта мислення, уявлення є суб'єктивне, а предметність об'єктивна, незалежна від уявлення, й оскільки в кожному предметі постійно відкриваються нові якості, цей феномен ускладнення поняття для нього виглядав як нескінченний. Проблема полягала в тому, що він розглядав окрему форму предмета, окреме уявлення про предмет, не користуючись категорією діяльності. Діяльність як суспільну культуру практики він аналізував з боку споглядання, але ж саме діяльність та її розвиток з формами предмета фіксує достатню істинність предмета. В такому відношенні до предметності Кант був позаду Аристотеля, який не уявляв окремі форми як окремі якості, не уявляв якесь окреме уявлення про предмет, адже для Аристотеля не існувало взагалі особливої форми явлення. Він мислив від імені космосу (всезагального), де кожне особливе уявлення є лише певним рівнем практики, певним рівнем мистецтва перетворення, формування матерії. Саме діяльність форми й визначала ідею, істинність форми предмета, а через те, що предмет – це лише

особлива форма матерії, тому звісно, що предмет містить в собі всі нескінченні якості матерії через перетворення. Окрема людина з її суб'єктивним уявленням для Аристотеля була лише особливою скульптурністю, пластичністю самої матерії.

Через суб'єктивний підхід Канта до мислення про предмет і формувалось особливе уявлення про естетику (красу) предмета. Кант, як суб'єктивний ідеаліст, розділяє красу на вільну, незалежну красу окремого предмета, та красу обумовлену, залежну від цілей і потреб людини (Богдан, 2024). Бувши послідовним теоретиком, Кант через свій дуалізм в розділенні предметності на суб'єктивність та об'єктивність намагається знайти красу окремого предмета, викреслюючи з сутності предмета цілеспрямовану діяльність з цим предметом, абстрагує до втрати сенсу предмета для іншого, втрачаючи при цьому матеріалістичну цілісність буття і мислення.

Таке розділення між чуттєвістю та розумом (розумністю предмета) набуває свого розвитку в теоретичних працях Шиллера (2004). Як і Кант, Шиллер намагається узгодити ці протилежності, моменти мислення через залучення поняття «художнього смаку», який є сполучною ланкою між почуттям та розумом. На це звертає увагу Я.М. Семек: «Шиллер постійно повертається до кантівської думки про посередницьку функцію “смаку” та естетичних цінностей: краса – як галузь загального інтересу розуму та чуттєвості – лежить “посередині” між чистими моральністю та чистою природою, між свободою та необхідністю. Поєднуючи обидві людські природи, смак відіграє важливу культуроутворюючу, а отже, і моралізаторську функцію, бо він заспокоює силу чуттєвих потягів і тим самим готує ґрунт для раціональної етики» (Семек, 1970, с. 77-78).

«Художній смак» тут по суті виступає як відбір, культура образності людини. Але виникає питання: як він виробляється, чи не залишає Кант проблему формування художнього смаку чисто суб'єктивною? Він визначає естетичний смак як: «здатність оцінювати об'єкт або спосіб репрезентації за допомогою захоплення або відрази, незалежно від будь-якого інтересу. Об'єкт

такого захоплення називається прекрасним» (Kant, 2007, с. 28). Тут, на нашу думку Кант виходить з апіорної здатності індивіда відчувати прекрасне, і далі коли він визначить прекрасне як «те, що без поняття, подобається всім» (Kant, 2007, с. 34), ми зрозуміємо що він уявляє суспільство системою атомізованих представників роду. А на нашу думку, формування смаку великою мірою залежить від суспільних відносин та ідеалу, притаманному певному етапу розвитку суспільства, і формується, або є апіорним не в кожному окремому індивіді, а в суспільних органах чуттєвості, у формах суспільно-роздільної діяльності, таких як мистецтво наприклад. Не дарма Лессінг, будучи в якомусь сенсі попередником Канта, зауважував на наслідуванні в мистецтві та закладеність, апіорність саме суспільних відносин, які мають бути розгорнуті в уяві окремого індивіда. Ось як про це пише Г. Миленька, приводячи думки Ліфшиця щодо Лессінга: «твердження Г. Е. Лессінга, що будь-яке мистецтво, яке має своєю метою наслідування, повинне подобатися і зворушувати, перш за все, завдяки досконалості самого предмета наслідування, дає підстави М. Ліфшицю зробити висновок, що німецький просвітник у питанні апіорного передбачення впливу художнього твору “був важливим попередником Канта [...] з тією відмінністю, що у своїй діалектиці він залишається більш близьким до матеріалізму XVIII століття» (Миленька, 2013, с. 10).

Так, проте варто розуміти природу людини як суспільну. Кажучи мовою Аристотеля, держава є природою і сутністю людини. Не даремно навіть у формах пейзажу людина намагається знайти аналогії з суспільним життям, так, як це було у деяких художників «передвижників», які намагалися художніми умовностями пейзажу показати в образах природи те, про що не можна було говорити прямо. Мабуть, це і є сутність художньої форми – шукати обхідний, чуттєвий шлях для вираження поняття.

В. Кебуладзе намагається детальніше розібратися в сутності краси за Кантом, і поділяє красу на вільну красу самої тілесності предмета та залежну від суб'єктивної корисності для глядача: «квітка красива, аби принадити бджолу, яка має рознести її пилок і в такий спосіб уможливити її розмноження. То є

залежний вимір краси. Але людина здатна сприйняти вільну красу квітки, незалежну від тієї користі, що та краса їй дає» (Кебуладзе, 2015, с. 15).

Він приходить до висновку, що краса як центральна категорія естетики є «некорисною» по своїй суті, а нас цікавить саме користь як критерій формування культури образності, для вичленення такого образу, який зберігає історію розвитку самого предмета. «ідеал класичного мистецтва – абсолютно прозоре скло, яке створює цілковитий ефект реальності. Натомість у модерному мистецтві найбільше поцінують примхливість візерунків структури самого скла. Чи можна тоді взагалі говорити про те, що краса витвору мистецтва є залежною від ідеї того, що він зображає? У контексті цих розмислів ми маємо розуміти вислів О. Вайлда, що став епіграфом для цієї статті: “Усе мистецтво є цілковито некорисним”» (Кебуладзе, 2015, с. 17).

Тут робиться наголос на «некорисності», онтологічності краси, що можна описати тією лінією Лессінга та Канта, які ставлять закони предмета вище за суб'єктивність. А саме, 1) це і є критерій справжньої науки, яка виходить з законів розвитку предмета дослідження, очищаючи в понятті все зовнішнє, випадкове для нього; 2) в цій лінії суб'єктивність розуміється як нечутливість до предметності, де рефлексія є відображення у почуттях, перенесення предметності у свідомість, уяву – на це звертає увагу Фюрбах (2014). Дійсно «некорисність» буде основою появи естетичного, коли форма предметності втрачає свою здатність до дії, не знаходить свого місця в практичній діяльності людини. «Аристотель завжди має на увазі це тіло як “ціле”, як кінцевий пункт, до якого повинна бути доведена будь-яка корисність. “...Корисне є благо для самої [людини], а прекрасне є безвідносне благо” <...>, тобто благо взагалі, безвідносно до того, для кого конкретно воно є таким. Те, що з'єднує це благо в щось “ціле”, і є “гармонія”, воно ж – і “прекрасне” (Канарський, 2008, с. 207).

Але виходить, що «некорисність» нерозривно пов'язана з суб'єктивністю, з живим життям потреб людини. Як кажуть, «залізниця, якою не користуються – не залізниця», від предметності лишається тільки ідеальна сторона її форми, яка не може бути залучена в діяльність: тут і виникає естетичне та краса як основна

проблема естетичного. Ми хотіли б звернути увагу на красу з точки зору цінності, на її утилітарну сторону у формуванні культури образності, – тобто як вона служить критерієм відбору для очищення поняття будь-якого предмета, для уточнення, адекватного відображення предметних форм та форм діяльності з ними. Так, попри те, що О. Петінова відмічає деяку роздробленість у теорії цінностей, вона відмічає і той факт, що саме криза соціальних обставин призводить до такої роздробленості та багатовизначеності в теорії цінностей: «проблема цінностей, в широкому значенні, завжди виникає в епохи обезцінювання культурної традиції та дискредитацій ідеологічних засад суспільства. Так, криза Афінської демократії заставила Сократа вперше поставити запитання: “Що є благо?”, – це і є основне питання загальної теорії цінностей» (Петінова, 2002, с. 1).

О. Петінова також наводить приклади різних підходів до теорії цінностей, серед яких є погляди Д. Г'юм (2003), який вважав, що цінності носять чисто суб'єктивний характер, та Гартмана (1935), який взагалі стверджував, що на питання походження цінностей неможливо відповісти, – як і на питання походження світу. Саме ці погляди є протилежністю до нашої методології, яка полягає у тому, що цінності та етичний аспект в діяльності людини є дечим визначальним і нерозривним в уявленнях про красу, досконалість, ідеальність конкретної предметності.

Розуміння краси в єдності краси, добра та істини в наш час переживає кризу, що відмічає І. Кобзева. Вона звертається до епохи, в якій пов'язаність між такими важливими моментами буття людини не виникало сумнівів: «з появою калокагатії естетичний образ людини знаходить своє втілення та закріплюється в уявленнях про красу людини зовнішню та внутрішню. Отже, гармонія тілесного й духовного, внутрішнього й зовнішнього стає центральною темою всього давньогрецького мистецтва» (Кобзева, 2018, с. 74).

Тут є важливий нюанс: розділення на красу тіла та душі – це центральна думка християнства, де саме краса душі протиставляється буцімто «оманливій», лукавій красі тіла. Античний погляд на тіло, звісно, починає вирізняти красу

внутрішню і зовнішню, але не у протиставленні, а в ствердженні їх тотожності: краса тіла свідчить не просто про красу душі, а, скоріше, про свободу цього душевного тіла. Це естетичне питання виникає не як дуалізм сприйняття одиничної тілесності, а в процесі протиставлення вільної праці та праці раба, де тіло раба спотворено примусовою працею. Для античної людини неволя носить значення критерію, через який досягається кожна окрема тілесність, бо можна бути формально вільним, але виявлятися рабом своїх бажань, що так само як і рабська праця спотворюють тіло. Далі І. Кобзева пише: «Тут переважають онтологічні трактування краси. Краса сприймається, як явище об'єктивне і онтологічне за своєю суттю, пов'язане з досконалістю Універсуму, з розумінням космосу, як світового порядку, універсальної гармонії давньогрецькими натурфілософами, Піфагором і Гераклітом» (Кобзева, 2018, с. 74).

Тут ми згодні, що краса античністю сприймається як об'єктивно існуюча, і форма тілесності та її краса існують не як уявлення окремого індивіда, а як узгоджені з рухом всезагального, безвідносного блага, – на відміну від мислителів Нового часу та деяких сучасних, які визнають об'єктивною тільки предметність, а такі поняття як краса є для них лише суб'єктивним, випадковим, свавільним проявом індивідуальності. Такий підхід, напротивагу Канту, визнає тільки своє суб'єктивне буття об'єктивним, онтологічним, а мислення як фіксацію свого буття, при цьому ігноруючи об'єктивну природу мислення та предметності взагалі, як це було у Гайдеггера (1967), тут буття сигніфікує присутність референта. Слово «присутність» розуміється в розрізі філософії Г. Бьома (2011) яке близьке до значення «аури» мистецького твору у В. Беньяміна (2008). Також детально пояснює сенс «присутності» Г. Гумбрехт, це є не просто «структури значень» (Гумбрехт, 2020, с. 15), Присутність означає протилежність поняттю інтерпретації, його присутність це звернення уваги на естетичний досвід як на спробу буквального переживання якогось феномену, репрезентації (уявлення). Таким чином, він постає проти гайдеггерівської традиції інтерпретацій існуючого існуючим. У Гайдеггера погляд індивіда є переривним до буття, або точніше, взагалі індивід є існуванням буття. Звісно, у Канта

виникало протиріччя між онтологією буття та гносеологією існування через «річ в собі», але Гайдеггер відмовляється розв'язати цю проблему (основного питання філософії) просто видаючи гносеологію (суб'єктивного ідеаліста) за онтологію буття, який вже надає значення предметності. Гумбрехт його описує, як щось, що виходить за рамки переживання самого предмету і виходить у сферу суб'єктивної інтерпретації, тобто перетворюється на цю «метафізику», де ідея первина до самої дійсності, відривається від неї: «Надаючи значення присутній речі, тобто формуючи ідею про її можливий стосунок до нас, ми, здається, неминуче послаблюємо вплив, який вона може мати на наші тіла й чуття. У цьому сенсі тут уживається й слово “метафізика”» (Гумбрехт, 2020, с. 21). Виходить, що у Гумбрехта, нібито мотиви для означення чогось не мають власної матеріальної, предметної основи, тільки відчуття тіла є матеріальними, предметними, це доволі чітко відповідає позитивістським, суб'єктивно ідеалістичній традиції.

Далі нас цікавить думка, яка розкриває глибше проблематику розуміння предметності краси, її апріорності в предметі: «Згідно І.А. Єфремову, природний відбір закріплює в пам'яті роду почуття краси, що служить безпомилковим визначником оптимальної генетичної і психічної організації в механізмах відбору. Таким чином, людська краса закладена в механізмах еволюції і природного відбору, відображає бездоганний і оптимальний стан людського організму» (Кобзева, 2018, с. 77).

Це яскравий приклад, коли об'єктивність розуміється вульгарно матеріалістично, як закладена в структуру матеріалу, – водночас забувається, що і саме тіло є продуктом мільярдів разів повтореної людської діяльності. Насправді ця об'єктивність закладена в формах діяльності, а не в формах матеріалу: за Аристотелем, матеріал взагалі не має ніяких окремих форм (він аморфний) окрім діяльних форм, форма з'являється там, де є цільність цілі окремої форми, відношення до всезагального руху. Зміна форм діяльності, відношення людини до людини й людини до природи, змінює і форми тілесності, а відтак змінюється й уявлення про красу, її критерій. Звісно, в

тілесності буде закладено здатність до краси, але ця здатність і буде втіленням форм діяльності в тілесності предмета, в його фігурі. Через це відбувається так, що в різні епохи, в різних економічних класах, в житті та уявленнях однієї людини можуть кардинально відрізнятись ці стандарти «психічної», «тілесної» («генетичної») краси. Механізм генетичної пам'яті роду – це абстракція в найгіршому сенсі цього слова, тобто ідеологічний, позитивістський конструкт, відірваний від дійсності.

Отже, *краса* предметності буде відправною точкою як для Лессінга, так і для Канта, проте ці лінії розходяться в розумінні саме *предметності*. Для Лессінга предметом образного відтворення виступає суспільний ідеал, суспільні відносини; він досліджує, яким чином можна дотриматись краси, основного закону мистецтва (естетичного) в різних умовних формах цього мистецтва, зображуючи страждання, радість, любов, сумніви і т.д. Кант, розглядаючи мислення як функцію окремого індивіда, розумів предметність як емпіричний факт будь-якого інакшого тіла (тіла квітки, каменю, побутової речі, тварини та фігури людини), як окремі предмети, в яких є апіорні закони буття. Для такої одиничної свідомості зрештою вони залишаються речами в собі, пізнані формально, поверхово. Кантова вільна краса предмету виглядає як нерозділене кохання, ця краса є в предметі, вона досконала, але ти ніколи її не пізнаєш.

2.2 «Класична форма мистецтва» та пластичність образу

Отже, кантівське поняття «вільної» краси заперечує об'єктивну значущість краси як чуттєвого вираження ідеалу, її відокремленість унеможливорює всезагальне, бо сам об'єкт є лише моментом становлення цілого. За Гегелем (1983) така відірвана, абстрактна, суб'єктивна краса предмету, яка не веде до сходження від абстрактного до конкретного, є найбільш нецікавою у мистецтві, а справжнє мистецтво має метою розкриття одиничної краси як всезагальної – у цілісності ідеалу. Є. Буцикіна (2024) формулює протилежність позицій Канта та Гегеля існування краси в природі: ««Прекрасне в природі – це питання форми предмета, і воно полягає в обмеженості, тоді як піднесене

можна знайти в предметі, навіть позбавленому форми, оскільки воно безпосередньо включає або своєю присутністю викликає уявлення про безмежність, але з надбудованою думкою про її тотальність» (Кант, 2007, с. 75) – втратили свій вплив після «Лекцій з естетики» Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля, який вважав природу естетично нейтральною» (Буцикіна, 2024, с. 13). Гегель розуміє мистецтво як чуттєве проникнення в сутність розуму всезагального духу, де цей «дух» (культура) ще представляє себе в неочищених формах поняття. Філософ пропонує узагальнення чуттєвих форм, які «дух» приймає на різних стадія свого розвитку, розвитку самопізнання. Так, Гегель (1973) починає з архітектури древнього Єгипту як першої грубої форми впорядкування уявлення про розумність, а скульптуру він робить специфічною, центральною художньою діяльністю античної Греції, де гармонійно, цілісно поєднані розум та форми тілесності людини. Оскільки для Гегеля Спіноза, Лессінг, а також античний спадок були зразками розумності та цілісності мислення, він багато уваги приділяє аналізу чуттєвості, оформленості мислення, робить чуттєвий образ виразною ознакою початку філософії, на відміну від східних шкіл, і використовує поняття пластичності та скульптурності для зображення єдності уяви та життя в історії філософії. Звичайно, окремою ознакою для філософії Гегеля була боротьба з застиглими образами, уявленнями про мислення, але він прекрасно розумів і показував важливість чуттєвого уявлення для сходження до розумності в мисленні: «мистецтво – в образах, філософія – в поняттях» (Булатов, 2002, с. 3). Спочатку може здатися, що він був проти уявлень, але насправді він був проти застиглості будь-яких уявлень, і зазначає це як ціль його філософії.

Гегель пропонує розглядати конкретну форму мистецтва як вершину прояву розвитку духа певної епохи. Наприклад, Гегель виділяє скульптуру як гармонійне поєднання матерії та розуму (духу). Він стверджує, що мистецтво є самопізнання духу через чуттєві форми. Важливою думкою Гегеля для нас буде те, що він вказує у своїх лекціях з історії філософії на необхідність для розвитку мислення виокремлення будь-чого в чуттєвій одиничності. Навіть Бога

(нескінченність), пише Гегель, ми вимушені для початку уявляти в чуттєвій формі. Роль проробленої роботи Гегелем по історії філософії відмічали навіть його критики. Наприклад, Хайдеггер пише що «люди все одно вважають себе позбавленими зусиль, що знову розпалюється [боротьбою гігантів навколо буття]. При цьому порушене питання все-таки не перше, що трапилося. Він не давав перепочинку дослідженню Платона і Аристотеля, щоб, щоправда, відтоді й затихнути – як тематичне питання справжнього розшуку. Те, чого досягли ці двоє, протрималося серед різноманітних підтасувань і “підмальовок” аж до “Логіки” Гегеля» (Гайдеггер, 1967, с. 21). Г. Гегель говорить про те, що греки завдячують своїм освітнім рівнем мистецтву. Він також хвалить за це софістів: якщо згадати, то саме вони займалися поширенням знань із того, що ми зараз назвали б мистецтвом (музика, риторика і так далі) на професійній основі, але вони впали в крайність, чим спричинили обурення моралістів.

Звернемося зараз до панування скульптурної форми пластики в художніх проявах діяльності античної людини. Скульптура виявилася формою культивуації мислення в епоху античності. Так само як дитина проникає в сучасну культуру через чуттєвість свого тіла – облизуючи, кусаючи, хапаючи предмети, перш ніж навчається сприймати предмет, лише дивлячись на нього, – так і Гегель вважав античність раннім, дитячим етапом становлення чуттєвої, образної культури, коли проходження попереднього етапу розвитку, здійснене на новому історичному витку, розкріпачує раніше стиснені різними обставинами суспільні сили. Таке «впадання в дитинство» насправді опиняється злетом духу: «Люди досягли точки усвідомлення себе вільними та визнання своєї свободи; вони дійшли до того, що побачили, що все в їхніх власних руках, що вони мають силу діяти у своїх власних інтересах і для своїх власних цілей. Отже, тепер настав час, коли мистецтво і науки знову процвітали, і в такий спосіб, що, особливо в науці, люди зверталися до праць античності» (Hegel, 1990, p. 700).

Тіло людини стає мірою всієї діяльності в період античності: Бог, архітектура, побут, міфологія – все є антропоморфним. Скульптура, поряд із

поезією, стає однією з перших форм проникнення в культуру, теорією пізнання світу в формі естетики, і з погляду одиничного, коли скульптура виховує просторове сприйняття, переносячи тактильні відчуття в уяву дитини, і з погляду суспільного, коли, як уже було процитовано, греки були зобов'язані мистецтву своєю освітою. Людина через скульптуру, скульптурність, об'ємність отримує зліпок дійсності, без якого взагалі буде неможливим рух її думок. Тому Спіноза (2018) визначає розум як здатність діяти за формою об'єкта, а Шеллінг (2008) стверджує, що скульптура обмеженими засобами втілює дійсність, і досконала форма збігається з ідеальною сутністю дійсності.

Є думка, що скульптура та ідеал, який в ній втілюється, є спокійна велич – так вважав Й. Й. Вінкельман (1990), чи безмовний замерзлий зразок, який чекає, коли його побачать. Образ буде нерозривно пов'язаний з цілим уявленням про світ, тому цей образ (ідеал) буде дивитися на нас сам через систему суспільних відносин, ми будемо відчувати цей погляд, думати, як би ідеал вчинив на нашому місці, й ми самі вже починаємо ставати лише інструментом діяльності образу, бо він стає суб'єктом щодо індивідуума. Так через мистецтво суспільні сили, ідеали в особистості, здобувають своє існування. Не дарма скульптури в Римі називалися «другим народом». Мистецтво постає як ключ, засіб користування суспільними силами. Цей мотив давно підіймається, осмислюється в різного роду творах. Монументальна пропаганда в цьому сенсі може збуджувати суспільні сили та направляти їх у певному напрямку. Як електричний струм є направленим потоком частинок, так і скульптура є організованою формою суспільної повсякденності.

Гегель у «Лекціях по історії філософії» вказує, що мистецтво давнини відрізняється від сучасного тим, що сучасне мистецтво знаходить і бере вже готові форми мислення, образи, уявлення з релігії та міфології, а мистецтво античності саме формує образи та уявлення мислення. Таким чином, мистецтво повинно проробити роботу з формування матеріалу для мислення. Після чого стає зрозуміло, що Лессінг знав необхідність, важливість культури образу, яка потрібна його народу для формування нової людини. З цієї причини основним

заняттям Лессінга стала література, поезія та теорія в мистецтві, які повинні були дати нові форми мислення, а не відтворювати старі. Гегель, як послідовний прихильник Лессінга, розумів ту важливу роль мистецтва в формуванні матеріалу (образу) для мислення.

Окремо хочемо зупинитися на тому теоретичному впливі Лессінга стосовно творчості Г. Гегеля і звернутися до опублікованих тез та виступі яка була зробили в рамках цього дисертаційного дослідження – «Вплив естетики Лессінга на логіку Гегеля» (Богдан, 2021). Творчість Г.Е. Лессінга стала початком формування не тільки німецької літератури, подолавши вплив на неї французької з її формальним відношенням, графоманією, але Лессінг вплинув також і на розвиток культури теоретичного мислення, філософію. В «Лаокооні» Г.Е. Лессінг показує через аналіз скульптури та поезії певні границі художньої виразності та суттєві моменти різних за формою мистецтв. Виявивши такі границі, він тим самим показав нерозривність, взаємозалежність різних форм мистецтв, і що дійсним предметом цих різних форм виявляються не абстрактні засоби, як-от форми, кольори, лінії, слова і їх побудова в речення, а є людина, точніше, культура людських відносин, людина у горизонтах її почуттів, межах і безкрайностях відчуття, переживаннях і твореннях свого світу: світу культури в діалектиці історичного моменту, єдності, як обумовленості суспільного буття та мислення. Також можна сказати, що розуміння порушення меж різних форм мистецтва свідчить про осмислення розвитку чи занепаду суспільних виробничих відносин і пошуку нових форм виразності, які більш адекватно виявляють протиріччя нової дійсності. Скульптура в цьому сенсі виявляється специфічним засобом прояву людської чуттєвості з обмеженими засобами виразності. Ці засоби виразності і їх конкретні історичні форми не можуть бути зрозумілі без включення їх до всього контексту життя і свідомості суспільства, в котрому твір як момент цього життя вироблявся. «Я щиро переконаний, що гладіаторські грища найбільше спричинились до низького рівня римської трагедії» (Лессінг, 1968, с. 88).

По суті, Г.В.Ф. Гегель робить те ж саме, коли розглядає історію розвитку людської думки як самопізнання розвитку світового духу. Якщо ми подивимось на «світовий дух» Г.В.Ф. Гегеля як на розвиток культури, то ми зможемо з упевненістю сказати, що він був саме реалістом стосовно мистецтва. Хоча б тому, що він зауважує, що повернення до первісних форм в мистецтві буде неадекватним шляхом, оскільки старі форми прояву людської нерозвиненої чуттєвості не будуть нести в собі в «знятому» вигляді всього процесу розвитку цієї чуттєвості. За великим рахунком, Г.В.Ф. Гегель є продовжувачем ідей і підходів Г.Е. Лессінга в області філософії, так само як ними у свій час були Гердер та Гете як представники літератури. Ось на що вказує Жак Д'Онт (2013) у своїй роботі присвяченій біографії Г.В.Ф. Гегеля, що: «Шеллінг назвав Гегеля “*intimo de Lessing*”, тобто “завсідник у Лессінга”» (D'Hondt, 2013, p. 55).

Щоправда, в тих місцях, де Д'Онт згадує Г.Е. Лессінга в біографії Г. Гегеля, може скластися хибне, формальне враження, що вони пов'язані в першу чергу знайомством з франкмасонською організацією, але насправді Г.Е. Лессінг скептично ставився не тільки до французьких теоретиків (гіршими за них він вважав тільки англійських), але також він дуже критично ставився і до масонів, як до зібрання марних людей для марних розмов ні про що. В першу чергу Г.В.Ф. Гегель був ідейним наступником спінозиста Г.Е. Лессінга, але не в плані «безбожності» Спінози, а в тому розумінні, в якому Г.В.Ф. Гегель визначає спінозизм – як суттєвий початок всякого філософствування. Г.Е. Лессінг, зрозумівши й прийнявши монізм Спінози, показує цілісність розвитку через момент художньої творчості. Саме у Г.Е. Лессінга ми знаходимо перший приклад вдалого застосування методу сходження від абстрактного до конкретного – сходження через засоби мистецтва до всього ансамблю людських відносин. Саме цей метод буде надалі розробляти Гегель у своїй філософії, теорії про мислення до самосвідомості всезагального духу, а дух зрештою виявиться початком всіх явищ. Лаконічно цей метод сформулює В. Босенко (2004), коли напише, що «тут вже немає речей як таких, самих по собі. Здатність їх вступати в стосунки, де вони представляють один одного не за фізичними та

іншими властивостями, – виключно суспільна, людська властивість <...> Іншими словами, виробництво речей, врешті-решт, повинно бути доведено до виробництва людини» (Босенко, 2004, с. 38-46).

Також цікавим для майбутніх досліджень може бути спадковість ідеалізму Г.В.Ф. Гегеля в ставленні Г.Е. Лессінга до релігії. Лессінг і Гегель точно не були «безбожниками», і Лессінг стурбовано дивився на сучасних йому католиків і протестантів, які несерйозно ставились до критики християнства зі сторони представників Просвітництва. Мислитель вважав, що якщо вони не будуть зважати на цю критику або не розуміти її, то суспільство може втратити та великі здобутки, зроблені християнством, їх відкинуть разом із недоліками релігії. Керуючись приблизно такими ж міркуваннями, і Г.В.Ф. Гегель спробував зняти релігію в науці, проголосивши логіку Богом, до того, як він створив світ, і науку логіки накою про самопізнання духу (Бога). Лессінг переймався в першу чергу життям і потребами свого суспільства, щоби довести його до світового рівня. І нам потрібно для більшого, глибшого розуміння природи явищ опанувати тим методом, який так вправно користувалися Г.Е. Лессінг та Г.В.Ф. Гегель.

Для подальшого розгляду культури мислення ми повинні почати з загальних філософських засад щодо необхідності представлення всезагального у кінцевих, індивідуальних формах, образах мислення. Основні положення цього підрозділу були розкриті нами в статті «Скінченне як субстанція всезагального в історії філософії Гегеля» (Богдан, 2021b), зміст якої відтворено нижче. У статті ми виходили з того, що Г.В.Ф. Гегель у «Лекціях з історії філософії» ставить питання, як правильно починати філософію, і що буде, а що не буде філософією. Щоб розв'язати це питання, він робить основним критерієм початку в філософії визначення того, який саме *об'єкт* вивчає філософія. Таким об'єктом справжньої філософії він визначає *всезагальне*, абсолютне. Іншими словами, філософія починається з *уявлення* буття як цілого. Саме уява спершу виробляє, на його думку, матеріал (форму) для мислення. «Мистецтво стало

вчителем народів, наприклад, у Гомера та Гесіода, що дали грекам їхню теогонію» (Hegel, 1993, p. 70).

Мистецтво античності, вважає Гегель, проробляє ту підготовчу роботу для революції в мисленні, в самоосягненні духу, і буде першим етапом розвитку розуму. По суті, Гегель ділить мистецтво на «сучасне» мистецтво мімезису як відображення, представлення, ілюстрування, яке послуговується вже готовими формами мислення, і на мистецтво античності, яке виробляє, фіксує продукт уявлення (фантазії) і робить його по видимості всезагальним, вічним, тобто формує якби позитивний (наявний) матеріал для мислення, яким вже можна спекулювати (висловлювати думку). Можемо пригадати тут слова П. Рікера, що: «розуміти платонівський мімезис, а як зріз, що відкриває простір вигадки» (Ricoeur, 1983, p. 76) які для нас важливі у сенсі продуктивної уяви, для якої це мімезис слугує необхідним матеріалом. Так само і Гегель вважає, що для початку мислення про мислення, мислення про філософію як науку про всезагальне, має бути *представлене як кінцеве*. «Завдяки принципу свободи індивідуальності, свободи, що постає в грецькому, а ще більше в християнському світі, відразу ж постають перед нами як уособлені форми, котрі в якості міфологічних або християнських богів мають бути піддані особливому тлумаченню, щоб перетворитися на філософеми» (Гегель, 2023а, с. 117).

Тут виникає проблема: як скінченне (оформлене, обмежене) може в результаті давати поняття всезагального? Адже це протилежності, каже нам здоровий глузд. Саме за таке поставлення питання Гегель виключає сучасну йому науку зі сфери розуму, тому що наука не займається всезагальним, і Гегель критикує науку за те, що вона залишається на цьому рівні вивчення скінченних речей, тобто на рівні абстрактного загального. Ця наука не здатна зрозуміти сутність об'єкта, її успіхи пов'язані з фіксуванням змін через випадковий метод перебору, вона фіксує розбіжність сподівань і результату, але вона не здатна зрозуміти сутність процесу змін, сутність явищ. «Як ми це бачимо в настільки багатьох історіях філософії, для ока, позбавленого керівної ідеї, вона постає лише безладним зібранням думок» (Гегель, 2023а, с. 36).

Ця проблема в «науці» постійно поновлює погляд Канта на непізнаваність предмета (річ в собі). Саме переконаність в можливості пізнавати світ в його сутності й відрізняє гегелівську філософію від сучасного розуміння предмета науки. Тож кожна окрема дисципліна в науці сама підпорядковується якійсь суспільній потребі, починається саме там, як на це вказують Анацька і Коваль (2022): «Сучасна наука повинна нести моральну відповідальність за збереження основних цінностей, а отже, і за людське життя та сприяти гуманізації світу. О. Гьофе наголошує: “Я висуюю наступну тезу проти вільної від цілепокладання науки: сутність науки визначається конкретною відповідальністю за нашу цивілізацію”» (Анацька & Свідло, 2022, с. 152).

Також Гегель розбирає відношення релігії до розуму. Він вважає релігію спорідненою, найближчою діяльністю до філософії, тому що головним об'єктом релігії, на відміну від «науки», є всезагальне. Але Гегель відзначає, що неможливо увійти до філософії з релігії: хоча, на його думку, в релігії є істина, але ця істина береться нібито нізвідки, тобто ці уявні форми всезагального носять випадковий, довільний характер. Він не згоден з тим, що ці довільні форми уяви закріплюються за всезагальним як вічні та незмінні. Саме чітко визначене уявлення про постійне перетворення однієї форми всезагального в іншу і дасть нам поняття, а не просто уявлення про всезагальне.

Треба сказати, що поряд із тим до християнства у Гегеля інше ставлення. Він сам часто користується образами з Євангелія і просить вважати його протестантом. «Ми бачимо з цього, що релігійні уявлення і спекуляція не є такими далекими один від одної, як це зазвичай думають, і я наводжу ці уявлення, щоб ми їх не соромилися, якщо ми їх дотримуємося; якщо ж ми самі стали вищі за них, то я наводжу їх для того, щоб нам не було соромно за наших предків колишніх християнських часів, котрі так високо ставили ці уявлення» (Гегель, 2023а, с. 107). На нашу думку, це пов'язано з тим, що для Гегеля образи християнства вже не мають випадковий характер і пройшли етап філософського осмислення в античності. «Неоплатонівська філософія увійшла пізніше до християнства, і багато філософських вчень у християнському світі мають своєю

основою лише цю філософію» (Гегель, 2023а, с. 108). Тобто, ці образи вже історичні, а значить, логічні. В християнстві всезагальне (Бог) представлене як саморух єдиного, як індивідуальність (суб'єкт), це збігається з його філософією абсолютного духу. Він критикує індійську філософію за те, що в ній всезагальне так і не спромоглося виступити як індивідуальне. «В індуській філософії ідея не стала предметною; зовнішнє, предметне не досягається тому в ній відповідно до ідеї» (Гегель, 2023а, с. 143).

Ціле має виступати як суб'єкт, а не як уявлення про ціле як сукупність окремих суб'єктів, що було характерно для богів інших міфологій. Виходить, що уявлення християнства виробляє продуктивну форму для подолання дуалізму, дуалізму як представлення духом самого себе як інакшого, як чогось самотійного. Гегель долає цей дуалізм, не вибираючи між сторонами протиріччя, як це роблять інші ідеалісти чи вульгарні матеріалісти, а включає людину як момент самопізнання духу, тобто у нього творіння не є чимось окремим від творця. Це продовження справи, яку робив Спіноза, коли визначив протяжність і час як моменти руху субстанції. В якомусь сенсі, Гегель, услід за Спінозою, залишається релігійною людиною. Він би не сперечався з цим, тому що для нього людина залишається засобом для розвитку духу, а не ціллю. Але, своєю чергою, він залишає продуктивну форму (систему) мислення як засіб для подолання цієї ситуації. Для історичного (діалектичного) матеріалізму після Гегеля залишається тільки одне: побачити як творіння і є творцем самого себе, через перетворення цілого, як вільний розвиток кожного буде основою розвитку всіх.

За Гегелем, скінченне (форма) настільки суттєве для мислення, що навіть нескінченне, всезагальне має бути оформлене, обмежене для процесу мислення. Для початку будь-якого дослідження, як це не парадоксально, ми маємо спочатку визначити його результат, і тільки в кінці, проробивши шлях до цього результату, який змінює форму цього результату. Результат, таким чином, є одночасно і початком і кінцем розвитку. «Гете тому справедливо десь говорить: “оформлене завжди саме знову перетворюється на матерію”. Матерія, котра, як

розвинута, має форму, є, у свою чергу, матерією для нової форми» (Гегель, 2023а, с. 33).

Тут форма початку дослідження виступає в вигляді «Бога» Аристотеля, тобто Бог як форми без матерії та релігійна дедукція експерименту знімається науковою індукцією процесу. Гегель бачить продуктивну довіру до форми в тому, що основною задачею форми є її подолання і вивільнення під час подолання всезагальної сутності процесу змін. Саме через подолання, руйнування форма стає всезагальною, стає невіддільним моментом будь-якої діяльності. Наприклад, не можна вилучити скульптурність, живописність, літературність, хореографічність, музичність і т.д. з кінематографа, не втративши при цьому форму кіно. Навіть в абстрактних науках залишається місце для уявлення через *схему*, загальний малюнок, ескіз, – а ескіз, в першу чергу, це здатність схопити в думці загальну сутність плану. «Наука маніпулює речами й відмовляється їх населяти. Вона створює собі внутрішні моделі й, оперуючи цими індексами чи змінними за допомогою трансформацій, дозволених їхнім визначенням, лише здалеку стикається з реальним світом. Це є, і завжди був, цей чудовий активний, винахідливий, невимушений спосіб мислення, ця прихильність до ставлення до всіх істот як до “об’єктів взагалі”, тобто так, ніби вони для нас ніщо, але все ж призначені для наших витворів» (Merleau-Ponty, 1964, р. 9). В роботі «Вік Картина світу» Гайдеггера М. (2002, с. 57-86) йдеться про відмінності сучасного світобачення та античного де після античності світ мусить перетворитись на картину, «*repraesentatio*» (яку феноменологія вже може інтерпретувати), там теж підіймається дедуктивна проблематика сучасної науки яка пов’язана з експериментом. Експеримент виявляється як деяка попередня дедукція, загальний образ дій для подальшої індуктивної фіксації, це перекликається з ескізом в мистецтві, теоретичною гіпотезою та уявленням в мисленні, що необхідні для подальшого розгортання й уточнення (збагачення) поняття (знання справи). Для індивіда, який починає якусь справу, подолання схематизму – це дуже важливо, але щоб його долати, нам для початку потрібно його мати, мати як скінченне, як форму. Також влучно

зауважує Леш: «Простота, крім того, передбачає необхідність створення моделей або типів, які значною мірою абстраговані від можливості конкретних феноменів» (Леш, 2003, с. 9)

Ми маємо доповнити дещо стосовно скінченності форми. Метою доповнень є розгляд позиції тих, хто трактує філософію, а саме «абсолютний дух» Гегеля як філософію детермінізму. Можна сформулювати таку позицію: «навіщо нам щось робити, якщо дух все одно досягає своєї мети?». Незнання гегелівської філософії в її цілісності дозволяє трактувати деякі моменти з його робіт саме так, як було зазначено. Дані доповнення базуються на зауваженні Канарського про деяку розривність у філософії Гегеля між саморухом духа та діяльністю індивіда, хоча Канарський зазначає, що Гегель дуже глибоко розумів цю суперечність та неодноразово пояснював, що дух реалізує себе через індивіда. Тобто дух лише і може себе реалізовувати у формі індивіда (в особливому, як тотожність одиничного та загального).

У Гегеля індивід для духа, все ж таки, виступає як засіб. Тобто рух духу може не збігатися з рухом індивіда, але рух індивіда все ж включається в дух: «Світовий дух не звертає уваги навіть на те, що він використовує численні людські покоління для цієї роботи свого усвідомлення себе, що він робить жахливі витрати людських сил, що виникають і гинуть; він досить багатий для такої витрати, він веде свою справу *en grand*, у нього досить народів та індивідуумів для цієї витрати» (Гегель, 2023а, с. 41)

Чому Гегель так робить? Питання залишається відкритим. Як припущення, він знав цей останній крок від його філософії до матеріалізму, що після того, коли філософія увійде до основ подальшої діяльності, вона остаточно зникне в цій діяльності, тому що дух оживає лише з діяльністю форм людини (форм індивіда, спільноти, народу, епохи). Існує не бог як людина, а людина як бог, що розкрив гегельянець Фоєрбах (2014). Можна навіть сказати, що індивід є суб'єктом, провідною стороною суперечності, а не дух. Одне стосовно іншого постійно виступає як суб'єкт та засіб. Адже з боку індивіда культура виступає об'єктом освоєння, і індивід виявляється настільки

суб'єктом, наскільки він підкорив собі суспільні сили. І водночас культура виявляється колективним суб'єктом щодо індивіда, з яким щоразу доводиться рахуватися. Дух виявляється як законодавець мод, під яким кожного разу треба прогинатися, тобто самому індивіду доводиться для освоєння культури змінювати свою власну форму (діяльності), ставати об'єктом змін.

«Моду ти бачиш, дивак, в постійно нових прагненнях,

Що людський дух до освіти заохочують» (Гегель, 2023а, с. 47).

У тому і полягає особливість індивіда, що саме сприймаючи себе як об'єкт, він стає суб'єктом щодо себе самого та культури в цілому. «Пізнай самого себе» – сказав один індивід, і зробив власну культуру мислення культурою мислення в цілому.

На нашу думку, Гегель настільки глибоко розумів суть мистецтва, що залишив у своїй філософії можливість для кожного, хто знайомиться з його системою як з формою, подолати самотійно цей шлях. Для мистецтва бути прямолінійним, давати відповіді з кінця підручника – це залишати людину без уяви, тобто втрачати саму суть мистецтва. Гегель тому і не дав однозначної відповіді: це б зробило його філософію зовнішньою, а так кожен може присвоїти собі цю заслугу подальшого розвитку культури мислення, зробити її практичною, а отже, опанувати філософію як науку.

Також не слід виключати аспект, якщо можна так сказати, боротьби з кантіанством, який досить ймовірно також міг вплинути на перебільшення, перегин ролі духа (цілого) в діяльності людини: тут мається на увазі гіперболізація однієї сторони протиріччя, що веде до втрати єдності в перетворенні руху предметності. Боротьба йшла за розуми, за методологічні основи розуміння філософії. «Він (Теннеман) хвалить філософів, їх завзяття, їх геній, але в кінцевому рахунку всіх їх засуджує за один спільний для них всіх недолік, а саме за те, що вони ще не були кантіанцями, ще не досліджували джерела пізнання, в результаті дослідження якого вони дійшли б висновку, що істина непізнавана (Гегель, 2023а, с. 114).

Слід зазначити той момент, що дух (культура, цілі) дійсно починає

домінувати над індивідом, але народжується він як індивідуальність. Будь-яке творче втілення виникає як одиниця і має автора як втілений ансамбль суспільних відносин, і набуває загального характеру як закон для інших одиниць. Філософські системи також мають імена (Аристотель, Кант, Гегель та ін.), як-то кажуть, «будь-яка помилка матиме прізвище, ім'я та по батькові». Якщо говорити мовою біології, жива клітина закономірно з'являється як одиниця і вступає в боротьбу з такими ж одиницями за існування, панування в своєму середовищі. Але специфіка розуму полягає в тому, щоб побачити, як змінювати форми господарювання спочатку над природою, а потім і форми суспільних сил над індивідом. Гегель (1993) вважає, що правило є нічим іншим, ніж всезагальне, й починаючи з дитинства людина мусить доводити особливе до співпадіння з всезагальним. Ціль є тут всезагальна, керівна, та ми володіємо засобами та інструментами, застосування яких визначаємо відповідно до цілі. Якщо загалом у тварин створення хитромудрих форм гнізда або танцю закладені в їх нервовій системі, то людське мистецтво буде передбачати зміну відносин між індивідами. Тобто революціонер у будь-якій справі – це той індивід, який господарює над суспільними відносинами, змінюючи форми відносин для визволення інших індивідів для цієї ж роботи. Зрозуміло, що для Гегеля людина врешті опиниться метою, людина взагалі («дух»): людина взагалі як мета буде підкорювати собі індивідів та доводити їх до стану «всезагальних індивідів». Не кожен індивід стане метою, а лише певний ідеал індивіда, особлива єдність індивіда і людства. Не людина стане засобом, а індивід опиняється немовби засобом людини.

Також ми хочемо звернути увагу на хоча й викривлене, але якоюсь мірою істинне твердження Гегеля (2023a), що все буде за волею духа, незалежно від того, скільки індивідів (народів, поколінь) для цього доведеться йому пожертвувати: він для таких втрат достатньо багатий. Але тут питання в тому, чи не загине цей конкретний людський дух, якщо кількість втрат індивідів перейде в якість смерті для всього подоланого руху (тотальне знищення у війні, наприклад). Кожен індивід повинен усвідомлювати ризик того, що саме його

нездатність піднятися до вершин духа може виявитися роковою для всіх, особливо в епоху стрибка (революції). Насправді мета як цілісність одиничного і загального є відцентровим рухом цілі загального в підготовці мислення для прояву себе в особливому, щоб оформитися в індивіді, мета ж індивіда – боротьба за вираження себе як загального. Немає жодних паралельних рухів духа та індивіда, а лише суперечність руху, виражена в протиставленні цих крайнощів одного і того ж. Як нам здається, саме це відрізняє матеріалізм від гегельянства. Тому що після Гегеля залишається уявлення, що дух як каток проїжджає по індивідах, когось він розчавлює, а хтось на нього налипає (зливаючись з рухом духа). Натомість точніше було б сказати, що загальний індивід може частково прискорювати та сповільнювати проходження вузлових моментів руху духа за допомогою культурних засобів, направляти його рух, усвідомлюючи його. Тут є влучними слова Мерло-Понті: «Ось чому так багато художників говорили, що речі дивляться на них, як Андре Маршан, слідом за Клеє: “У лісі я кілька разів відчував, що це не я дивлюся на ліс. Іноді мені здавалося, що це дерева дивляться на мене, розмовляють зі мною... Я був там, слухав... Я вважаю, що художник повинен бути пронизаний всесвітом і не хотіти його пронизувати... Я чекаю, щоб мене занурили, поховали всередині. Можливо, я малюю для того, щоб вийти на поверхню”» (Merleau-Ponty, 1964, p. 18).

Перейдемо тепер до розгляду пластичності в гегелівській традиції. Для людини, яка тільки починає цікавитись філософією, можуть здатися не зрозумілими претензії Гегеля до уявлення про предмет, що треба буцімто подолати сформоване побутове уявлення (представлення, образ) для пізнання істинності, для вироблення дійсного поняття про предмет мислення. Але як можливо відмовитись від уявлення про предмет? Ще Аристотель каже про те, що мислення немає своєї форми, воно має постійно приймати форми вже наявних предметів. В цьому і є пластичність, піддатливість розуму. І дійсно, коли людина стикається з чимось незнайомим, вона намагається сформулювати уявлення за аналогією, описати дещо тими образами, з якими вона вже знайома,

які здаються схожими на предмет мислення. Проте таке уявлення, такий художній образ є лише першим формальним етапом фіксації сутності предмета. Наприклад, ще Ксенофан виступає проти побутового уявлення мистецтва про істину: ми вже наводили його образ левів та биків, які мали богів, схожих на них самих. Такі уявлення, вважає Ксенофан, не мають нічого спільного з дійсністю Бога, це лише перенесення зайвого, – в цьому випадку слабкостей людини, – у природу Бога. Сам же Ксенофан все одно не може обійтись без уявлення, і пропонує уявляти бога як ідеальну форму шару (кулі), що охоплює собою все існування. Виявляється, що насправді подолання уявлення про предмет не є запереченням уявлення як такого, а лише відкиданням зайвого в уявленні про предмет, того зайвого в уявленні, що не відповідає сутності предмета. Тобто формування, «ліплення» точного, адекватного уявлення про предмет, що і буде поняттям, а поняття є збігом форми й сутності предмета в мисленні, тотожністю буття предмета з нашим знанням місця цього предмета в практиці людини. Мислення тут полягає в пластичності уявлення, в його піддатливості єдиній сутності, ідеї предмета.

Гегель (2023а) показує, що була ціла епоха, яка займалась саме такою необхідною справою – формуванням образу, уявленням про всезагальне, і ця робота значною мірою була пророблена в грецькій античності. Чому саме в ній? Попри те, що Гегель відмічає дуже глибоку розробленість окремих ідей в древній східній теоретичній традиції (китайській та індійській), і називає деякі східні школи глибоко розробленою діалектикою, він відмічає для них одну суттєву ваду, а саме те, що вони носять одразу абстрактну форму, що вони починаються як абстрактний всезагальний закон, який не має меж, тілесності, скульптурності, на відміну від грецької античності, яка починає свою філософську традицію з уявлення про всезагальну одиничність. Гегель, таким чином, стверджує, що предметом філософії є саме всезагальне, але це всезагальне має для початку бути представлене, уявлене як одиничність, як обмежене. Але як сформулювати адекватне уявлення (поняття) про всезагальне,

яке б виявляло саморух і індивідуальність буття взагалі, коли будь-яка форма є моментом буття всезагального?

Досліджуючи античних філософів, Гегель звертає нашу увагу на те, що їх спроби відповісти на питання походження світу постійно, з необхідністю носять форму чуттєвого уявлення, починаючи з таких елементів-першооснов, як вода, повітря, вогонь, апейрон Анаксимандра, який вже з себе виділяє протилежні якості, або атом Левкіпа та Демокріта, який має ідеальний характер всезагального зв'язку неподільних елементів, але змушений мати незначні чуттєві характеристики форми для пояснення зв'язку всього різноманіття всесвіту. Чуттєве уявлення про всесвіт як одиничність – це дуже важливо для античної філософії, коли греки намагались уявити всезагальне або як рух розумного цілого, яке не створене ні людьми, ні богами, але породжує їх, або як складний зв'язок неподільних елементів, які своїм розділенням і поєднанням утворюють рух космічного вихору. Ці уявлення, попри свою наївність і художність, давали змогу до їхнього розвитку й подолання, тому що саме спроба уявлення безкінечного в формі кінечного, одиничного розсудкового уявлення, породжує протиріччя, які треба вирішувати через перехід від одного кінечного уявлення до іншого, більш досконалого.

Також, звертаючись до поняття пластичності, ми маємо зауважити на понятті органічності. Гегель, описуючи своє розуміння органічності як небайдужості самодостатнього цілого до всіх моментів свого існування, робить зрозумілішим принцип пластичності в цілому, не тільки як закон скульптурної творчості, або принцип у мисленні, але і як природний критерій взагалі будь-якого живого формоутворення: «...відтворення – це дія всього цілого, відображеного в собі організму, його діяльність як мети в собі, його діяльність як роду, в якій індивід відкидається сам від себе, знову виробляючи при розмноженні або свої органічні частини, або цілі організми» (Гегель, 2004, с. 191).

Ця органічність, – а ми можемо сказати, скульптурність, – є оформленням цілісного розвитку живого предмета, тільки для скульптури це буде оформлення

руху суспільного ідеалу. Ця органічність розвивається засобами пластичності своїх моментів буття: «таким чином, закони, притаманні органічному, стосуються відносин органічних моментів у їхньому подвійному значенні: то як частини органічного формування, то як загальної плинної визначеності, що пронизує всі ті системи» (Гегель, 2004, с. 191).

Тому ми вважаємо, що така увага до скульптурних образів живого тіла як до становлення культури мислення не є випадковою для античності. В скульптурній фігурі людини втілюється і конкретне органічне, цілісне тіло людини, її пластичність моментів в зупиненому русі образу та цілісність форми тіла й соціальної сутності, єдність способу життя з ідеалами цього життя. «Якщо кожен індивід знає, як репрезентувати себе принаймні в ролі смолоскипника, то один з них підніметься над рештою, будучи втіленням самого руху, бездоганною сформованістю і пластичною силою всіх членів, – одушевленим, живим художнім твором, чия сила дорівнює його красі, і йому, винагородивши за його силу, дали оздобу, якою вшановували і статуї, та честь бути серед свого народу, замість кам'яних богів, найвищою тілесною репрезентацією сутності цього народу» (Гегель, 2004, с. 491).

Така єдність в скульптурній образній культурі між предметністю та розумністю, доцільністю, виявляється дуже продуктивною для античності. Скульптура, підпорядковуючись основному своєму принципу цілісності сприйняття, слугує гарним образом для конкретності, розумності мислення, тому що цілісність виявляється спільним принципом для скульптури як форми діяльності та для скульптурності як форми мислення. Гегель далі відмічає, що така пластичність характеру з часом зазнає свого розпаду у зв'язку з розвитком внутрішнього світу людини: «у античних пластичних фігур зовнішнє, навпаки, могло визначатися лише внутрішнім. Тепер же, коли внутрішній світ індивідуума набув більше сили, він може надати випадку зовнішні умови свого життя, так само як він дозволяє визначити крій свого плаття випадковості моди і не вважає гідним праці утруднювати цим свій розум» (Гегель, 2023с, с. 302-303).

Такий розвиток культури образності, збагачення внутрішнього світу, який дозволяє, на думку Гегеля, жити своїм особистим інтелектуальним життям, не приводячи всі зовнішні умови свого життя до цілісності своїх переконань, вже пов'язані з розвитком розподілу праці, де мислення стає відокремленим моментом виробництва ідей та справою окремих груп професіоналів. Хоча є і після античності представник такого пластичного характеру в розумінні Гегеля, – а саме Бенедикт Спіноза, який через свої переконання був відлучений від юдаїзму, католицизму та протестантства. Він був вимушений забезпечувати своє життя роботою з полірування лінз та перебувати під постійним тягарем можливого вбивства. Така нелегка доля Спінози була свідченням визнання якраз його філософії, що у своїй суті намагалася пояснити цілісність всього буття, де Бог мислився як матерія, а мислення та протяжність – як її атрибути, її форми існування. Ця моністична філософія і робила Спінозу представником пластичного характеру античності, де умови його життя збігалися з його переконаннями.

Гегель в трьох місцях і трьох різних аспектах використовує поняття пластичності: 1) як цілісність характеру життя натури, яка упорядковує своє життя зі своїми ідеалами про життя та не може жити, не дотримуючись своїх переконань; 2) як об'єктивне відтворення руху форми предмета в мисленні; 3) як здатність до руху органічної живої цілісності, пластичність частин органічної єдності або пластичність роду в індивідуальностях. Але ми вважаємо, що це різні прояви єдиного принципу пластичності, й це дає нам змогу глибше зрозуміти сутність цього принципу пластичності та скульптурності як цілісності, органічності пластики.

Зупинимося тепер на двох наріжних підходах до одиничного (скінченного), пов'язаних з іменами Сократа, Спінози, Гегеля, Локка і Гайдеггера.

Тут ми хочемо дати ще більш абстрактний, метафізичний погляд на тотожність одиничного та всезагального в особливому, який намагається залишитися у сфері одиничності та робить її (одиничність) своїм основним

принципом. Мова йде про німецького філософа, засновника т.зв. онтологічної школи та натхненника екзистенціалізму М. Гайдеггера. Його філософія є протилежністю сократівському розумінню суб'єктності, індивідуальності внутрішнього закону, сенсу існування одиничного, кінцевого, тимчасового буття. На відміну від Гайдеггера, античність кожен раз бачить необхідність подолання довільного інтерпретування предмета та суб'єктивності сприйняття, про що пише Гегель, коли зазначає про той стан задумливості, в який впадав Сократ: «в цьому стані Сократ цілковито помирав для чуттєвої свідомості» (Гегель, 2023b, с. 41).

У своєму відношенні до мислення М. Гайдеггер приєднується до популярного для свого часу й дотепер позитивізму у філософії. Під позитивістами ми маємо на увазі тих теоретиків, які вважають мислення результатом внутрішніх фізичних, хімічних, біологічних процесів всередині головного мозку індивіда. Як приклад позитивістського підходу можемо назвати позицію Чінар & Гундузі (2023), які досліджують совість як внутрішні уявлення. На відміну від сократичної лінії в філософії, цей напрям заперечує об'єктивну (незалежну від існування окремого індивіда) природу мислення: «між тим як Локк якраз починає з одиничних сприйнять і лише звідси переходить до понять, до бога. У Локка, отже, всезагальне є лише подальшим, чимось створеним нами, що належить лише галузі мислення як суб'єктивного» (Гегель, 2023с, с. 460).

Це вчення, яке починає з одиничності й намагається абсолютизувати окрему одиничність, залишитись на ній, не піднімаючись до її всезагальної природи. Звісно, Гегель зауважує, що емпіричне, по суті абстрактне сприйняття окремого предмету є початком будь-якої науки: «звичайно, коли наука вже завершена, готова, тоді ідея повинна виходити із себе; наука як така вже більше не починає з емпірично даного. Але для того, щоб наука отримала існування, потрібний рух від одиничного й особливого до всезагального, потрібна діяльність, що являє собою реакцію на даний матеріал емпірії, щоб його переробити» (Гегель, 2023с, с. 311) Але тут важливо не залишитись на цьому

щаблі одиницності сприйняття в науці, до якої веде М. Гайдеггер і «котрий, “анатомуючи екзистенцію”, увів у теоретичний ужиток “модуси людського існування”, серед яких наголосив на таких: страх, сором, передчуття, совість, турбота, провина та ін. Теоретична доля цих «модусів» – проти них не заперечували і французькі прибічники екзистенціалізму – неоднозначна» (Холодинська, 2022, с. 157-158).

Попри зацікавленість феноменологічного та екзистенційного напрямків навколишнім життям та економічним устроєм, вони так і залишились на рівні розгляду філософії як здатності судження, розуміння окремого індивіду. Тому, наприклад, для екзистенціалізму Гайдеггер був таким методологічно привабливим: він склав базу екзистенціалізму як беззмістовний, сконцентрований на формальній послідовності суб'єктивний ідеаліст, попри пафос термінології «онтології» у своїх працях. Якщо онтологію заведено вважати метафізикою, логікою, що відірвана від самої дійсності предмета, то «онтичне» Гайдеггера – це метафізика суб'єктивного переживання.

М. Гайдеггер, в порівнянні з вище згаданими філософами, дає нам приклад бачення совісті (по суті внутрішнього образу ідеалу) як суб'єктивного свавілля, «інтерпретації» онтологічного, об'єктивного існування буття. Свою основну роботу «Буття і час», на яку зазвичай спираються сучасні дослідники питання совісті, він починає з «інтерпретації» факту буття окремою свідомістю, який з'являється ніби нізвідки. Він визнає об'єктивність існування світу, але може про нього сказати тільки як про комплекс уявлень і відчуттів, – інакше що ж тоді «інтерпретація» як не суб'єктивна категорія? Суб'єктивне наповнення поняття як викривлення сутності, свавілля «інтерпретації» автора у розумінні категорій буття є, згідно Гегеля, найгіршою формою ідеалізму, «в якій самосвідомість як одиничне чи формальне не йде далі твердження, що всі предмети суть наші уявлення» (Гегель, 2023с, с. 538). Гегель завершує оцінку такої лінії у філософії з погляду цілісності буття взагалі: «Цей ідеалізм, для якого зникає будь-яка зовнішня реальність, має перед собою локківську точку зору й безпосередньо виходить із неї» (Гегель Г., 2023с, с. 538).

Саме це наближає М. Гайдеггера до таких мислителів як Джон Локк і Джордж Берклі, які бачили мислення, вслід за сучасною їм наукою, як комплекс почуттів. Берклі, виходячи з такого уявлення про мислення, заперечує взагалі можливість тотожності мислення і буття, – і ми знаємо, чим закінчиться ця лінія в філософії: соліпсизмом і Богом, котрий єдиний може дати відповідь на питання тотожності буття і мислення. М. Гайдеггер якоюсь мірою долучається до цієї лінії соліпсизму. Треба зауважити, що його не влаштовує вже вироблена культура мислення, категоріальний апарат філософії, для яких цілісність, тотожність мислення і буття в діяльності людини були предметом; його не влаштовує монізм в філософії, який відстоювали Б. Спіноза і Г. Гегель. «Найближчим чином потрібно показати на певних феноменах розімкненість людей, тобто повсякденний спосіб буття мови, перегляду та тлумачення. Щодо цих феноменів, то, можливо, зайвим є зауваження, що інтерпретація має суто онтологічне призначення і дуже далека від моралізуючої критики буденності й від «культурофілософських» устремлінь» (Heidegger, 1967, p. 210-211).

М. Гайдеггер заперечує єдність мислення і буття: точніше, він заперечує єдність одиничного буття всезагального, історичного. Для нього є тільки єдність мислення з «тут буття», для нього існує лише це одиничне буття зі своїм особистим сенсом існування, тому він і починає не з чистого буття (простого всезагального), як це робив Г.В.Ф. Гегель, а з «тут буття» (*dasein*), одиничного існування, тимчасовості, з розірваності індивідуального сенсу буття та об'єктивного руху взагалі. Такий підхід, така «інтерпретація», така абстрактність поняття предмета філософії дуже зручна для тих, хто бере особливість, відмінність свого одиничного існування і робить їх ідеалом своєї совісті, тому, мабуть, філософія Гайдеггера виявилась така популярна для ідеології Німеччини 1930-40-х років.

Він намагається вводити свої категорії та терміни, щоб надати враження розвитку цього ідеалістичного підходу: зазвичай це банальності побутового уявлення – «запитання», «поклик», «повинність» та «провина совісті» – які з'являються як довільне уявлення і не мають змісту (необхідності), крім

формально логічної форми силогізму в аналізі сутності вчинку з погляду суб'єктивної одиничності. Результатом таких побудов виявляється просто «здатність екзистенційності до доказу своєї буттєвої здатності», тобто совість і весь феномен мислення є просто доказом для соліпсиста свого існування. На нашу думку, Гайдеггер, звертається саме до цього типу силогізмів: «еристичні або спірні силогізми, які засновані на тому, що здається, але насправді не є загальноприйнятими думками, або тільки здається, що вони засновані на думках, які є, або виглядають такими» (Lloyd, 1981, p. 62). Він не обґрунтовує всезагальність своїх визначень, таких як сором, турбота, совість тощо.

Натомість філософія Г.В.Ф. Гегеля практична, вона надихає шукати сутність в тотожності одиничного і всезагального, розуміти випадковість як не пізнану необхідність, тобто сприймати особливе як тотожність одиничного і всезагального, – тоді як філософія Гайдеггера веде тільки до виправдовування вчинку правом на індивідуальну інтерпретацію, до розірваності індивіда з рухом світової культури мислення цілісності; це схоластика індивідуалізму. Через це дуже сумнівною є позиція тих філософів, які не бачать філософію як боротьбу ідеалів мислення, гуманістичних і антигуманістичних тенденцій, а лише вважають, що філософія є набором цікавих ідей у різних представників людства. Тому ми повністю згодні з тим діагнозом, який Гегель дає такій філософії: «істинна культура не полягає у марнолюбному, дуже пильному спрямуванні уваги на себе і в занятті собою як окремою особою; вона являє собою, навпаки, самозабуття, заглиблення у предмет і у всезагальне; лише це міркування про сам предмет є необхідним, а міркування про себе це – небезпечна, марна тривога, що позбавляє нас свободи» (Гегель, 2023а, с. 191).

Можемо узагальнити наведені міркування тим, що локкіанській традиції, яка втілилася в філософії Гайдеггера, притаманно починати онтологію дослідження не з природи як цілого, куди включення «Я» з часом визначається як гносеологія логіки відображення об'єкта, а з моменту фіксації самосвідомості, так, що існує лише одиничне «тут буття» (Dasein) самосвідомості. На це одиничного буття, поза яким є щось, що не стосується

самосвідомості «Я», Хайдеггер, користуючись методом побудови силогізму, далі нанизує довільні психологічні уявлення, такі як інтерпретація, тривога, сором, совість, які без цієї побудови в кінці не мають змісту, бо існують як просто продукт підтвердження «тут буття» одиничного переживання, і загалом всі ці логічні побудови очищені від конкретної сутності одиничного буття.

У подальшому розгляді природи фантазії нам неможливо оминати Людвіга Фюрбаха, який для нас цікавий і як продовження розробки понять образу, чуттєвості, уявлення в мисленні, вслід за Гегелем, та як завершувач класичної німецької філософії. Фюрбах продовжує античну традицію та намагається показати чуттєвість людини як сутність найоб'єктивніших, найабстрактніших і трансцендентних феноменів, таких як релігія. Він показує, що релігія є об'єктивацією почуттів людини у вигляді окремого предмета, суб'єкта, яким є Бог. Тобто Фюрбах розглядає чуттєвий образ через доведення його до абсолюту, щоб опанувати поняття; поняття предмета для нього і є власне почуття людини. В уявленні ми розуміємо родову, всезагальну сутність предмета, почуттів, і в уявленнях про бога індивід пізнає свою родову сутність. Ця класична лінія завершується повним злиттям, тотожністю форми та сутності, уявлення і поняття, почуття і розуму там, де рід і предметний світ взагалі виступають у формі особистості.

Зупинимося наразі на питанні про чуттєвість як сутність релігійної свідомості, чуттєвість як присвоєння об'єктивності предмета. Фюрбах ставить собі за мету показати релігійні уявлення, а конкретніше християнство як систему розвинених чуттєвих образів, які є відчуженою, перенесеною в трансцендентне родовою сутністю людини. Предикати, властиві людині як роду, культурній цілісності, втілюються для уяви людини у вигляді образу бога. «Божественне є не що інше, як людська істота, або, вірніше, людська природа, очищена, звільнена від обмежень окремої людини, об'єктивована, тобто розглядається і шанується як інша, окрема істота. Отже, всі атрибути божественної є атрибутами людської природи» (Feuerbach, 2014, p. 14). І далі: «Людина – і в цьому полягає таємниця релігії, – об'єктивує свою сутність і

зробить себе предметом цієї об'єктивованої сутності, що перетворилася на суб'єкт, і особистість, він відноситься до себе як до об'єкта, але як до об'єкта іншого об'єкта, іншої істоти. Так і тут. Людина є об'єктом Бога» (Feuerbach, 2014, р. 29-30). Для Фюєрбаха самопізнання бога є насправді пізнанням сутності людини через відокремлену чуттєвість людини взагалі. Це є необхідний момент у становленні культури мислення. Фюєрбах, на відміну від раннього атеїзму бачить в релігії необхідність для становлення культури та намагається включити й пояснити справжню історію тих вироблених релігійних образів, форм, в яких відбувалася рефлексія чуттєвої культури.

Звісно, це матеріалістична розробка ставлення Гегеля до міфологічно-релігійної свідомості та мистецтва, який бачив ці форми теоретичної практики як чуттєві форми вираження істинності. Але якщо Гегель бачить в релігії та мистецтві не досконалу форму поняття про предмет філософії, через наявність надлишкової, випадкової чуттєвості поняття, то Фюєрбах бачить у ній необхідну чуттєву форму прояву сутнісних сил людини. Виходить, що релігія є відчуженою формою мислення про мислення. Мислення під час дії в чуттєвій безпосередній діяльності не виокремлює себе, йому необхідні ті початкові відокремлені форми, в яких воно втілюється для свого осягнення, – як і орган, діючи, не відчуває своєї самості та діє з почуттям предмета, й предмет і орган стають тотожним почуттям. Потрібна окрема форма діяльності з чуттєвого сприйняття самого органу, і в релігії людина виражає інтерес до сутності своєї діяльності взагалі.

Фюєрбах розгортає схему розвитку самопізнання чуттєвості, для нього чуттєвість є присвоєна об'єктивна предметність всесвіту. «Людина створює образ бога, тобто перетворює абстрактну сутність розуму, сутність розумової здібності на чуттєвий, об'єкт чи сутність фантазії» (Feuerbach, 2014, р. 75). Бог виступає тут як рефлексія, обмеження безконечності, всезагальності предмета, в цьому випадку таким предметом виступає родова сутність людини. Фюєрбах наполягає, що образність, тобто окресленість, абстрагування, є необхідною для можливості самопізнання, для діяльності розуму. Спочатку є чуттєвість, яка

виокремлює, робить небайдужими сутність предмета, тобто окреслює його форму; ця форма виражається в образі для мислення, а образ своєю чергою стає діяльністю розуму – фантазією: «Розум, який представляє себе одночасно що створює образи, емоційним і чуттєвим, є уява» (Feuerbach, 2014, р. 75). Це підтверджується і сучасними розробками у сфері психології: «будь-яке почуття, будь-яка емоція націлена на втілення у відомі образи, які відповідають цьому почуттю» (Шилова, 2018, с. 65), пише Шилова розглядаючи концепції Л. Виготського. Для християнина суспільна сутність людини втілюються в відомих образах Ісусі (бога-людини).

Образ на стадії фантазії стає діяльною формою і вже залежить від доцільності. Ця доцільність, за Фюєрбахом, полягає в житті для іншого, як і любов бога-отця до свого сина, який від нього суттєво відрізняється тільки тим, що він є людина. В релігії у відчуженій формі постає родова сутність суспільних відносин, де сенсом життя людини є любов до суспільства (бога), а ціллю існування суспільства є любов до людини: «Кожна людина, отже, має поставити перед собою Бога, тобто мету, призначення» (Feuerbach, 2014, р. 64).

Ми можемо бачити, що це по суті є відтворенням тієї системи, яку свого часу запропонував Аристотель, де спочатку є чуттєвий досвід взаємодії з предметністю, з оформленою матерією. За цим слідує пам'ять: не тільки особиста, яку мають і тварини, а і культурна, суспільна пам'ять діяльності людини за формою природного предмета і культурної предметності, створеною людиною для людини. Далі мистецтво, де ця діяльність не тільки відтворюється індивідом (відповідає на питання «як?»), а й передається в культурі відносин, у вихованні нової людини, де вже треба пояснити загальну сутність діяльності з предметом (відповісти на питання «чому?»). Останній етап сходження – це розум, чи наука, де ставиться питання вже не про джерела, природу походження окремої діяльності, а про всезагальність буття взагалі, першопричини та необхідність існування як такого. Для Фюєрбаха такою причиною опиняється необхідність самопізнання світу у формі пізнання родової сутності людини.

Через систему, яку пропонує Фюєрбах, ми можемо логічно та вичерпно відповісти на питання природи пластичності в мисленні. Нам стає зрозумілим, що образ є необхідним засобом, моментом форм мислення та, відповідно, і форм діяльності, – в першу чергу, художньої діяльності як специфічного осмислення всезагальності предметності, тобто чуттєвості. Образ є пластичністю розуму, ця пластичність існує діалектично: одна сторона цієї діалектичності є скульптурність уявлення, виокремлення, закінченість предметності з потоку всезагального взаємозв'язку, його абстрагування, здатність ухопити нескінченне. Але ця скульптурність уявлення фіксує вузлові моменти розвитку предмета: як скульптура, це спокійний момент перед розгортанням руху; від точності уявлення про предмет буде залежати адекватність відображення діяльності за формою предмета; як за живописними роботами Рафаеля, схопленими в моменті руху, можна прослідкувати те, що відбувалося за мить до цього руху по формах складень на одежі, та домалювати в уяві подальше розгортання цього руху. Тож іншою стороною діалектики пластичності буде уява, а саме здатність до перетворення одного уявлення в інше, перетворення догмату на розвиток поняття, де істина абсолютна тільки в тому, що вона існує у відносності до моменту існування всезагального розвитку. Уява виявляється тотожністю в перетворенні одиничного на всезагальне, їх пластичністю в мисленні. «Тому син виразно називається подобою божою; його сутність у цьому, що він є образ – фантазія бога, видима слава невидимого бога. Син є задоволена потреба образного споглядання, об'єктивована сутність фантазії як абсолютної божественної діяльності» (Feuerbach, 2014, p. 75).

Фюєрбах вважає, що ця образність мислення має своє існування у символічних формах слова. Він відмічає розвиненість образної культури сучасної людини та приводить відмінність з первісною особливістю мислення в формах безпосереднього акту мислення за допомогою мови: «Перші акти мислення були питання та відповіді. Спочатку мислення обумовлювалося двома особами. На вищому щаблі культури людина подвоюється, і тепер вона може одночасно грати роль першої та другої особи. Тому давні народи, що жили

чуттєвими сприйняттями, ототожнювали мислення та слово. Вони мислили лише тоді, коли говорили; їхнє мислення полягало тільки в розмові» (Feuerbach, 2014, p. 83).

Враховуючи те що: «Образна мова – це мова, яка містить або використовує фігури мови» (Munslow, 2020), це наштовхує нас на думку про те, що через нерозвиненість поняттєвого апарату в первісному суспільстві, доки почуття, ідеї, загальність, коротко кажучи, суттєвий досвід неможливо описати в термінах (суспільно вироблених довільних символах), на допомогу приходять засоби художнього образотворення, komponування суттєвих, специфічних моментів дійсності, виражених хореографічними (театральною), музичними (звуковою), живописними (лінією та кольором), скульптурними (пластикою тіла) формами. Нам близькі слова Бровко: «малюнки на стінах печер, на наше переконання, свідчать про специфічну форму художньо-естетичної самосвідомості. У людей уже з'являлася потреба донести до інших набутий досвід, знання, певні типи емоційного переживання подій – насамперед процесу полювання, а потім й інших. Тобто тут уже в малюнках, що знайдені в печерах, виявляється своєрідна форма дистанціювання від реально-практичних форм, що відбуваються «тут» і «тепер». Хоча загалом на цьому етапі становлення духовності первісної людини практична дія та її духовне, ідеальне віддзеркалення нерозривні, їх зв'язок безпосередній. Це зумовлювало значною мірою і феномен синкретизму первісної свідомості, в якій релігія, мистецтво і мораль становили єдине ціле» (Бровко, 2023, с. 27). Це і в наш час зустрічається, коли професійно вихований митець, але теоретично не підготовлений, намагається пояснити своє розуміння предмета вивчення учню, і прибігає до звуків, жестів, які передавали б повноту емоційного наповнення, або самостійно відтворює необхідний процес, користуючись власним прикладом як зразком. Останній засіб яскраво виражається, коли художник поряд із роботою учня малює, як він розуміє загальні принципи та схеми побудови світлотіні, анатомічну конструкцію, чи елементи людського тіла.

Враховуючи це та спираючись на Фоєрбаха, маємо сказати, що розвиненість образного мислення є розвиток засобів самопізнання: «А, відповідно, образи – художні, а то й навіть релігійні та міфологічні – можуть виступати як певні сходинки в становленні поняття» (Піхорович, 2018). Образна культура є необхідним моментом наукового мислення як такого, мислення, яке виходить з адекватного відображення законів самого предмету. Тут доречні зауваження Івана Франка: «Все затим подобається нам, що відповідає нашому ідеальному світові в сучаснім стадіум його розвою. На тій підставі можемо також об'яснити, що один і той же сам предмет тепер подобається нам менше, а пізніше, коли об'єм нашого ідеального світу розшириться, подобається нам більше» (Франко, 1980, с. 398).

Образність для Фоєрбаха є антиподом до суб'єктивності, де ідеальна форма предмета підміняється тим предметом, в якому виражена його сутність. Розвиненість культури образного мислення, сили рефлексії, потребує свого моменту становлення, який, на нашу думку, випадає більшою мірою на період античності. Не дарма Миленька, аналізуючи напрацювання мислителів щодо “Лаокоона” Лессінга, робить такий висновок: «М. Ліфшицю виявилася близькою позиція Г. Е. Лессінга стосовно переваг поезії як такої, що їй “відкрито все розмаїття життя, включаючи у цей процес і відкидання, і зло, і потворне”, тоді як у живописі “з огляду на фатальний закон розвитку” все чуттєве “завмирає в “абстрактній рефлексії”». Думка ж Г. Е. Лессінга, що “пластичні мистецтва більше належать давній добі, а поезія – новому часові, підводить дослідника до висновку, що “система мистецтв” Лессінга є “історичною естетикою” і випереджає “наївне” і “сентиментальне” Ф. Шіллера та “класичне” і “романтичне” братів Шлегелей” (Миленька, 2013, с. 10).

Цікавість до проблематики символічної форми образу розроблялась і після Фоєрбаха, але вже якраз на рівні суб'єктивності, в напрямках фрейдизму та структуралізму, які розуміють мову як безпосередній акт мислення, тобто розглядають мислення як специфіку індивідуальної свідомості, а мова виступає тоді як суб'єктивна символічна структура мислення. Це так званий

лінгвістичний поворот у філософії, яскраво виражений у працях Фердінанда де Сосюра (1998), засновника структуралізму, також у Лакана (2001), який будучи послідовником гегельянця Кожева, поєднав вчення Фройда та Сосюра.

Їх розуміння концепції символу та мови, «Над-Я», кардинально відмінне від класичної традиції, де діяльність є критерієм мислення, а мова та система символів виступають лише як форми прояву, фіксації практичної діяльності людини: «Таке розуміння базується на ідеалістичному підході: значення предметно-практичної діяльності не береться до уваги, а сама діяльність виявляється лише працею з перетворення одних слів на інші через ланцюжки асоціацій» (Алушкін, 2021, с. 107).

Такі розбіжності з'явилися внаслідок розпаду класичної системи мислення, в першу чергу гегелівської системи, тому що філософія Фюрбаха та Кожева є двома тенденціями гегельянства, де перша втілює собою об'єктивізм, друга суб'єктивізм: «На відміну від Гегеля та Кожева, Лакан бачить вихід із такої суперечності не в історичній дії чи в пізнанні Духу, а в психоаналітичній практиці, яка може дати суб'єкту можливість прийняти своє буття та бажання, не виправдовуючись великим Іншим» (Алушкін, 2021, с. 97).

Цей процес розпаду та нові тенденції в позитивних науках змушують філософію знову звернутися до суб'єктивізму індивіда в науці (психологія, фізіологія, позитивізм) і навіть до суб'єктивного ідеалізму. Суб'єктивний ідеалізм у філософії тут розглядається як фіксація на індивідуальних, нібито закладених в людині, переживаннях почуттів, не беручи до уваги їх об'єктивну соціальну природу (феноменологія, онтологія, герменевтика, постмодерн, екзистенціалізм). Ці напрямки, на відміну від філософії Фюрбаха, розглядали мислення не з позиції суспільних форм діяльності, а уявляли його як онтологічне споглядання або власного існування та форм фіксації цього існування (буття), або як довільне трактування символів тексту, або й взагалі як деконструкцію доцільності буття, страждання суб'єктивної свідомості.

Тут важливо зазначити критику такого суб'єктивного підходу до сутності образних, символічних форм мислення, яка була зроблена в роботі вже

цитованого С. Алушкіна: «Для структуралізму є аксіомою мовленнєва природа мислення людини, адже сама мова є тією реальністю, яка дана людині безпосередньо, – «людина народжується у заздалегідь приготовлену їй символічну купель», як стверджує Лакан. Але, як вже було зазначено вище, для структуралізму залишається загадкою, звідки ця купель з'явилася, ким вона була структурована та як саме людина може її свідомо змінювати. Цю загадку неможливо розгадати, зводячи мислення до мови та розуміючи міжсуб'єктність як ініційовану суб'єктом взаємодію з іншим суб'єктом» (Алушкін, 2021, с. 101).

І далі С. Алушкін (2021) приєднується у своїй методології до Фоєрбаха та зазначає дійсний критерій визначення природи мислення в формі особистості: «Іншими словами, прообраз бажання слід шукати не в структурі індивідуальної психіки (Фрейд), самосвідомості, яка опосередковано в себе включає Іншого (Гегель), чи в нестачі буття (Сартр, Лакан), а в самій природі міжсуб'єктності та характері її організації» (Алушкін, 2021, с. 102).

Але ж якщо ми відстоюємо позицію об'єктивності, необхідності для мислення, то ми й маємо розуміти природу появи таких тенденцій в позитивних науках, які вивчають безпосередньо організм людини, структури її тіла, та в філософії, яка у формах конкретної своєї організації, у формах філософських шкіл та напрямків, постійно має вирішувати та виходити з основного питання філософії, а саме з відношення мислення до буття. Має бути необхідність у появі такої суб'єктивістської тенденції у науці мислення про мислення. С. Алушкін відповідає і на це питання, вбачаючи необхідність появи такої тенденції в атомізації, відокремленості буття індивідів: «тому абстрактне сприйняття унікальності кожної людини виявляється наслідком реальної роздробленості та фрагментарності людей, що фіксується у безсиллі окремої людини перетворювати дійсність» (Алушкін, 2021, с. 112).

Ми тільки додамо, що в першу чергу ця атомізація обумовлена роздробленістю економічних інтересів суспільної організації, що призводить і до специфічних форм міжсуб'єктної комунікації, та до форм боротьби: як практичної, де ми підсвічували вже проблему вандалізму щодо виробів

мистецтва, так і форм теоретичної боротьби, що полягає в протистоянні ідей за уявлення всезагального та за способи розв'язання основного питання філософії.

Висновки до розділу 2

В розділі пояснено специфіку та підстави взаємозв'язку образотворчих мистецтв у концепціях німецького Просвітництва. Підкреслюється значення пластичності як ключової категорії мислення, діяльності та мистецтва. Розкривається діалектика символічного образу, яка забезпечує взаємодію між індивідуальним і універсальним, чуттєвим і раціональним, зосереджуючи увагу на значенні пластичності як принципу формування ідеї. Пластичність постає як здатність мислення схоплювати та трансформувати чуттєві образи, фіксувати вузлові моменти розвитку, надаючи їм форми для подальшого осмислення й розгортання. Було взято за основу спосіб розрізнення у філософії Б. Спінози мислячого і не мислячого тіла за критерієм ступеня загальності його дій відносно руху іншого тіла. Ця здатність відтворювати в мисленні загальну логіку руху предметності й співвідносити свій рух з рухом предметності або змінювати рух предметності відповідно до законів та логіки взаємозв'язків природної субстанції становить важливу методологічну складову дослідження чуттєвості та образу в теоретичному мисленні. З погляду вчення Б. Спінози про цілісність єдиної природної субстанції людина є універсальною істотою, яка здатна піднятися до субстанційного рівня мислення і дії. На цьому ґрунтується етика Спінози, а також його вчення про емоції та пристрасті людини, приборкання і узагальнення яких на засадах розуму веде людину до чуттєвої досконалості та свободи.

Також розглянуто пластичність образів перетворення форм мистецтва, природній та довільний образ в образотворенні та суспільна сутність образної боротьби (Дюбо, Дідро, Лессінг). Зафіксоване протиріччя оцінки мистецької форми між Платоном та Аристотелем у творчості Лессінга, відношення мистецтва і держави, питання канону та цензури у формуванні чуттєвості (Кант, Шиллер, Семек). Розкрито і переосмислено концепцію «вільної» краси й

питання корисності та некорисності мистецтва (Кант), «калокагатію» як основний закон мистецтва (Лессінг, Кант, Гегель). Також зафіксовано розбіжності в розумінні природної та суспільної краси І. Кантом і Г. Гегелем.

Особливу увагу приділено розгляду скульптурності як специфічного аспекту пластичності, де образність мислення виявляється у цілісному вираженні ідей, що водночас зберігають зв'язок із конкретною формою й виводять її на рівень загального. Як і у скульптурі, фіксація уявлень відбувається в розумі шляхом узагальнення суттєвих елементів, абстрагування від зайвого й забезпечення переходу до універсального розуміння. Проілюстровано, як скульптурність уявлення створює стабільний естетичний контекст, що впливає на динаміку подальших інтелектуальних і творчих процесів.

Важливою темою стає аналіз специфіки взаємодії між різними видами мистецтв, зокрема малярством і поезією, через погляди Г.Е. Лессінга та подальші узагальнення І. Франка. З одного боку, увага акцентується на межах та можливостях кожного мистецтва відповідно до його матеріалу і форми вираження. З іншого боку, підкреслюється принципова єдність мистецтв у їхньому прагненні до універсальних естетичних і моральних цінностей.

Обґрунтовано статус образу для «класичної форми мистецтва» в генезі гегелівського Абсолютного духу та його значення для німецького ідеалізму. Образ (одиничне) в гегелівській філософській традиції становить відправний пункт у формуванні філософських систем. Показано значення художнього образу (Bilde) як матеріалу для мислення, як початку теоретичного мислення, як моделі та ескізу, простого оформлення всезагальності в мисленні (Гегель, Фоєрбах). Для цього використано метод сходження від абстрактного одиничного та всезагального до конкретного особливого (як єдність буття та існування). Уточнено поняття пластичності в гегелівській традиції в декількох сенсах: 1) пластичність як єдність образу та способу існування в житті особистості; 2) органічність пластичності як принцип розгортання мислення про буття, «небайдужість» моментів до цілісності предметності. Також Гегель

вдається й до скульптурних художніх образів героїв як до органічного, що є «сформованістю і пластичною силою всіх членів». Отже, пластичність в німецькому ідеалізмі представлена як: 1) цілісність характеру життя натури, що упорядковує своє життя зі своїми ідеалами про життя та не може жити, не дотримуючись своїх переконань; 2) об'єктивне відтворення руху форми предмета в мисленні; 3) здатність до руху органічної живої цілісності, пластичність частин органічної єдності або пластичність роду в індивідуальностях. Окремо проаналізовано роботу Л. Фюєрбаха «Сутність християнства», де розглядається об'єктивація людської чуттєвості в релігійній формі.

Також досліджуються структурні та психоаналітичні напрями (Соссюр, Лакан), що актуалізують питання символу і мови як основи для розуміння людської свідомості та культурних процесів. Ці підходи порівнюються з класичною діалектичною традицією, яка розглядає образність не тільки як суб'єктивний інструмент, але і як об'єктивну основу культурного мислення. У цьому контексті пластичність стає засобом, що з'єднує індивідуальне і загальне, дозволяючи образам слугувати механізмом пізнання. Наголошується, що пластичність та скульптурність мислення є не лише засобами художньої діяльності, а й фундаментальними принципами інтелектуального та морального розвитку. Вони дозволяють інтегрувати чуттєвий і раціональний досвід, створюючи основу для культурної цілісності та творчого самопізнання. Таким чином, символічний образ як ключова категорія виступає засобом діалектичного мислення, що поєднує традиційні естетичні ідеали із сучасними формами їхнього вираження.

РОЗДІЛ 3. РЕЦЕПЦІЙ КОНЦЕПТУ «КЛАСИЧНОЇ ФОРМИ МИСТЕЦТВА» ТА ПРОБЛЕМА ОБРАЗОТВОРЕННЯ

3.1 Рефлексія над концепцією образотворення в українській філософії

В розділі 1.2.2 ми розглядали образ суспільного ідеалу, який втілювався в сократичному уявленні про «даймонія» та в християнському вченні про серце (Богдан, 2023а). Досліджуючи культуру образності, яку вважаємо світовою, ми хочемо звернути увагу на те, як ці образи пов'язані з українськими мислителями.

Християнську форму сократичної совісті – вчення про серце – було повною мірою прийнято Г.С. Сковородою, яке на теренах української філософії набуло назви «кордоцентризму». Г.С. Сковорода взагалі виявився дуже потужним розповсюджувачем античної думки, категорії діяльності (спорідненість – сродність праці), совісті, основного сократівського принципу «пізнай самого себе» та інше. «Але дивно! Як це можливо, що людиною є не зовнішня чи крайня її плоть, як люди вважають, але Глибоке серце або думка його, вона-бо найточнішою є людиною та головою <...> Людина дивиться на лице, а Бог зрить на серце» (Сковорода, 1973, с. 157-162).

Впевненість у тому, що до Христа Бог існував у формах ідеї істини, блага, краси, змушувала Г.С. Сковороду бути незадоволеним тією формальністю, в якій на його час вже перебуває християнська церква, «як народ міркує», а не Бог. Так само як і Сократу, Г.С. Сковороді совість (серце), мораль не дозволяють погоджуватись зі звичайним ходом речей в народі, з розпадом його моральності. Як і Сократ дотримується законів афінського поліса, щоб показати їх непридатність до життя, так і Сковорода приймає форму християнського богослов'я, щоб виявити, протиставити сократичну лінію в християнстві лінії варварській, лінії зовнішнього закону, який так і не стає внутрішньою необхідністю. «Царство Боже всередині нас. Щастя в серці, серце в любові, любов же – в законі вічного» (Сковорода, 1973, с. 140).

Ми бачимо, що творча діяльність Сковороди виявляється революційною формою прояву суспільного ідеалу стосовно формального, тобто історично оформленого, санкціонованого церквою розуміння сутності й сприйняття релігії як зовнішньо оформленого культу, ритуалу, магічно утаємниченого дійства, – Тобто, оформлено інституалізованого світобачення буття Бога і духовності в церковному житті його часу. Так само як і в античності, Сковорода розглядав людину через категорію діяльності, адже саме «споріднена діяльність» для нього є критерієм моральної людини, а не формальне, абстрактне знання про добро (благо). «На протязі багатьох років він досліджував поняття сродної праці, творчості та їх вплив на формування вільної людини, щасливої особистості» (Дранник & Свідло, 2023, с. 9).

Молитов і християнських ритуалів вже для нього недостатньо, щоб вважатись набожною людиною, ще треба і діяльно відповідати цій всезагальній істині. Тому його совість (сердечний закон) також ще і діяльна. Сковорода опиняється в схожій ситуації з Сократом, який бачив свою роль в образі «овода, який жалить пишну кобилу», змушує її рухатись, тобто навіть ціною свого життя спонукає громадянина побачити неадекватність застарілих суспільних відносин.

У розгортанні дискурсу філософії серця слід також звернутися до поглядів П.Д. Юркевича – українського філософа XIX ст., продовжувача ідей Сковороди, який прекрасно знав античну і німецьку філософську класику. Він, наслідуючи ідеї українського філософа XVIII століття, звертається до ідеї «кордоцентризму», досліджує християнську літературу і вказує на важливість серця як «органу душі» людини, як витоку духовної істини в кожному індивіді: «Серце є хранителем і носієм усіх тілесних сил людини» (Юркевич, 1993, с. 69).

П.Д. Юркевич спрямовує увагу на серце людини як на центр витоку істини, відводить для голови роль органу, який лише уточнює, вичленовує почуття, робить істинність почуттів осмисленою. Для нього початки мислення є, так би мовити, містичні. Для П. Юркевича головним критерієм розумності вчинку є сердечність, відчуття, а не теоретична раціональність чи, іншими

словами, суспільно корисна діяльність, тотожність індивідуального блага з всезагальним. Звичайно, для філософа важливим було теж всезагальне, але у вигляді абстрактного уявлення про бога, а не як всезагальність розвитку культури. В цьому сенсі він не сходиться з сократичною лінією, хоча і спеціалізується на знанні текстів Платона.

П.Д. Юркевич теж досліджує совість на основі християнських чеснот. Проте для нас важливо, в який історичний період він це робить, в якому стані, статусі дослідник фіксує розвиток народної моральності (суспільної інерційності, звички моральності). Ми хочемо звернути увагу на революційні події в Європі, соціалістичні рухи (як утопічні, так і наукові), які звертають увагу на матеріальні обставини формування світосприйняття індивідуума, залежно від його місця в структурі суспільного виробництва. Також звертаємо погляд на розвиток науки як суспільної свідомості й, що найважливіше, на розвиток демократичного руху в боротьбі за національне визволення в самій на той час Російській імперії. Філософія П.Д. Юркевича вступає в протиріччя з суспільними настроями. Впевненість у тому, що відношення між людьми може бути пізнане, пошук нового критерію справедливості, а, як наслідок – пошук нового критерію совісті, цього революційного ідеалу для особистості, не може не вступити у протиріччя з закликами П.Д. Юркевича до християнської містики, із закликами повернутися до «благого» стану совісті, тобто вкорінювати звичний стан суспільних справ. Юркевич (1993) критикує, і доволі влучно, сучасну йому науку за спробу пояснення окремими біологічними факторами природу мислення. Так, Мерло-Понті зауважує на спробах емпіричних наук піднятися до розуміння всезагального, але робить це специфічним засобом по аналогії, свого роду художнім способом: «Мислити – це намагатися, діяти, трансформувати, підкоряючись лише експериментальному контролю, в якому в гру вступають лише високо “опрацьовані” явища, які наші прилади виробляють, а не фіксують. Звідси всілякі бродячі спроби. Наука ніколи не була такою чутливою до інтелектуальної моди, як сьогодні. Коли модель досягла успіху в одному наборі проблем, вона пробує її скрізь» (Merleau-Ponty, 1964, р. 9-10).

Також сучасна Юркевичу наука психологія черпає свої уявлення про мислення з фізіології, а фізіологія з психології, що утворює замкнене коло, робить сприйняття людини механістичним. Але основним об'єктом критики він обирає найпродуктивніше, що намагається дати сучасна йому наука, а це – цілісне сприйняття суспільної діяльності людини і її власного тіла. «Скільки б ми не тлумачили єдність людського організму, завжди ми будемо пізнавати людську істоту двовимірно, зовнішніми почуттями – тіло та його органи, та внутрішнім почуттям – душевні явища. У першому варіанті ми матимемо фізіологічне пізнання людського тіла, а у другому – психологічне пізнання людського духу. Чи цей дуалізм скасований спостереженнями фізіологів, зоологів та медиків?» (Юркевич, 1993, с. 114).

І такий портрет сучасної йому науки малює він: «саме явище матеріалізму і широке поширення його у масах – ось та обставина, у якій дуже багато хто бачить ознаки занепаду філософії у теперішній час» (Юркевич, 1993, с. 194). В цьому випадку тут совість і її теорія, яку представляє П.Д. Юркевич, виступають як протидія розвитку суспільних відносин, коли вони беруться позаісторично, абстрактно, як надані одного разу і назавжди. Той сократичний спосіб пошуку ідеалу совісті, пошук у самому собі критерію для визначення моральності вчинку за допомогою виключення себе зі звичного соціального процесу, який знову набуває актуальності в історичну добу Сковороди, у XIX ст. вже був неможливий, оскільки соціальні виклики й розвиток наук дали розуміння необхідності саме включення в зміну цього соціального процесу для адекватного історичному часові формуванню совісті окремого індивіда. Виключення себе із суспільного процесу, яке було необхідністю для побудови власної моралі у час Сковороди, вже неможливе з соціально-історичних обставин та наукової точки зору в час життєвого шляху Юркевича.

Важливість питання протиставлення моральності та моралі розкривається у філософії Г.В.Ф. Гегеля, який відображає, прослідковує лінію становлення моралі особистості як всезагального закону. Починаючи від Сократа, він розкрив совість як цілісність розуму і почуттів людини, цілісність життєвих

переконань і відповідність поведінки людини до цих переконань. Гегель відстежує, з одного боку, вичленовування, а з іншого – тотожність об'єктивно існуючого, такого, що розвивається, постає в історичному часі, ідеалу з індивідуальною совістю учасника (індивіда, суб'єкта, людини) суспільного життя. Його філософія практична, вона надихає шукати сутність в тотожності одиничного і всезагального, розуміти випадковість як непізнану необхідність, тобто сприймати особливе як тотожність одиничного і всезагального.

П.Д. Юркевич таким чином є представником розпаду гегелівської системи – в тому сенсі, що він не повністю згоден з моністичною позицією Гегеля, де людина є тотожністю матеріального та ідеального, де немає нічого поза буттям світу і людини, немає нічого надприродного, а дух розвивається у формах світу і людини зокрема. Але Юркевич, слідуючи за Гегелем, відмічає ті підходи у науці, які не можуть дати відповідь на питання всезагальності, об'єктивності індивідуальних почуттів. Він критикує філософів і науковців за те, що вони намагаються в органічних структурах тіла людини знайти причини почуттів і вчинків. Однак Юркевич не задоволений саме моністичною тенденцією науки, яка, на нашу думку, була прогресивною, і що розвиток наук показує цілісність людського буття, а саме, цілісність індивідуальності як тілесної, так і духовної з об'єктивною всезагальністю існування природи й суспільства. Для нього, як і для Г.С. Сковороди, існує два тіла: «є тіло земляне, а є духовне, сокровенне, таємне, вічне. То чому не бути двом серцям?» <...> «увесь світ складається із двох натур, одна видима, а друга невидима» (Сковорода, 1973, с. 171-175). Юркевича, як християнина, влаштовує дуалізм в якості послідовного підтвердження, і гносеологічного критерію, і онтологічного (метафізичного) статусу існування індивіда. У цій «другій невидимій натурі» автор говорить про серце душі у християнській транскрипції «даймонія» Сократа. Серце душі, що втілює, привносить іншу натуру – ідеал моральний, християнський, тобто закон всезагального розвитку.

Отже, у висновку можна сказати, що усвідомлений, втілений у життя, осмислений як друга натура, даймоній – ідеал і совість не існують окремо, вони

не можуть розглядатися, як зовні існуючі форми, навіть формули закону загального розвитку, виведені на всі часи, священні й непорушні, інакше замість єдності добра, краси та істини вони перетворюються або на наукову міфологію, або на релігійну містику. Ідеал є те сократівське, формами чого виступає діалог, що переживається індивідом, як поставання розуму і совісті (даймонію, другої натури, серця, душі тощо). Почуття совісті, щоб з'явитися, мають спочатку бути осмисленими.

Проте мислення, якщо відривається від чуттєвості, втрачає свою всезагальність, здатність до перетворення, здатність до руху. Так, для античності голос совісті є щось божественне, неосяжне, схоже на мистецтво передбачення, але, на щастя, вона ще є об'єктивною для всіх, суспільний закон блага. В античному суспільстві лише намічається розрізнення, протиставлення моральнісної звички, ще не осмисленої норми поведінки, і моралі. Мораль згідно цього є осмисленою, прийнятою як зразок у формі мистецького ідеалу, виробленого як необхідність для кожного: ідеал вчинку, ідеал цілісного відношення людини до людини й людини до природи. Цей ідеал став об'єктивно існуючим, особливим чином сформованим в чуттєвій культурі, зразках мистецтва, однак цілісним уявленням про єдність краси, добра та істини. Як закон загального розвитку цей ідеал може існувати в суб'єктивній формі індивідуального його поставання в діалозі з даймонієм совісті. Сократ виявився першим втіленням ідеалу цієї єдності розуму і чуттєвості, чуттєвості як внутрішньої необхідності розумності. Ця внутрішня необхідність штовхала його не до життєвої норми тодішнього поліса, традиційної норми у підтвердженні власного буття, а до єдності зі своїм народом у спосіб індивідуального вибору на користь совісті й всупереч загальній нормі. Античність, виявивши одиничний і всезагальний моменти в існуванні совісті, ще слідувала розумінню їх не розірваності, не розірваності моралі та моральності. Їхні безсумнівно видатні здобутки в культурі, сама можливість формулювання питання про моральний ідеал, співпадають із інерційністю вчинків. Для них виникала та проблема, чому саме деякі люди відхиляються від

слідування загальноприйнятому зразку. Щоправда, закріплена в такій нормі суспільна моральність вже не дозволяє рухатись благу (єдності істини, добра і краси) в Афінах.

Вже після доби античності розуміння відмінності моралі та моральності, зазвичай, виступає в абсолютні протилежності, у формі боротьби особистого ідеалу з суспільством, або земного з духовним, добра зі злом. Розуміння совісті як простого заперечення породжувало зазвичай два уявлення: або героїчність вчинку, де індивід виступає проти всезагальної несправедливості, або як егоїзм, який направлений проти суспільства заради своїх інтересів. Такі підходи, на нашу думку, не є достатніми, вони не здатні показати принаймні кілька важливих аспектів. По-перше, того, як совість постає продуктом розвитку суспільства, культури, як історично обумовленої форми виробництва людини. По-друге, як совість суб'єктивно викарбовує ідеали, вироблені об'єктивно, незалежно від інерції існування окремого індивіду, культури. І, по-третє, як моральність є формою, необхідним моментом розвитку культури взагалі. Слідом за античністю мораль і моральність, совість і закон слід розуміти не лише як протилежності (індивідуальне проти суспільного), а як внутрішні моменти розвитку всезагального, розвитку культури відносин людей в цілому.

Ще однією поєднавчою ланкою між українською теоретичною думкою та європейською культурною традицією, Платоном, Аристотелем, Лессінгом й іншими видатними мислителями, став Іван Франко. Його також цікавили засоби та межі мистецтва поезії, тому він звертався до напрацювань Лессінга та його послідовників.

Ось як узагальнює результати такої цікавості М. Гнатюк: «Праці Г.-Е. Лессінга та його наступників впливали на трактат І. Франка “Із секретів поетичної творчості”, в якому він основним завданням вважав розглянути роль органів чуття людини (за термінологією І. Франка – змислів) у сприйнятті вражень зовнішнього світу і репродукуванні цих образів реципієнтом. На його думку, специфіку кожного виду мистецтва слід розглядати під кутом зору сугестування (навіювання) реципієнтові конкретно-чуттєвого образу. Специфіка

художньої літератури (поезії, за І. Франком) полягає в тому, що література за аналогією чи на протигагу іншим видам мистецтва передає слухачам, читачам чуттєві образи, “щоб викликати в їх душах таке враження, яке в даній хвили хоче поет”» (Гнатюк, 2011, с. 70).

Франко, по-перше, формулює суттєві цілі для мистецтва поезії, аналізуючи ті уявлення про мистецтво і його специфіку, що були вироблені до нього. Перше уявлення він приписує Аристотелю: «Арістотель дефініює поезію яко $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\varsigma\ \pi\rho\acute{\alpha}\xi\epsilon\omicron\varsigma$, – наслідування, отобразування життя. <...> Но що ж значить у Арістотеля то слово $\mu\iota\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ – отобразування, оттворення? Життя, саме собою взяте, – єсть неперервне движения, неперервна зміна» (Франко, 1980, с. 393-394). Варто згадати Гадамера (2001) який в роботі «Мистецтво і наслідування» розглядає мімесис мистецтва з точки зору Платона та Аристотеля які по-різному ставились до цього явища. Платон, як зазначає Гадамер, вважав це вторинністю повторенням речей які в свою чергу є повторенням ідей, навпроти Аристотель був переконаний що наслідування є необхідністю для людської діяльності, радістю від впізнавання іншого. Гадамер вказує, що цю ідею наслідування Платон, за твердженням Аристотеля, запозичив у Піфагора, але Гадамер впершу чергу звертає увагу на те що у Піфагора мімесис речей є наслідуванням космічної гармонії. Ось і Гадамер приходить до висновку, що міметичність мистецтва, його здатність наслідувати конкретній йому суспільній гармонії, або дисгармонії як це вже відбувається з настанням модернізму в суспільстві і відповідно у мистецтві. Мистецтво як зліпок, відображення суспільної гармонії.

Франко тут погоджується, що життя є предметом для відображення, але він вбачає недостатність, надмірну загальність такого визначення, де відображення розуміється тільки як застиглість моменту життя. Далі він приводить уявлення епохи Просвітництва, яке в цьому випадку ми можемо ототожнити з позицією Лессінга: «Поезія – то індивідуалізування ідеалу. Се єсть дефініція поезії новіших времен. Щоби порозуміти тоє определення, треба насамперед определити поняття ідеалу, а потім вияснити значення слова

індивідуалізування. Ідеал єсть поняття якогось предмета, із котрого виключені всякїї темні, злії, неінтересні і підлії свойства. <...> Понятіє ідеалу вимагає, щоби предмет, могучий назватися ідеалом, був зовсім досконалий, без змазі і хиби» (Франко, 1980, с. 394)

Франко згоден із тим, що ідеалізація, очищення поняття предмета є суттєвою ознакою мистецтва, – а ми додали б, що і розсудкового мислення, – проте Франко сам собі одразу зауважує, що індивідуалізація ідеалу може носити й абстрактну форму, де кожне окреме, професійно обмежене уявлення про ідеал може підміняти своєю суб'єктивною одиничністю всезагальність, об'єктивність істинності предмета: «Правда, розлічим суть ідеали: філолог має іний ідеал, математик – іний, природописець – знов іний. Но поезія зацікавлена тільки ідеалами краси, – то ж і ми завжди під ідеалами розумієм тільки поетичні ідеали. <...> Індивідуалізувати – значить з ідеї, з мислі ділати індивідуум, ділати одиницю, обдарену тілом, доступну фізическому осязанію» (Франко, 1980, с. 394-395)

Така індивідуалізація може призвести до того, що ці ідеали будуть відірваними, «очищеними» від реального життя людини, абстрактно прекрасними, але не людськими. І останнє, чим характеризує сутність поезії Франко, так це «індивідуалізацією мислення», як ствердженням мінливих, випадкових уявлень про ідеал.

Він підсумовує, що всі ці визначення цілі мистецтва мають свою необхідність: «Що предметом поезії мусить бути життя, то ніт сумніня. Що поезія мусить нас впроваджати в певний ідеальний світ, того також ніхто не заперечить, бо если би вона зацікавлялася бридкими, низькими і темними сторонами нашої життя, – то, цікавий я, як вона би могла нас підносити і ублагородняти! Що ідеалів ніт на світі, ніт в життя, то також кожний знає» (Франко, 1980, с. 396)

Але для більш конкретного розуміння цілей мистецтва він пропонує розглядати далі специфіку поезії. В поезії виробляється культура пластичності образного мислення в розумінні сутності взаємозв'язку окремих образних

уявлень. Специфікою поезії він виділяє ствердження критерію соціальної сутності будь-якої придатності: «Із колізії допоможе нам тут вийти єще одно свойство, необхідне свойство поезії, – поетична справедливість. <...> Поетична справедливість – то єсть одрубне понятіє, так назване тільки для розлічія от справедливості соціальної. Понятіє поетичної справедливості ширше, як понятіє справедливості соціальної, – що уходить в очах першої, то не уходить в очах другої. Но перва єсть далеко строжша от другої, бо мірилом її єсть людськість (прошу розлічити от чоловічества: чоловічество – Menschheit, людськість – Menschlichkeit) т. е. загальний об'єм чоловічеських чувств, чоловічеських вліченій і чоловічеської волі, і як найглибше понята наука моральності, як найглибше поняте становисько чоловіка в отношенію до божества, до природы і до общества» (Франко, 1980, с. 396)

Таким чином, Франко, критично розглядаючи теоретичний доробок Лессінга, робить Лессінга не тільки родоначальником німецької літератури та теоретичної культури мислення, але і якоюсь мірою витоком української літератури та культури мислення.

Окрему увагу Франко звертає на критерій співвідношення і розрізнення між видами мистецтв у Лессінга. Готгольд Лессінг вважає, що центральною думкою тут є критерій відношення до простору (місця) або часу, нібито мистецтва «малярства» (скульптура та живопис) обумовлені зображенням тілесності предмета, його сталості, а поезія творить за допомогою руху подій в часі, а коли вона виходить за ці межі, то втрачає свою цілісність та сутність. Іванові Франку не близька ця позиція, він наполягає на тому, що малярство та поезія тотожні як у цілях, так і в засобах: «Значить, і вихідна точка, і мета обох сих форм артистичної творчості зовсім однакові. Можна би додати, що потроху однаковий і спосіб, яким вони осягають сю мету. Адже наша писана чи друкована поезія також в першій лінії обертається до зору, оперує цілою системою кольорових плямок (літер), що викликають в нашій тямці відповідні їм слова, а подекуди навіть (при тихім читанні) се посередництво слів зводиться до minimum, і літери відразу викликають в нашій уяві конкретні образи,

відповідні словам, які творять літери, написані в книзі» (Франко, 1981, с. 103). Тобто, він бачить лінії та колір, матеріальність форми каменю та бронзи як формальність, зовнішність стосовно суті образності твору. Для нього лінії та кольори букв так само виступають візуальною (у сфері місця) формальністю щодо змісту поетичного твору. Тяжко з цим не погодитись, і це цікавий спосіб включити мистецтво каліграфії до початкового моменту у сприйнятті поезії, на рівні з музикою, яка також слугує ритмічною основою для композиції твору. Але насправді Лессінг пише про дещо інше. Він, звісно, визнає і потребу співвідносити сутність твору з формами виразності та не ігнорувати залежність вираження від матеріалу з яким працює художник; він також визнає літературність у скульптурі в деяких пропорціях, там, де скульптурне мистецтво починає з продуктивного моменту для розгортання фантазії. Для цього потрібне знання контексту форми скульптурного мистецтва, Лессінг намагається втримати форму у відповідних пропорціях там, де закони краси для свого збереження мають враховувати формальну обмеженість засобу мистецтва. Лессінг знаходить скульптури (твори малярства) з вираженням тілесності предмета мислення як необхідного моменту будь-якої художньої творчості, він тільки обмежує засоби, в яких ідеал вже був вироблений, і де вихід за межі форми дає розуміння, в яких специфічних сферах є можливість для розвитку культури образності, а не лише повернення, через руйнування форми, до вже подоланих засобів вираження чуттєвості мислення. В цьому питанні виходить, що Лессінг не суперечить теоретичним узагальненням Франка, коли той намагається встановити тотожність засобів та цілей просторового та часового мистецтва: «І доки ми дивимося на малюнок, наші очі все блукають з одної деталі на другу; щоби скупити в собі враження цілості, ми або відвертаємося, або прижмурюємо очі, або відступаємо так далеко від малюнка, щоб деталі щезали, зливалися в наших очах. Значить, хоча артист усі ті деталі помістив одну при другій перед нашими очима, немовби виключно в категорії місця, ми перципуємо його твір частями, в категорії часу і руху» (Франко, 1981, с. 105).

Проте це не так: за законами скульптурної композиції, всі деталі мають бути узагальнені в просту формальну фігуру, яку глядач сприймає одразу, ще не встигнувши роздивитися деталі. В цій узагальненій формальній структурі одразу закладаються об'єми й пропорції між ними та, користуючись відношеннями між об'ємами, закладається загальна схема руху чи спокою в композиції: «Отже, виробництво образом управляє алгоритмом його сприйняття, тобто саме зображення диктує послідовність рухів ока, і тим самим породжується враження, що сам твір є актором впливу, сам дивиться на нас у відповідь» (Павлова, 2019, с. 11).

В цьому аспекті, на нашу думку, Франко, узагальнюючи всі види «малярського» мистецтва, робить помилку. Первинність загального враження від загальної форми стосовно деталей (моментів) твору – це і є те, що відрізняє скульптуру від інших «малярських» мистецтв. Тому ми й зауважуємо саме на скульптурності та пластичності як спільних принципах між формами чуттєвої діяльності та образністю, розсудковим етапом мислення, як цілісне чуттєве охоплення, виділення, узагальнення в уяві предметності. І далі він пише: «Адже кождий поетичний твір, написаний чи надрукований, лежить також у категорії місця простору; те, що вмістив у ньому автор, так само незмінне, дане раз на все, покладене одне обік другого, як на малюнку; і перцепція відбувається тут так само в категорії часу, ми йдемо очима з одної деталі, від одного образу до другого, поки не пройдемо цілість» (Франко, 1981, с. 105).

Описуючи фантазію, етап пластичності образу, Франко не суперечить Лессінгу, тому що Лессінг також виступає за вираження природного образу як в скульптурі, так і в поезії, тільки окреслює межі засобів у тому, що для скульптури безпосередня чуттєва фігура людини виступає таким засобом, а для поезії абстрактне «одрубне» опосередкування словом, символом. Воно, своєю чергою, залежить від національної мови, від культури сприйняття символу, тоді як чуттєва фігура людини має загальнолюдське сприйняття. Це той аспект розвитку культури образності мислення, який і цікавить нас у дослідженні принципу скульптурності (рефлексії), пластичності розуму як спільного

принципу для мистецтва (діяльності) та мислення. Це і є питання гнучкості, текучості уявлення, яке було колись проголошене ціл्लю для філософії Гегеля.

Розглядаючи тут питання символу, культури образу, треба обов'язково сказати про вплив питання образності мислення на більш сучасних авторів. Наприклад, структуралісти Сосюр (1998), Лакан (2001) кладуть в основу своєї філософії поняття символу та на основі цього роблять так званий «лінгвістичний поворот». «Сама можливість введення комунікацій тривалий час розглядається як підстава для порушення суб'єкт-об'єктної взаємодії, а отже й пізнання. На першому – позитивістському – етапі розглядаються лінгвістичні комунікації для узгодження результатів пізнання. Відмова від Дзеркала природи (Р. Рорті) символізує руйнівні наслідки введення комунікацій в пізнання на основі розгляду їх як соціальних комунікацій» (Кузнецова & Рубанець, 2023, с. 23).

Розглядаючи комунікацію індивіда з суспільством, «суб'єкт-об'єктність» (І. Кузнецова & Рубанець, 2023, с. 23) через мовні символи культури, де мислення відбувається засобами мови, мовні символи ототожнюються з мисленням взагалі. Це, звісно, породжує питання: звідки символ бере свій суттєвий зміст? Якщо зміст символу є зовнішнім щодо людини, то виходить, що людиною мислять, і мислення не є специфікою індивіда. Надихаючись цими мислителями, Ж. Бодріяр (1998) висуває свою відому концепцію симулякрів і намагається осмислити сучасні для нього і нас суспільні відносини. Однак він пропонує дивитись на суспільство як на споживача символів, де споживаються, в першу чергу, символи товарів, уявне сподівання задоволення та рівність від них. Н. Зінченко (2009) влучно переказує цю концепцію Бодріяра: «Людина починає очікувати дива від споживання, приводить у дію предмети-симулякри, які є характерними знаками щастя, а потім чекає, що щастя прийде само і в цій своїй наївній вірі нагадує примітивного дикуна» (Зінченко, 2009, с. 2)

Більш позитивною лінією розробки культури символу є напрям неокантіанців на чолі з Кассієром (1947). В його філософії символ виступає посередником між людиною та навколишнім світом. На його думку, людина за

допомогою «символічного світу» намагається пристосувати середовище, до якого вона не пристосована біологічно. Розвиток та опанування «символічного світу», самопізнання людини веде до гармонійного співіснування суспільства, хоча Кассіерер попереджає про ту небезпеку, коли чийсь власний, частковий символічний світ робиться універсумом. На нашу думку, це те, що О. Рубанець (2023) називає «когнітивною ілюзією». Однак треба відмітити, що Кассіерер розглядає символічний світ з точки зору психології, та якоюсь мірою обмежує себе рівнем індивідуума і ми згодні з висновком Бровко: «Так, семантична теорія Е. Кассієра – С. Лангера пояснює образ крізь призму психології індивідуальної свідомості. Така інтерпретація художнього образу залишає за межами художньої діяльності значення досягнень людської культури, досвіду, що відображає в собі передусім соціокультурні характеристики. Фактично тут абсолютизується індивідуальний досвід митця» (Бровко, 2017, с. 15). Ці теоретичні традиції психологізму, структуралізму, екзистенції ґрунтуються на тій методологічній моді яку заклав Гайдеггер, він розумів мистецтво як річ «Кожний твір має цей характер речі» (Heidegger, 2002, с.3), але в той же час зауважував: «Твір є символом. Алегорія та символ створюють концептуальну основу, з точки зору якої здавна характеризується твір мистецтва» (Heidegger, 2002, с.3) для нього це важливо у сенсі символічних структур мови, специфічної мистецької форми мови. Отже, можна сказати, що проблематика символу є перспективною та лише набиратиме актуальності в подальшому з розвитком технічної можливості в поширенні образів, ідеалів, символів: перш за все, через форми мистецтва кіно та відеоігор.

Дуже важливим для української теоретичної думки у сфері естетики є узагальнення щодо процесу тотожності свідомості та діяльності в чуттєвих образах з предметом, яке дає А.С. Канарський, для якого «питання про буття відразу перетворюється і в питання про пізнання, про відображаючу сутність мислення, про його здатність уявити істину» (Канарський, 2008, с. 29). У своїй роботі «Діалектика естетичного процесу» Канарський вбачає початок естетичного в категорії «байдужого», у переході до розрізненого (небайдужого)

в чуттєвості предмета, в тотожності живого відчуття та уявлення: «байдуже є повною діалектичною протилежністю естетичному (чуттєвому взагалі)» (Канарський, 2008, с. 62)

Ця «небайдужість» проявляється у формі краси, втраченої цінності форми та специфічного способу повернення функції форми предметності через задоволення, яке вже належить до сфери естетичного процесу. Це естетичне виробляється, вичленовується в процесі історичної діяльності; він полягає у тому, що фіксує суперечності між формами діяльності й формами мислення та протистоїть відчуженню предметності від діяльності, які виражаються у перетворенні тіла в річ (утилітарний період), протиставленні індивідуального всезагальному (мораль) та боротьбі суспільного ідеалу з вичерпаними формами суспільного буття (моральність): «мислення, що правильно розвивається, як закон, має виходити своїм змістом в сферу практики людини, в сферу суспільного буття» (Канарський, 2008, с. 41).

Перше, на що ми хочемо звернути увагу в роботі А. Канарського, є образність у формах міфу як оформленість та підкорення природних сил, виникнення зацікавленості як досягнення потреб, інтересів та ідеалів. У дослідженні розвитку чуттєвої культури А. Канарський насамперед ставив питання про виникнення ідеальних форм відображення дійсності в діяльності людини. Він зауважує на необхідності відображення предметності в мисленні за допомогою обмеження в уявленні: «в розумінні краси Арістотель ставить певне обмеження не тільки цілому як такому, а й самому сприйняттю його» (Канарський, 2008, с. 39).

Канарський впевнено доводить, що ідеальні форми будуть безпосередньо пов'язані з межами можливостей первісного виробництва, де будь-яка форма діяльності, постаючи перед труднощами у відтворенні засобів існування, буде породжувати ідеал чуттєвої форми предметності. Ідеальні форми нами розуміються як очищені в представленні від всього зайвого, випадкового для сутності предмета, що і виражено в понятті. Такі перші ідеї предметності представлені у суб'єктивних тілесних формах: в першу чергу, у формах

природи, тварин та рослин. Це необхідний засіб для діяльності людини в подоланні залежності, опануванні стихійності природи. «Тільки за таких умов “трудна” річ, або річ, що пручається механізму загального процесу виробництва, починає об'єктивно відображати в собі цілі і можливості самого виробництва, а тим самим – цілі і можливості людської життєдіяльності взагалі. Таку річ цілком обґрунтовано можна назвати і “ідеальною річчю”, привласнення якої відтепер має припускати існування ідеальних форм оцінок, тобто здатність людини вимірювати значущість предмета і за таким критерієм, як суспільний ідеал» (Канарський, 2008, с. 171).

На наступному етапі розвитку виробництва природну стихію змінює стихія соціальної, суспільної діяльності, коли скульптурним образом для уявлення виступає вже тілесність людини, де втілюються, окреслюються та опановуються всезагальні закони суспільного життя. Пластичні ідеальні образи тілесності людини опиняються необхідним засобом для мислення. Гегель пише, що ще Ксенофан зауважує на тому, що:

«...якби леви й бики моторні руки мали,
Щоб, як і люди, мистецтва творити предмети, –
Стали б вони при творінні богів обличчя таке
Їм надавати, яке і самі вони мають» (Гегель, 2023а, с. 223).

Канарський, вслід за Гегелем та Фюєрбахом, відмічає такий необхідний момент образності представлення для змоги відображення, опановування всезагальних законів, родових сутностей предмета. Тобто міф як випадкове уявлення по аналогії, на думку Канарського, виявляється першою чуттєвою формою зацікавленості в способі життя людини. Для античності характерне представлення розумності в пластичних, можна сказати, міфічних формах мудреців, або у фігурах богів за допомогою скульптурної пластики, або в поезії Платона, де думки виступають у формах пластичних юнаків та, на думку Гегеля, належать більше до способів уявлень, аніж до філософії: «такі особи являють собою, як ми вже бачили, говорячи про Сократа, пластичні особи

бесіди; ніхто з них не прагне висловити свою думку, або, як висловлюються французи, *pour placer son mot*» (Гегель, 2023б, с. 148-149).

Також А. Канарський дає аналіз розвитку культури образності, чуттєвості у формах мистецтва. Мистецтво тут власне постає як форма схоплення суперечностей, протиставлення образу суспільного ідеалу дійсності, а розколотість образу життя, образність в мистецтві – як боротьба з роздробленістю (не скульптурністю) дійсності та уявлення про життя. Розвиток опанування власних продуктивних сил людини на якомусь етапі постійно постає перед труднощами виробництва, що пов'язано з суспільними форми цього виробництва. А. Канарський вважає, що окреслення межі можливого для діяльності людини виробляє досконалі зразки форм виробництва, що породжує специфічну форму мистецтва як досконалості майстерності у відтворенні предметності; це породжує ідеал як зразок для наслідування та естетичне як відображення в мисленні досконалості та недосконалості форм предметності й діяльності по контурах цієї предметності. «Мабуть, є не тільки чисто логічна, а й велика історична істина в тому, що виникнення мистецтва пов'язане з розкладанням єдиного реального образу (способу) життя первісних людей, зі своєрідною втратою їх раніше існуючої безпосередності і цілності; інакше кажучи, з появою тих соціальних протиріч в живих станах людей, які в силу їх специфічного характеру хотілося б назвати протиріччями естетичного (чуттєвого) порядку» (Канарський, 2008, с. 178).

Тобто естетичне з'являється там, де є роздробленість між формою предметності та цілісною, цілеспрямованою діяльністю цієї форми. Ця роздробленість виразилась, за Канарським, у втраті цілісного включення в діяльність людини для початку побутових речей внаслідок розвитку їх виробництва і, згодом, появи перевиробництва. Далі розвиток рабства в античному суспільстві ставить питання про осмислення тілесності людини як цілісної універсально діяльної тілесності, де фігура людини не обмежена примусовою односторонністю праці та не випадає з суспільного життя як дещо самодостатнє. Це проблема універсальної, пластичної тілесності людини робить

скульптуру як форму мистецтва основним образом повернення людині її практичної цілісності, тому Канарський і називає цей період «утилітарною формою естетичного»: «скульптура протистоїть збайдужінню людини до суспільних форм прояву і освоєння всього корисного (утилітарного як такого) і цим покладає свої абсолютні межі як виду мистецтва» (Канарський, 2008, с. 213).

За таким принципом у Канарського розрізняється утилітарне (побутове) та чисте мистецтво, він виділяє: декоративно-прикладне мистецтво, скульптуру, архітектуру, живопис, поезію. В першу чергу нас цікавить те, як він показує, як відокремлення особливої форми скульптурної діяльності є тією тотожністю мислення епохи і її чуттєвого виявлення, що стає абстрактною, всезагальною характеристикою подальших форм мистецтва, мистецтва як науки розвитку образного ідеалу. Скульптура долає свої межі, розпадається, про що напише у свій час Лессінг, і стає скульптурністю сприйняття: «античне художнє виробництво не просто зображує речі і тіла. Останні, будучи тут самоціллю для чуттєвого сприйняття, виявляються пластичними, скульптурними» (Канарський, 2008, с. 201).

Зупинимось тепер на формі мистецтва як специфічного феномену в формуванні культури образності, скульптурності та пластичності мислення про тотожність розуму та предметності діяльності. Як і Аристотель, Канарський вважає мистецтво специфічною формою образності відображення діяльності людини. Канарський намагається виділити, на його думку, вузлові моменти в розвитку чуттєвої культури, основи мислення епохи, як-от декоративно-ужиткове мистецтво, скульптура, архітектура, живопис: «У минулому музика могла підніматися до естетичного значення тільки в тій мірі, в якій могла бути пов'язаною зі скульптурою чи архітектурою як видами мистецтва, точніше, з утилітарною або моральною формою естетичного процесу» (Канарський, 2008, с. 254). Основним критерієм для нього виступає чуттєвість, «байдуже» та «небайдужість» (зацікавленість) в живій діяльності людини. Він пропонує дивитися на мистецтво як на поступове, історичне

осягнення суспільної сутності предмета, де представляється не тільки образ універсальної тілесності людини, але де і кожен предмет, який потрапляє в поле зору людини, викликає в ній дійсну зацікавленість, розглядається з погляду пластичності, співпадіння з тілесністю людини. Відтак, якщо в скульптурі проявляється необхідність до повернення її діяльної універсальності, боротьба з перетворенням людини на річ, яка послуговується основним законом скульптури, законом цілісності, то подальший розвиток форм мистецтва буде залежати від боротьби суспільного ідеалу з панівною формою суспільного життя людини, й зацікавленість в формах мистецтва, таких як живопис та поезія, будуть одразу зображувати суспільні суперечності. Окремо Канарський виділяє період модернізму як мистецтва, яке внаслідок роздробленості матеріального та духовного життя стає відображенням нецілісності уявлень у сфері боротьби суспільного ідеалу: «з цим пов'язано, по-перше, переростання вже відомої нам ремісничої майстерності, точніше, художнього методу виявлення такої майстерності, в усвідомлений принцип діяльності художника, у власне художній метод як такий; по-друге, поява як антипода цього усвідомленого принципу “мистецтва модернізму”, яке справедливніше назвати “майстерністю моралізування”, історичним збоченням моральної форми естетичного ідеалу» (Канарський, 2008, с. 251).

Ми можемо підсумувати, що естетичне виникає там, де виробництво предметів, зроблених людиною для людини, досягає меж своїх можливостей, тобто своїх досконалих форм. Це породжує ідеальність предмета як такого, ідеальне відображення в предметі мислення універсальних форм діяльності з предметністю взагалі. Цей ідеал образу предмета набуває ще більшого значення на етапі роздробленості між образом та способом життя людини, коли предметність втрачає свою функціональну роль і потребує відновлення цілісності свого буття через специфічні, ідеальні форми мистецької практики, де «некорисність» розуміється як надпотреба людини. Цю відокремленість художнього твору з побутових потреб, з безпосередньо акту присвоєння, де втрачається корисне відношення до предмета і залишається естетичне

споглядання відмічає Зіммель (2020). Він концентрується на формальних межах твору, які мають свою специфічну естетичну сутність, але водночас він відмічає суперечність, дистанцію між твором та глядачем: «Крім того, будь-яке мистецтво призводить до дистанціювання від безпосередності речей; воно дозволяє конкретності стимулів відступити і простягає завісу між нами і ними, подібно до тонкого блакитнуватого серпанку, що огортає далекі гори» (Simmel, 2020, с. 48). Суспільні норми, символічні системи соціуму здатні перетворювати у сприйнятті людини побутовий, утилітарний предмет на естетичний. Тут цікава роль музею в цьому процесі, його здатність як особливого суспільного інституту вихоплювати предмет з дійсності та створювати специфічну обмеженість та дистанцію між предметом та глядачем.

Ми бачимо таку втрату цілісності предмета на етапі розподілу праці, на етапі зростання професійної майстерності та складності суспільного виробництва, коли людина починає втрачати розуміння сутності якогось предмета через виключення її з суб'єктивної побутової діяльності. Користуючись напрацюваннями А.С. Канарського, ми можемо стверджувати про загальну природу виникнення розвинених державних форм суспільного життя та мистецтва, де в першому кожен окремий індивід не здатний повною мірою відтворювати всі засоби свого існування та потребує складної системи організації та обміну працею, а друге виступає суспільною формою чуттєвого відображення боротьби ідеальних форм цього суспільного життя. «...Відчуває красу форми, дивиться очима всіх художників, або власне художньо; музичне вухо чує вухами всіх музикантів, або власне музикально, і т.д. Завдяки цьому людина може стверджувати себе цілісним образом і через окреме почуття, що за жодних обставин не властиво тварині. Так, своєю музикальністю вона здатна виражати всю міру своєї небайдужості до людської форми всього чутного; художністю – всю міру небайдужості до людської форми всього видимого тощо. У свою чергу, видиме, чутне, коротше – все об'єктивно чуттєве як таке стає предметом суспільного сприйняття, позаяк очима і вухами окремої людини тут фактично чує і бачить світ все людство. Тим самим чуттєвий акт тому і стає

вираженням самоствердження людини, що, виступаючи, по суті, силою суспільства, функціонує як самостійна сила людини» (Канарський, 2008, с. 95).

Розглянемо тепер зв'язок «утилітарне – мораль – моральність». Розробляючи цю важливу проблематику чуттєвості у ролі мислення, А.С. Канарський пропонує нову концепцію узагальнення щодо співпадіння форм мислення та розвитку діяльності. Канарський виділяє два основних підходи до розуміння чуттєвого: «гегельянський», ідеалістичний, де індивід сходить у своїй діяльності до істини, повторюючи розвиток «духу», та «фоєрбахіанський» (ранньо-матеріалістичний), де об'єктивність людської практики ще мислиться з точки зору спостереження, а не її реальної діяльності. «Згідно гегелівської концепції розвитку людської свідомості, мистецтво проявляється як деяка тимчасова шабля саморуху “духу” до релігії, а від неї – до філософії. Хотів того Гегель чи ні, але цим він підпорядкував і мету мистецтва цілям релігії і філософії. А оскільки сенс останньої був покладений в самопізнання “істини” (абсолютної ідеї, поняття як такого), то і мистецтво, і можлива система його історичного видоутворення будувалися Гегелем в такій послідовності, щоб вони виглядали не чим іншим, як минушими моментами саморуху “духу”, вираженого чи зображеного в предметно-чуттєвій формі свого прояву» (Канарський, 2008, с. 179-180). За теорією Гегеля, мистецтво є груба чуттєва форма осмислення істини, тому і форми виразності проявляються в певну епоху по цьому принципу, де архітектура виявляється першою найгрубішою формою осмисленості, й де ще матеріал, матеріальність, предметність занадто переважає над логічністю, розумністю представлення всезагального. Відповідно скульптура, у Гегеля, є гармонічною мірою між матеріальністю уяви та розумністю ідеї, а поезія є найбільш необмеженою формою чуттєвого представлення ідеї. Поезія найближче підійшла до науки, майже звільнившись від пут матеріальності. «Як бачимо, Гегель не особливо поспішав вбачати в архітектурі “абсолютне істинне мистецтво духу і його прояви як духу”. Зате саме таким мистецтвом виявилася для Гегеля поезія, яка за своїм змістом “є найбагатшим, найнеобмеженішим мистецтвом”. В межах цієї своєрідної вилки

“нижчих” і “вищих” мистецтв і будувалася вся гегелівська система видоутворення мистецтва» (Канарський, 2008, с. 181).

До речі, ця ідея була близька до ідеї Леонардо да Вінчі, який навіть посварився з цього приводу з Мікеланджело, стверджуючи, що живопис, на відміну від скульптури, більш вільний у вираженні істинності, ніж обтяжена твердим матеріалом та тяжкою, чорною працею скульптура. Розбіжність між Мікеланджело та Леонардо полягала в тому, що Мікеланджело заслужено не сприйняв підхід Леонардо до скульптури як до нижчої форми мистецтва, над якою домінує фізична сила. Це була спроба провести змагання між абстракціями, тоді як Мікеланджело хотів провести змагання між представниками культури, індивідами; змагання, в якому індивіди вільні діяти за необхідності, діяти за формою об'єкта, як люди, а саме, за формою громадського об'єкта. Нагородою в такому змаганні є право представляти загальне, оформлювати його: по суті, це соціальне змагання. Маємо визнати, підхід Леонардо да Вінчі виявився дуже продуктивним і для німецької теорії мистецтва, як ми побачимо спочатку в Лессінга, з його порівнянням скульптури та поезії, в якій друга отримає перевагу у відтворенні руху в образах. Далі ця ідея перейде до Гегеля у вигляді концепції, коли мистецтво як перше усвідомлення «духу», загального, яке виразиться у формах архітектури, скульптури та поезії по їхній близькості до «духу» в аспекті звільнення від матеріалу. Також ми можемо побачити такий підхід у Канарського, який вже турбується не про дух, а про становлення чуттєвості з «байдужого», від утилітарності до краси та практичності (всезагальності) краси, почуття, до становлення вже чисто художніх форм боротьби дійсного та панівного суспільного ідеалу. Він вже бачить мистецтво як необхідний момент становлення чуттєвості людини, а не як недорозвинуту форму свідомості (розуму).

На відміну від Гегеля, Канарський підходить до чуттєвості та форм її виразності не з боку свободи від матеріальності або спостереження абстрактного співпадіння форми та сутності, одиничного та всезагальної ідеї, а

з боку зору розвитку людської діяльності, де злам цілісності буття людини веде спочатку до питання про утилітарність, «речність» предмету, що як протилежність породжує естетичний погляд на предмет, його естетизування. Зауважуючи на цільності, нерозчленованості діяльності засобу та цілі родового способу виробництва, на переході від боротьби родового суспільства зі стихією природи до боротьби зі стихією соціальної природи людини, він виділяє перший етап утилітарності осмислення чуттєвої предметності буття. Сюди потрапляє, за концепцією Канарського, декоративно-ужиткове мистецтво, де перевиробництво побутових предметів виводить їх зі сфери задоволення потреб, при цьому предмети залишаються за формою досконалими, досконалими за своєю невикористаною функцією. Також є погляд Лумана (2000) на декоративно-ужиткове мистецтво, до якого входить орнамент: Луман вважає, що розвиток орнаменту перекликається з розвитком ордера, символічної комунікативної системи, що подібна до лінгвістики. «Теорія поєднання форм, яку ми беремо за відправну точку, припускає, що мистецтво бере свій початок в орнаменті, за умов, які не передбачають усвідомлення відповідної концепції, не кажучи вже про автономну мистецьку систему. Можна запропонувати сміливе порівняння: еволюція орнаменту – це те саме, що еволюція мови – еволюція суспільства; в обох випадках існує тривалий підготовчий етап, який призводить до вибухових наслідків, коли комунікація стабілізується настільки, що її межі стають видимими. Однак спочатку підкреслюється не різниця між об'єктом і прикрасою, а радше єдність цієї різниці, її значення. “Космос” у грецькому розумінні означає і порядок, і орнамент.

У доісторичні часи орнаменти виникали незалежно скрізь у світі (хоча питання про те, чи з'явилися деякі візерунки незалежно, чи шляхом дифузії, є предметом суперечок). У домодерних суспільствах взаємозв'язок між поверхнею і глибиною сприймався інакше, ніж сьогодні. Це видно з широко використовуваних технік ворожіння. Ці техніки пов'язані з відображенням

знаків на видимій поверхні, знаків, що видають глибину. Можливо, так само розуміли й орнаменти» (Luhmann, 2000, р. 217-218).

Далі, як продовження логіки «речності», є форма античної скульптури, де через розвиток рабської праці ставиться питання свободи тілесності людини, її відношення до вільної або примусової праці. У скульптурній фігурі людини осмислюється саме діяльність форми, її самоцільність та самоцінність, заперечується її утилітарність як засіб для задоволення якихось зовнішніх для неї потреб. Обирається скульптура як основна художня форма античності, за її довершеність оформлення, непорушність, цілісність ідеї, де пластичні, скульптурні боги виражають спокій тому, що їм нічого не треба, вони бездіяльні, не утилітарні, тому що досконалі. Ця завершеність, цільність, дуже важлива для нашого дослідження чуттєвості образності розуму, оформленості мислення.

До морального етапу розвитку чуттєвості, за Канарським, належить архітектура, а точніше принцип архітектоніки, як відношення, побудова простору буття людини та подолання обмеженості рамок соціального устрою. Через приязність середньовічної людини до землі, – тут мається на увазі не тільки кріпак, а і феодал, який отримує своє прізвище від назви землі, до якої він відноситься, – ставиться питання про побудову вільного простору царства божого, де остаточно вичерпується утилітарність, несвобода чуттєвості людини, побудова спільного чуттєвого простору для пластичності руху людини. Тут вирішується питання відношення одиничної чуттєвості та цілісності її уявлення про предмет до суспільних об'єктивних умов її існування.

Також Канарський виділяє спільний етап моральності в чуттєвості для живописної, музичної та поетичної форми. Він вважає, що спільним предметом для цих форм є зображення соціальної, етичної суперечності, і що на відміну від скульптури з її спокійною, гармонічною цінністю, в цих формах виступає конфлікт відношень в чуттєвості. В цьому випадку поділ на специфіку мистецтва за засобом виразності не є для них суттєвим для впливу на чуттєвість людини. Його цікавить, як мистецтво за допомогою вираження ідеалу

протиставляє себе виробленим, застарілим суспільним нормам. Тут нас цікавить як образність, скульптурність мистецтва починає боротьбу за цілісність чуттєвості, уявлення людиною про всезагального. Ми згодні, коли С. Холодинська, звертаючись до думок Левчук (1997), вказує на те, що «зрозуміти “переживання” можна лише спираючись на художньо образні засоби, якими користується мистецтво» (Холодинська, 2022, с. 157)

Простежимо тепер перехід із форми скульптури в принцип скульптурності, збереження як включення в загальний розвиток мистецьких форм в рамках цілісності мистецтва. Канарський показує, як суперечності періодів розвитку чуттєвої культури людини виробляють специфічні досконалі форми виразності для осмислення цієї чуттєвості, як ці специфічні межі форм образотворення перетворюються на спільний принцип для інших форм чуттєвості, як вони, втрачаючи свою самоцільність, відтворюються з необхідністю у формах діяльності як форми мислення. Нас цікавить необхідність дослідження скульптурного принципу цілісності та образності у пластичності мислення, й хочемо звернути увагу на важливості точності образу уявлення, оскільки точність уявлення і є поняттям про предмет: його скульптурність та пластичність важлива для адекватного включення поняття до всезагального взаємозв'язку.

Свого часу Д. Елмер зауважив, що «мистецькі об'єкти можна визначити лише з погляду певної практики, інституції чи історії» (Elmer, 2000, р. 4). І хоча Елмер відмітив це пізніше, але в цьому сенсі А. Канарський (2008) підходить до питання необхідності встановлення меж та специфічних форм мистецтва, того, як мистецтво є одночасно ціль та засіб у відтворенні адекватної культури чуттєвої образності. Він вказує на історичну завершеність меж мистецтва, але зауважує на невичерпаність розвитку мистецтва через включення останніх досягнень в будь-яку форму мистецької творчості. «У цьому сенсі, як і межі театру, межі художності кіно визначаються не особливим самостійним предметом, а внутрішніми межами живопису, музики і художньої літератури» (Канарський, 2008, с. 261).

Він відкидає ті уявлення, які зображують якусь конкретну форму мистецтва закінченою, нібито форми мистецтва окремі один від одного, або що вони поділяються на сфери сприйняття та обмежуються ними, начебто вони мають абстрагуватися заради своєї досконалості від інших проявів чуттєвості, – як свого часу модерність пропонували живопису абстрагуватися від літератури, відкинути для візуальних форм сприйняття важливість вчинку загалом, його моральність. Канарський наголошує на важливості подальшого дослідження цієї єдності мистецтва та встановлення пропорційних відношень для культури виразності чуттєвості: «було б вельми важливим для художньої практики детальніше розглянути межі пейзажного, портретного живопису, наявності в ньому скульптурності, музикальності тощо» (Канарський, 2008, с. 254).

В. Піхорович та А. Самарський, досліджуючи вплив Гегеля та загалом сократичної традиції на українських теренах, відмічають важливість дослідження напрацювань А. Канарського щодо визначення початку науки естетики в категорії «байдужого». Вони приводять Канарського як вдалий приклад свідомого використання методу сходження від абстрактного до конкретного стосовно розуміння розвитку естетичного процесу, формування чуттєвості людини, «де початковою виступає категорія “байдужого” за аналогією з категорією “чисте буття”, що в процесі розвитку переходить у свою протилежність – категорію “естетичного”» (Піхорович & Самарський, 2022, с. 163).

Вони також вказують на ті об'єктивні обставини в необхідності розуміння формування чуттєвості людини, які відбувалися у науці психології. Сучасність потребувала визначення дійсних законів формування людської психіки, тому питання естетичного як науки становлення специфічної людської чуттєвості стояло як ніколи гостро: «без правильного визначення початку людської чуттєвості ні про яку побудову людського мислення у сліпоглухих не можна було б і мріяти» (Піхорович & Самарський, 2022, с. 165). Детальніше про релевантність досвіду з побудови мислення в сліпоглухих людей ми розповідали в цій роботі раніше.

Тому дослідження Канарського стосовно чуттєвості носило не просто значення ідеологічного аспекту в визначенні критерію краси (що вважати гарним, а що ні) як якоїсь суспільної норми чи закону, чи як частини пропагування конкретних суспільних відносин, воно мало насправді більші масштаби, що полягали в з'ясуванні всезагальних законів відношення мислення до чуттєвості людини.

Ми вже звертали увагу на те, що Гегель і Канарський відводять скульптурі місце центральної художньої форми в античній Греції саме через те, що ця форма виразності збігалась з етапом розвитку культури мислення, а саме з розсудковим мисленням. Сутністю розсудкового мислення є спроба через знайоме чуттєве уявлення окреслити межі предмета, у випадку філософії – межі всезагального, межі об'єктивного поняття про предмет. Тобто скульптурність, окреслення предмета є спільною рисою для розсудку та художньої специфіки скульптури.

Античність виявляє різність, характерність фігури, що нашо́вхує греків на однозначний критерій для розрізнення красивого та не красивого тіла, а саме на приналежність тіла до вільного руху, тут – до відношення тіла до вільної або рабської праці. Наприклад, космос для греків виявляється прекрасним і душевним, тому що він рухається об'єктивно, незалежно до волі будь-якої істоти, а як наслідок краса людського тіла вимірюється свободою людини. Необхідність в категорії краси неухильно з'являється для греків через появу протилежності, через появу безобразного, не цільного самого по собі, не вільного тіла раба, на що звертає увагу Канарський. Скульптура як діяльність з формою предмета, з фігурою людини, виявляє його суспільну (соціальну), родову сутність. Як «чуттєві елементи» іонійців або «форми зв'язку атомів» елеатів стали необхідним уявленням для вивчення всесвіту, так і мистецтво в скульптурній формі дає перші спроби осмислення людської діяльності в Античності.

Для скульптури характерно те, що при створенні треба враховувати специфіку самого матеріалу. Не тільки матеріал типу глини, каменю чи бронзи,

або ж культуру його обробки, а закони побудови тіла предмета. Тут мистецтво скульптури діє як наука, як розсудок, аналіз. На суб'єктивному рівні для початку треба сформувати цілісний образ предмета в уявленні, окреслити його межі, обмеженість у просторі, після цього з'являється можливість аналізувати, розкласти на окремі елементи, деталі цю цілісність. Не випадково Зіммель звертає увагу на важливість існування «рами картини» (Павлова, 2024), та на її форму, адже це вихоплює предмет з дійсності, перетворює предмет природній на предмет культурний, та робить акт споглядання естетичним досвідом. «Властивості рами виявляють себе як такі, що допомагають і надають сенсу цій внутрішній єдності картини. Це починається з такої, здавалося б, випадкової речі, як стики між її сторонами. Погляд ковзає по них всередину; продовжуючи їх до ідеального перетину, око підкреслює зв'язок картини з її центром з усіх боків. Цей об'єднуючий ефект стиків рами помітно посилюється завдяки підняттю зовнішніх сторін рами порівняно з внутрішніми, так що чотири сторони утворюють площини, що сходяться» (Simmel, 2020, p. 148). С. Леш також відмічає ту увагу до важливості обмеженості в часі й просторі, що зустрічається в роботах Зіммеля: «Ці межі є просторовими, але, що важливіше, вони є часовими. Смерть фундаментально встановлює часову межу, яка визначає нас як форми» (Lash, 2005, p. 7).

Без побудови цієї загальної цілісності в розсудку художник не зможе побачити характерні, анатомічні відмінності фігури або різність вершин і низин форми будь-якого предмета та специфіку переходів між цими окремими моментами цілої форми (що і робить форму об'єктивно впізнаваною), не зможе отримати радості від моменту впізнавання. Ця податливість перед чуттєвим матеріалом важлива не окремо, а слугує моментом для формування вже суспільно важливого, суспільно корисного образу, коли цей образ займає продуктивну наснажливу роль для суспільної діяльності, та суспільно деструктивну, коли цей образ деконструє гуманізм, ламає життєві сили роду та задоволення атомізованих потреб суб'єкта. Які б цілі перед собою не ставили окремі художники, зрештою продуктом мистецтва залишається образ, образ

рівня осмислення цілісності або фрагментарності розуму епохи, рівня цільності образу всезагальності зв'язку будь-якої предметності.

Тут ми можемо бачити, що зацікавленість античністю скульптурою не випадкова, а сама специфіка цієї художньої діяльності в реальності повторює ті засоби мислення, що були притаманні цій епосі, де кожен раз залучали чуттєві, фігурні образи для опису логіки (руху) їх думок. Кожен раз у фігурних формах описувались різноманітні уявлення про той чи інших феномен в житті людини чи космосу. Вода у Фалеса, вогонь у Геракліта, атом у Демокріта та геометрія у Піфагора і Сократа з Платоном, яка окреслювала предмет (споріднена наука до скульптури!), постійно виявляли всю скульптурність, чуттєвість розсудкового образу мислення греків. Скульптура опиняється тією центральною художньою діяльністю, через яку ми можемо розгортати як рівень культури обробки матеріалу (промисловий розвиток), так і традиційну, релігійно-міфологічну специфіку культури, рівень розподілу праці в суспільстві, етичне відношення до розвитку її розподілу та рівень розпаду родових відносин, та врешті решт рівень рефлексії, усвідомленості людської діяльності.

Гегель у своїй теорії естетичного пропонує розглянути мистецтво як історичний розвиток в самопізнанні духу, він нібито поступово звільняється від грубого, матеріального нашарування через такі форми, як архітектура і скульптура, приходячи до своєї чистої форми, не обмеженої матеріальним світом, в мистецтві поезії. Канарський приймає цю ідею розвитку, але, на відміну від Гегеля, він виходить з того, що розвивається не (ідеалістичний) світовий дух, а суспільна людська практика, яка для розвитку потребує вдосконалення різних форм чуттєвості. Для цього вдосконалення вони відокремлюються в спеціальні форми діяльності та уявляються як форми свідомості. Тобто, Канарський бере революційну думку Гегеля про те, що кожна філософська категорія (загальне поняття) розроблялась окремою філософською школою або філософом, хай навіть не завжди послідовно, але протягом всієї історії філософії, і перекладає її на розвиток чуттєвості, де кожна форма чуттєвості розробляється, доводиться до своєї закінченої форми на основі

конкретно історичного етапу розвитку суспільних відносин. «Мабуть, справді матеріалістичний погляд на мистецтво полягатиме не тільки в тому, щоб потребу в ньому вивести з реальних основ життя суспільства, а й в тому, щоб крок за кроком, без відступу від історичної реальності простежити за зміною її змісту як зміною форми естетичного ідеалу» (Канарський, 2008, с. 182).

3.2 Руйнація образу та «активність мистецтва»

Основні положення цього підрозділу були розкриті нами в статті «”Заперечення заперечення” ідеалу в чуттєвій діяльності людини-суспільства» (Богдан, 2024), зміст якої відтворено нижче.

В історичному теперішньому ми бачимо розмаїття уявлень розвитку чуттєвої практики. Множинні пошуки в цій діяльності пов'язані з поглибленням приватності життя. Ідеал як об'єднавч форма стає перешкодою в співіснуванні різноманітностей, руйнує конвенціоналізм супротивних думок. Завданням стає звернення до прогресивних та регресивних форм прояву суспільного ідеалу. Вважаємо за необхідне постановку завдання щодо реактуалізації конституюючих основ ідеалу. Історично детермінований, об'єктивно існуючий ідеал не залежить від буття, поглядів окремого індивіда. Він також не є сукупністю візрів професійної (часткової) практики. Ідеал є цілісне, опосередковано розсудливе усвідомлення моністичної природи буття. Чуттєва форма ідеалу розглядається нами в холістичному підході. Суспільний ідеал дає змогу бачити прогресивні й регресивні тенденції в розвитку практики. Критерієм прогресивності слугує максимальне вивільнення творчих сил індивіда. «Творчий потенціал людини є сукупністю усіх творчих відносин. Прояв творчості у праці є фундаментом становлення успішної людини, адже “творчість спрямована на створення того, що буде у майбутньому”» (Дранник & Свідло, 2023, с. 10)

В наш час різновекторності поглядів на майбутнє існування суспільства та перспективи співіснування людства взагалі, плюральності, а нині – запеклого протистояння думок, отже, низькій ефективності апелювання до інтегруючих

цінностей моральності, авторитетності діячів академічної сфери науки та мистецтва, різноманіття, а швидше – різнобарв'я стандартів краси, як ніколи гостро стає питання ідеалу. Ідеалу як орієнтиру людяності й ідеалу як цілісності істини, добра та краси. Саме до нього ми апелюємо, відстоюючи правоту наших поглядів. Проте очевидно, що ця інстанція відсутня, вона загубилася в новітній історії насамперед в чуттєвому вираженні – у формі художньої культури. Концепт ідеалу передбачає дві вкрай важливі компоненти: точка відліку в соціальній системі координат, а звідси й друге – необхідність бути вираженим, наочним як можливість існування його ідеальної форми у свідомості суспільства. Тобто, необхідність зображення еталона як можливість осмислення, конструювання ідеалу. Актуальність пошуку суспільного, схопленого в моменті естетичної вираженості, цілісного ідеалу проявляється в художній творчості, оскільки мистецтво відображає його чуттєву форму. Тому саме в мистецтві можливим є наявне, чуттєво достовірне, вичерпно висловлене існування взірця. Ми бачимо, що попередні періоди мають більш-менш цілісні уявлення про ідеали, які виражались в художніх, релігійних, наукових або правових формах. Уявлення про ідеал упорядковувалось в цих конкретних формах свідомості.

На зараз ми бачимо розмаїття уявлень, форм виразності, цілей для чуттєвої практики індивіда та суспільства в цілому, багатовекторність, роздробленість ідеалу в свідомості людини. В мистецтві за останні 150 років це виразилось у формуванні іноді рівно протилежних напрямів. І всі вони вийшли на авансцену історії, претендуючи на ствердження власної концепції бачення краси, досконалості в людині та суспільстві. Розмаїття можливо ще гостріше ставить питання про спільне, всезагальне уявлення ідеалу. Чи можливо це в умовах сучасного арт-простору? На наш погляд, такі пошуки й прояви в чуттєвій діяльності пов'язані в першу чергу з поглибленням економічної приватності життя, де суттєво відмінні економічні можливості, спосіб існування різних людей і навіть країн сприймаються як належне. Там, де поряд співіснують відносини від архаїчно родових до буржуазно демократичних, це

спонукає до формування різноманіття уявлень про красу, істинність, моральність. Однак це руйнує конструкт ідеалу, спричиняє фрагментованість уявлень про нього. Ідеал як об'єднавча форма стає перепорою в співіснуванні різноманітності, плюральності уявлень, руйнує конвенціоналізм думок, що суперечать одна одній. Різноманітність економічних інтересів породжує цю різновекторність уявлень. Проте ідеал як консолідація єдиних смислів неможливий при цих розбіжностях економічних можливостей. Це все відбувається в умовах, коли особистість сама має шукати ідею, коли суспільство не пропонує цілісного бачення буття. В таких обставинах не дивно, що мистецтво, чуттєва діяльність сучасного періоду «обходить» конструкт суспільного ідеалу та перебуває у постійній кризі, суперечностях, зіткненнях різних концепцій, спроб вираження загального ідеалу. Плюралізм поглядів відсторонюється від питання ідеалу, питання універсалій, без яких ідеал неможливий. Ця постійна теоретична криза змушує дослідників знову та знову звертатися до поняття ідеалу, конструювання взірця практичної, чуттєвої діяльності індивіда та суспільства.

Проблемним аспектом в питанні ідеалу ми вважаємо спробу уявити його як сукупність, як довільне перенесення свого суб'єктивного досвіду на цілісність, багатовимірність світу. Його сутність осмислюється крізь призму особистої професійної діяльності. Для представників, скажімо, математики таким загальним абстрактним законом виступає співвідношення чисел, для фізиків – поєднання/розщеплення атомів, для фізіологів вся складність поведінки людини, як біологічного виду, має бути вписана в комплекс хімічних процесів організму. А художники можуть гадати, що бачать закономірності цього світу у фокусі системи символів, метафор, містичної конотації, що свідчить про майже первинний магічний спосіб формування цілісної свідомості – утворення випадкових зв'язків між феноменами, інтерпретованих майстерністю представників творчих професій. Отже, тенденція виглядає наступним чином: складання зразків в різноманітних сферах життя й діяльності людини, як збіг (на основі ерудиції, обізнаності) уявлень про ідеал у

співвідношенні зі зразками поведінки, функціонування організму, дієвості законів і, нарешті, творами мистецтва, та, так би мовити, «правильними», «істинними» знаннями й вчинками. Ми хочемо звернути увагу на конструкт ідеалу не як на довільне складання особистої версії взірця, а як на суб'єктивне відтворення об'єктивно сформованого в різних історичних контекстах культури ідеалу – суспільного взірця, який проявляється в різноманітних чуттєвих та теоретичних формах, але залишається цілісним і загальним. Конструкт всезагального взірця уявляється як застиглість, закам'янілість (у випадку скульптури – чуттєво конкретний образ, що відлито у бронзі) процесу існування суспільного ідеалу. Його неможливо штучно створити, нав'язати, ігноруючи об'єктивні історичні умови існування, нібито «зберегти», «осягнути» тим самим теоретично усвідомлене, духовне значення для людини.

Вивчення етапів перетворення, розвитку суспільного ідеалу, заперечення вже віджилих себе форм його прояву дозволить нам відтворити адекватний, об'єктивний конструкт – цілісність уявлення ідеалу. На наш погляд, одним з основних його аспектів є мінливість, історична детермінованість, тому заперечення для мистецтва та через мистецтво як форму свідомості є специфічною характеристикою, що виступає в художній діяльності у спосіб ствердження нового ідеалу, навіть якщо він має суперечності, зовні спростовуючий або заперечливий характер. Сучасні дослідники, які вивчають питання ідеалу, відмічають важливість його формування для гармонійного існування індивіда у суспільстві. Ми хочемо зауважити, що форми конструктів, що існують – культурних універсалій в заміщенні ідеалу, та їх перетворення в суспільстві, невід'ємно пов'язані з економічним устроєм та повсякденними нормами буття людей. Ідеал у даному контексті може виявитися протилежним щодо того, в якому економічному становищі опинилися різні групи людей або навіть соціальні прошарки, державницькі інституції та економічні класи. Релігійні форми ідеалу, його правова внормованість у повсякденні залежать від образу чуттєвої вираженості, художньої конкретизації зв'язку теперішнього –

майбутнього соціального перетворення. На цьому сходяться дослідники поняття ідеалу від Сократа до теперішніх часів.

Автори надають тлумачення ідеалу як взірця для естетичної (чуттєвої), етичної, професійної або правової діяльності, звертають увагу на ідеал як на сформовану та встановлену норму співіснування індивідів у суспільстві. Осмисленням суспільного ідеалу та його перетворенням в різних історичних реаліях займалось багато дослідників. Необхідність методологічно скерувати нашу розвідку обумовлює звернення лише до окремих напрямів, підходів даної проблематики. Нас цікавитиме концепція Г.В.Ф. Гегеля (2004a), який конституювання ідеалу зробив однією з центральних ідей своєї системи. Також погляди Е. Фукса (1993), оскільки автор на базі художньої творчості презентує узагальнення, виводить певну тенденцію, взаємозалежність щодо зміни сприйняття суспільного ідеалу і моралі. В контексті історико-філософської спадковості важливими є думки А.С. Канарського (2008), який, керуючись філософською, логіко-діалектичною системою Гегеля, досліджував розгортання чуттєвого досвіду, зокрема, крізь призму естетичного ідеалу залежно від економічного розвитку суспільства. Для сучасних дослідників важливо надати поняттю «ідеал» чіткого визначення, щоб сфокусувати дискурсивне поле інтерпретацій. Так, Л. Чорна (2016a), Г. Кleshня (2014). О. Гоцуляк (2012), Х. Маркович (2020) відмічають економічні, історичні, суб'єктивні та об'єктивні аспекти утворення і розвитку суспільного ідеалу, його значення, необхідність у позитивних і далекоглядних перетвореннях навколишнього світу. Відмічають більшу чи меншу цілісність у формуванні суспільного ідеалу в спосіб художньої творчості, також перетворення, заперечення минулої цілісності суспільного ідеалу такі вчені, як Л.В. Чорна (2016b), Є. Вакуленко (2017), В. Дротенко (2022). Складники ідеалу: красу, добро та істину, й уявлення про їх єдність в різні епохи, вивчали В. Кебуладзе (2015), О. Петінова (2002), І. Кобзева (2018), А.Залужна (2014), інші дослідники.

Ми бачимо проблему в тому, що ідеали, які постають у релігійних, художніх, правових формах, з часом входять у протиріччя з моментом

теперішнього часу історії, фактичним життям суспільства. Отже, звертаємо увагу на прогресивні та регресивні форми прояву суспільного ідеалу. Вважаємо за необхідне визначення завдання щодо реактуалізації засадничих, конституюючих основ ідеалу: цілісності краси, добра та істини й чуттєвої його достовірності, вираженості. Це, на нашу думку, є можливим у спосіб осмислення загальних принципів різних художніх періодів, мистецьких напрямів та виявлення тенденції до подолання відчуження від індивіда чуттєвих форм існування суспільного ідеалу, отже формування нового образу гармонізації діяльності людини та суспільства.

Наші погляди базуються на тому, що історично детермінований, об'єктивно існуючий (як чуттєва вираженість, інтенція, трансценденція) ідеал не залежить від буття, поглядів, примх окремого індивіда. Він не зникає і не з'являється за бажанням та волею однієї людини. Ідеал не є сукупністю візирів професійної (часткової) практики. Ці твердження, а швидше – заперечення, можливі у разі, якщо підходити до опису поняття ідеалу апофатично. Якщо ж давати ствердне визначення ідеалу, то він є всезагальне, універсальне, опосередковане усвідомлення моністичної природи буття. Ідеал (лат. *Idealis*, від грец. *ἰδέα* – образ, ідея); його чуттєва форма розглядається з погляду всезагального, будь-яка його форма розглядається як всезагальне, як універсальне, як особливе співпадіння одиничного і всезагального. Саме тому Гегель і визначає предметом філософії вивчення всезагального. Можна сказати, що ідеал є предметом кожної з діяльностей людини, адже в окремій діяльності ідеал отримує свою специфічну форму існування. Форма товару, виробу мистецтва чи послуги підпорядковується ідеальному чуттєвому образу тієї чи іншої суспільно корисної діяльності. Як закони природи, так і закони суспільного розвитку піддаються досягненню індивідом, якого Гегель називає всезагальним індивідом, протиставляючи його окремому індивіду. Історія емпіричних наук показала нам здатність за умов адекватного відображення законів природи на пристосування цих законів потребам людини. Так само і з суспільним ідеалом – адекватний конструкт – універсальна дає змогу бачити

прогресивні та регресивні тенденції в розвитку суспільної практики. Критерієм прогресивності слугує максимальне вивільнення продуктивних, творчих сил кожного індивіда.

Ідеал як цілісність поставав у певні історичні періоди в різних формах. В першу чергу про ідеал ми можемо сказати, як про табу, систему законів. Їхнє порушення могло призвести до загибелі спільноти, яка сприймала зазначені орієнтири повною мірою їх універсальності, дотримувалася їх, оскільки це священні правила. За невиконання не дуже чітко уявлялось саме покарання, проте воно слідувало від вищих сил. Саме в такій магічній формі перед нами постає перше узагальнення суспільних відносин. Серед таких уявлень про ідеал випадкові форми діяльності людини поставали в якості священних, прекрасних, благих. Ця нерозірваність, синкретичність діяльності дозволяла будь-який предмет наділяти надприродними можливостями, й окремий представник спільноти міг уявно, а для архаїчної свідомості – реально, впливати на об'єктивні зміни в природі та суспільстві. В такій формі ідеалу складно виокремити моменти краси, добра та істини, бо це поки що, по-перше, первинно синкретична форма, по-друге, кожна окрема річ береться тільки в контексті діяльності й розглядається як результат діяльності. В зазначеному початковому варіанті ідеалу простежується те, що він сприймається як єдино можливий, безальтернативний спосіб, водночас – критерій організації діяльності суспільства. Це також є витокom подальших уявлень окремих форм ідеалу як взірців того, що осмислюється, як естетичне, етичне та істинне. Опис чуттєвого, художньо оформленого ідеалу надав Платон, коли характеризував Атлантиду. В її образі відходять на задній план окремі переживання, почуття страждання чи радості індивідів. Головним постає «втілений» ейдос, сконструйований образ ідеального державного устрою: правил, законів співіснування людей. Для античного уявлення ще не існує індивідуальності, отже орієнтованих на неї, її винятковість принципів окремо від законів суспільства.

Рухаючись історичними віхами далі, маємо звернутися до ідеалу як канону – впорядковано застиглої традиції уявлень про прекрасне, істинне, досконале у своєму роді. Канон у загальному значенні розуміється як укладена, водночас сакралізована, незмінна система законів, правил в діяльності людини. Всі зазначені характеристики є похідними від головного змісту – через канон важливо відтворити, забезпечити зв'язок довкільної швидкоплинної реальності з істинним світом буття. Релігійний канон відображає таку систему уявлень, де відбувається незворотно абсолютизоване перенесення образу ідеального устрою людства в потойбічне життя. Отже, слідування канонам царства божого на землі дає шанс приєднатись до такого ідеалу в нескінченному, вічному майбутньому. Це заперечує, відрізняється від ідеалу античності тим, що для останнього образ ідеального суспільного устрою «колись» (у міфологізованому минулому) існував, тобто міг і мав бути досяжним в земних модусах реальності. «Історичний» час та катастрофа загибелі Атлантиди, описані Платоном, не змінили онтологічного статусу ідеалу. Тобто час і простір не розщепилися на «до» та «після», на відміну від релігійних уявлень про циклічність, однак незворотність, дискретність часу, обумовлену гріховним падінням людини – відступництвом від ідеалу. Також важливо зазначити, що розвиток суспільних відносин у сенсі поглиблення розподілу праці робить ідеал у канонізованих формах професійним еталоном, де кожна окрема діяльність має свій специфічний комплекс правил, який корелюється з розвиненістю галузевої майстерності, професійністю діяльності. Тому й ідеал у формі канону міг сприйматись як сукупність взірців різних сфер діяльності. Критерієм істинності такого ідеалу починає слугувати вже не синкретична, нероздільна практика суспільства, а досконалість володіння розвитком окремого предмету. Якщо брати до уваги теоретичне оформлення даного принципу, то з ним кореспондує, зокрема, окреслений В. Кебуладзе (2015) кантівський підхід до розуміння краси, де німецький мислитель як суб'єктивний ідеаліст розділяє красу на вільну, незалежну красу окремого предмета та красу обумовлену, залежну від цілей і потреб людини. За Кантом, краса як така – сама по собі, краса «речі в собі»

вважається найвищою, природною (у сенсі онтологічно вродженою), звільненою від нашарувань людської культури. Але постає питання, чи взагалі людина може сприймати, бачити красу, сутність будь-якого предмета, кожен її окремішність, ізольованість без контексту історії людської діяльності?

Аргументом заперечення цього методологічного інструментарію щодо ідеалу є, на нашу думку, той факт, що чуттєва здатність, спроможність як до вираження, так і до сприйняття, пізнання індивідуальної краси виробляється суспільним розвитком. Індивідуальна краса предмета нічого не набуває та не втрачає, отже не може бути осмислена/ оцінена (виміряна, співставлена тощо) без включення в контекст історії суспільного розвитку. Саме це і спонукає Гегеля як моніста стверджувати розуміння краси будь-якої одиниці крізь призму руху всезагальної необхідності, зокрема й процесу станово детермінованої людської діяльності. У цьому русі кожен об'єкт, цілісна одиницність пізнається у сутнісному зв'язку загального руху «духу», де людина і є втіленням розгортання – поставання всезагального духу, насамперед у формі культури, історії людської діяльності. Отже, кантівське поняття краси у її трансцендентальній перцепції заперечує універсальну значущість краси як чуттєвого вираження ідеалу, її окремішність унеможливорює всезагальне, бо сам об'єкт є лише моментом становлення цілого. За Гегелем, така трансцендентна краса, без якої не відбувається (згідно з концепцією Канта) чуттєве пізнання, є найбільш нецікавою у мистецтві, а справжнє мистецтво має метою розкриття одиничної краси як всезагальної – у цілісності ідеалу.

Модерний проєкт культури, як новоєвропейський період історії, демонструє все більше професійне відокремлення, ускладнення, відповідне галузеве розмежування діяльності, що призводить до частковості в розумінні ідеалу, руйнуванню цілісності цього конструкту: «Якщо реалізм обіцяв стабільність і порядок як в репрезентації, так і в реальності, то автономність і самокерованість модернізму досить ефективно внесла дестабілізацію у *репрезентацію*. Постмодерністська де-диференціація принесла хаос, примарність і нестабільність в наше сприйняття самої *реальності*» (Леш, 2003,

с. 23). Також реконструкцією філософського дискурсу модерну займався Ю. Габермас (2001), модерн він вважав так і не закінченим проєктом. В. Загороднюк (2006) аналізував різність сприйняття людини у цих модерних та постмодерних напрямках філософського дискурсу. О. Соболев (1997), аналізуючи основні риси класичного та постмодерного світосприйняття, відмічає одну з характерних рис другої в тому, що екзистенціалізм, як носій постмодерних уявлень, боїться майбутнього.

Починаються експерименти художньої форми, у яких заперечується саме зміст, призначення мистецтва в чуттєвому вираженні здійснити схоплення моменту (соціального та історичного, суспільного та індивідуального) всезагальності ідеалу. Трансформується зв'язок художньої мови, образності, поетики з предметом мистецтва, отже й предметом його рефлексії. В некласичних, неакадемічних, у XX столітті – авангардних, постмодерністських формах вираження чуттєвого досвіду, починає набирати обертів процес заперечення одного з найбільш цінних з погляду змісту художньої діяльності компонентів мистецтва, а саме, здатності через окремий предмет, образ показати сутність, всезагальність ідеалу – взірця цього перетворення. Ми приєднуємось тут до Мерло-Понті: «Оскільки глибина, колір, форма, лінія, рух, контур і фізіономія є гілками буття, і кожна з них може повернути ціле, в живописі немає окремих «проблем», немає справді протилежних шляхів, немає часткових «рішень», немає прогресу шляхом накопичення, немає варіантів без повернення <...> Працюючи» над однією зі своїх улюблених проблем, хай то буде оксамит чи вовна, справжній художник мимоволі перевертає дані всіх інших. Навіть коли його дослідження здається частковим, воно завжди тотальне. Щойно набувши певної майстерності, він усвідомлює, що відкрив ще одну сферу, в якій все, що він раніше міг висловити, має бути переказано по-іншому» (Merleau-Ponty, 1964, р. 51-52). Художній простір розщеплюється на окремі предмети, та головне – довільний зв'язок між ними. Вакуленко (2017) стверджує, що «художні пошуки постмодернізму можна охарактеризувати як

пошук альтернатив модернізму, ідеали якого іноді фактично руйнуються через ствердження прямо протилежних принципів» (Вакуленко, 2017, с. 2).

Остаточною перемогою індивідуально «привласненого», капіталізованого ідеалу, як рядоположність плюралізму істини, добра та краси, є краса, що, не знаходячи виходу в межах історично заданого художнього рельєфу реальності, прагне естетизувати, закріпити, затвердити це заперечення ідеалу як універсалії. Це подібне до того, як можна використати рояль, що не має клавіш, прикрашаючи його серветками, квітками тощо та тішитися тим, як естетично інструмент виглядає в інтер'єрі кімнати. Дослідниця Л.В. Чорна (2016а) зазначає: «постмодерністський суб'єкт, який дивиться на воду, проте по воді йдуть хвилі. Він бачить себе частково, роздрібно, закохується на одну мить у своє обличчя, відображене у хвилі, що відразу зникає, і забуває це кохання. Ідеал потрапляє в темпоритм кліпового атракціону. У цьому вже немає вічності, яка існувала аж до діалогу “Наркисс” Г. Сковороди <...> У цьому немає абсолютного виміру, проте є вже той профанний вимір, який є майже деструкцією темпоральності та існує на межі руйнування всесвіту» (Чорна, 2016а, с. 172).

Таким чином, в сучасних напрямках мистецтва, тенденціях розвитку арт-простору естетизація стверджує заперечення самої можливості ідеалу, його безнадійну відсутність та втрату онтологічного сенсу. Запереченням цього звучить думка Х.М. Маркович: «Тому суспільний ідеал, без перебільшення, можна вважати вершиною прагнень, цілей, масових та професійних ідей про бажане, вільне від негативу сьогодення та майбутнє» (Маркович, 2020, с. 18).

Важливо, що ідеал та зміна його форми має свою об'єктивну, історичну природу, на що вказує Х. Маркович (2020): «Варто чітко розуміти, що суспільний ідеал є історично обмеженим, він відповідає стану суспільства, рівню соціального розвитку та наукових знань свого часу» (Маркович, 2020, с. 18). В наш час всі вказані траєкторії швидкоплинно змінюються, до того ж все більше потрапляють у геометричну прогресію залежності від умов, можливостей капіталізації критеріїв досконалого, істинного, бажаного як

прибутку – додаткової вартості «ідеалу», на кшталт естетизованого роялю без клавіш. Економічний устрій, де індивід мислить себе не як представник поліса, спільноти чи професії, а уявляє свою частковість, екзистенційну мінливість у протиставленні інтересам суспільства передбачає, що за таких умов образ реальності / блага / ідеального соціуму починає набувати тих форм, ознак, в яких саме цьому індивіду буде легше / вигідніше існувати. Тобто ідеал витончується, його більше не тримають підпорки таких конструктів, як взірець, приклад. Відповідно й заперечується сама можливість його чуттєвого відтворення – мистецтво позиціює суб'єктивні враження. Плюралізм уявлень заперечує ідеал як конвенційність, натомість «укладає» договір про співіснування різних уявлень, не поєднаних спільним інтересом. За таких обставин нерозривні складники, а краще сказати – прояви ідеалу: краса, добро та істина, підкорюючись гравітації прибутковості, потрапляють у перегони на швидкість / креативність та спритність / комунікативність. Маркетингова, комерційна стратегія скеровує наразі значення / цінність / вартість виробу мистецтва, що встановлюється його ціною за законами розвитку арт-ринку. Зазначений підхід до цілісності ідеалу призводить до суб'єктивного викривлення, дисбалансу в його єдності, де залежно від потреб індивіда можуть естетизовано «виблискувати» різні аспекти цього предмету. Згідно з тенденціями може ігноруватись об'єктивна цілісність розвитку мистецтва та, наприклад, моральні якості суб'єкта будуть довільно визначати об'єкт як прекрасний чи істинний, хоча ця трансформація засвідчує повну незбіжність з загальними уявленнями. Протистояння інтересів проявляється у запереченні цілісності ідеалу, контроверсійності уявлень про красу, добро, істину. У підсумку – в протистоянні задач мистецтва та функцій держави. Домінує суб'єктивність вражень, різниця чуттєвого сприйняття природних, соціальних об'єктів, зрештою – звеличення цих окремих почуттів до рівня закону.

Одним із наших припущень щодо історичного руйнування цілісності ідеалу у спосіб чуттєвого відображення уривчастості, свого роду художнього перекодування реальності, виступає деструкція цілісності та темпоральність

соціального напруження моменту існування. Наприклад, імпресіонізм стає тим запереченням академічної завершеності образу, яка вже кілька століть визначала естетичний ідеал у зображальному мистецтві. Перш ніж висловити аргументи щодо зазначеного припущення, важливо сказати, що у нас немає жодного суб'єктивного несприйняття, упередженості стосовно цих великих майстрів, їхньої творчості. Навіть більше – наші смакові вподобання ускладнюють поставлене дослідницьке завдання щодо ідеалу в парадигмі гегелівської пізнавальної конструкції та її розгортання в естетичній теорії ХХ століття. Однак, імпресіоністи першими висунули момент спостереження повсякденного життя як самоцінність, напрочуд розриваючи цілісність символічного секулярного (етикет) та релігійного канону. Показово, що у своєму співвідношенні етичні та естетичні представлення початку імпресіонізму, де самоспостереження, відірване від призначення спостережуваного об'єкта, підноситься до самоцінності. Можна проілюструвати це на серії з двадцяти вісьмох картин «Руанський собор» (1892-1895 рр.) Клода Моне, де так символічно церква втрачає свою самотність архітектурного об'єкта й залишається тільки спостереженням предикатів архітектури щодо часу доби та року. Фактично образ собору як соціального (божественного) інституту поступається своїм місцем скороминущому враженню людини, що споглядає світ. Погляд суб'єкта, яким вихоплено з циклічності та заданості історичного часу стан природи, стає новим етичним ставленням та естетичним досвідом художника. Без такого протиставлення інтересів маленької, а точніше – кожної людини до всезагального ідеалу, як цільності діяльності людини, без заперечення, яке відобразилося у мистецтві, ми не могли б рухатись далі: від спроб описувати ідеал за допомогою канону до способів його змінити. У цього руйнівного – того, що заперечує попередні академічні, канонічні художні форми, – історичного руху виявляються дві тенденції періоду імпресіонізму – постімпресіонізму, модернізму – постмодернізму: революційна та реакційна.

Модернізм намагався довільно визначати форми та їхні цілі, виходячи не з цілого (з чим би не погодився ні Аристотель, ні Спіноза, ні Гегель), а з взятих розділено, самоцінно окремих форм (мається на увазі форм діяльності та форм свідомості). «Кубісти або розкладали форму на складові елементи, або спрощували принципи Сезанна до примітиву. В обох випадках переважали аналітичні, а не синтетичні стремління Сезанна. Відомі слова Сезанна – “трактуйте природу у вигляді циліндра, кулі, конуса...” – були сприйняті надміру» (Дротенко, 2022, с. 269).

Якщо говорити про спроби подолання (заперечення) модернізмом самого себе, у сенсі відповідності людині, то необхідно зупинитися на темі промислового дизайну. «Баухаус» зі своїм принципом «форма слідує за функцією» збігається з відношенням Гегеля до поняття форми. «Зовнішнє робить внутрішнє видимим, або взагалі якимсь буттям для іншого, передусім тільки як орган, адже внутрішнє, тією мірою, якою воно є в органі, – це сама діяльність» (Гегель, 2004, с. 219). Знову ставиться завдання відповідності мистецтва та діяльності потребам людини. Так, «Баухаус» також з’являється в реаліях нових ідеалів щодо речей. Л.В. Чорна (2016б) узагальнила: «Отже, річ стає універсалією, загальним образом. Річ стає ідеалом, а процес споживання проявляється як речовинне ставлення однієї людини до іншої» (Чорна, 2016б, с. 126). Проте через річ відкривається суспільна, людська, всезагальна сутність практики, потреби діяльності людини. Таким чином можна сказати, що мистецтво промислового дизайну починає на новій основі збігатися з античною утилітарністю, де ще корисність збігалася з красою форм. «Для античної людини утилітарне – це не просто окрема корисність існуючого, корисність тих чи інших речей, їх кількості чи якості, а корисність взагалі всього того, що могло б бути привласнено безпосередньо тілесним чином (способом): починаючи від корисності їжі та закінчуючи корисністю слухання музики, корисності занять фізичними вправами – і корисності занять філософією (“любов’ю до мудрості”))» (Канарський, 2008, с. 209). Саме в античності людина

вперше застає красу у формі тілесності, а отже, відповідність речі тілу людини буде відображати красу діяльного тіла у речі.

Промисловий дизайн як спосіб відображення, планування й перетворення майбутнього може знову повернутися до цієї тотожності форми, діяльності та мети (краси, істини та добра) у людині, не намагаючись формально замінювати собою ті види діяльності, які історично склалися у представленні як специфічно художні, а в першу чергу відповідати історичним завданням людини, і тут ми повністю згодні з Г.М. Клешня: «Беручи до уваги різні точки зору, висловлені в різні часи та епохи, можна констатувати, що об'єктивність ідеалу полягала в тому, що він виникає як об'єктивна необхідність, яка відображає об'єктивні потреби в удосконаленні певного суспільства, держави, особистості» (Клешня, 2014, с. 94). Але ця проблема не може бути вирішена в рамках мистецтва. Власне кажучи, лише в межах мистецтва неможливо зробити метою будь-якого виробництва людину. В буржуазному суспільстві, де метою виробництва залишається прибуток, а не людина, це неможливо.

І зараз ці принципи відповідності форми до діяльності не втратили сили, а може навіть і стають безсумнівними, якщо згадати, що засновник фірми «Apple», Стів Джобс, сповідував принципи «Баухауза». Він вважав дизайн найважливішою частиною діяльності фірми. Дизайнер та викладач цієї школи В. Гропіус навіть висунув гасло: «мистецтво та техніка – нове єднання». Стів Джобс, працюючи над дизайном Macintosh, намагався втілити дану ідею, зробивши новий комп'ютерний дизайн «єднанням мистецтва та технології». І це не було формальним позерством для С. Джобса. Він навіть перед важкою операцією відмовився від кисневої маски, тому що її дизайн не відповідав його уявленням про красу, а, на думку Стіва Джобса, потворна річ не може бути корисною. Цей світоглядний підхід він запозичив у американського дизайнера Віктора Папанека (1972), центральною ідеєю якого було «дизайн для реального світу» та соціальна відповідальність дизайнера. Згідно Папанека (1972), дизайнер зобов'язаний створювати функціональні речі з метою розв'язання проблем реального світу.

Тільки економічна основа може бути початком для становлення суспільних норм, естетичних уявлень, істини знань та ідеї в суспільстві. Мається на увазі формування такого ставлення людини до природи та людини до людини, яке базувалося б на соціально-економічній необхідності, запиті на перетворення самої діяльності. Отже, визнавало би пізнаваність світу та можливість його змінювати. Людина неухильно змушена шукати та відкривати критерії істини, добра та краси у самій діяльності за свідомим перетворенням світу. І це ж необхідно сказати про прогресивність, невідчужуваність у сучасному сприйнятті навколишнього світу. Ідеал є відношенням індивіда до об'єктивності невідворотності результату розвитку. Діалектика відношення індивіда до всезагального руху виражається в тому, що чим більша впевненість у результаті, в об'єктивності загального процесу, тим активніше прояв волі індивіда в цьому процесі. Чим більше розвинуте поняття ідеалу, тим більш впевнена людина в об'єктивності критеріїв істинності, моральності вчинку, краси своєї діяльності. На цьому етапі ми й стикаємось з нерівномірністю освоєння ідеалу в його цілісності, ідеалу побудови суспільних відносин в економічно різних прошарках суспільства. Ця розірваність самопізнання особливо помітна у сфері знань, на чому зауважують І. Кузнецова та О. Рубанець (2023): «Заміна суб'єкт-об'єктного відношення суб'єкт-предметним у постмодерністських візіях поєднується з можливістю руйнування об'єктивної логіки науки у зв'язку із зростанням впливу суб'єктності. Разом з тим відзначається смерть суб'єкта (у роботі М. Фуко "Слова і речі") і смерть автора (Р. Барт), яку важко поєднати із зростанням ролі сучасної особистості в пізнавальних відносинах при формуванні дослідницьких і когнітивних компетентностей» (Кузнецова & Рубанець, 2023, с. 23)

Коли заперечення не знімається, не заперечується зі збереженням, а просто заперечує минулі форми досягнення ідеалу, то з'являється суб'єктивність, негрунтовність, невизначеність, хиткість уявлень про окремі сфери діяльності, з'являється постмодернізм як примирення різновекторності поглядів, рівність піднесеного і побутового. Є чуттєвість, проте немає

філософії, культури теоретичного мислення щодо чуттєвого вираження ідеалу. Через відсутність такої культури ідеал перетворюється на моду, стандарт, не осмисленість, а мінливість в судженнях про нього. Цій тенденції протистоїть рух чуттєвої діяльності до повернення всезагальності ідеалу, до потреб діяльності суспільства, співпадіння форм предмета і тілесності людини. Ми бачимо, як у сучасних формах політичного вандалізму стосовно творів мистецтва проявляється, по-перше, рефлексія суспільного ідеалу, його стан. По-друге, простежуємо формування, боротьбу між різними економічними, політичними групами за встановлення нового образу, ідеалу, суспільної норми задля перетворення суспільства. Тому ми вважаємо, що історично точним, перетворюючим дійсність, а не відображаючим її у дзеркалі спустошених сенсів та знищених ідеалів «задзеркалля», є розуміння ролі стверджуючого заперечення (заперечення заперечення) у мистецтві щодо складного загального перебігу історії та розв'язання питання цілепокладання у діяльності та співвідношенні форми до діяльності, для сучасного художника/ глядача/ кожного з нас. Від цього буде залежати подолання відчуження людини у всіх формах та сферах нашого буття.

Тут варто зупинитися детальніше на природі вандалізму стосовно творів мистецтва. Канарський продемонстрував принцип сходження від абстрактного до конкретного, показавши спочатку діяльність людини через розпад утилітарності та естетичності побутового предмета, його тотожність з тілесністю людини, слід за цим відношення до індивідуальної фігури людини у скульптурній формі, побудову соціальної тілесності простору буття людини, та завершив на подоланні соціальної суперечності, розпаду родової цілісності в цьому суспільному тілі за допомогою протиставлення суспільного ідеалу суспільному побуту. І нас цікавить формування відчуттів та чуттєвості як окремої людини за допомогою скульптурності образу, зокрема виховання просторового, цілісного бачення людини за скульптури, та формування засобів уявлення всезагального через спільний ідеал, представлений в образотворчому мистецтві.

Можна сказати, що мистецтво є конкретним проявом суб'єктивності об'єктивно існуючої культури, вираженої у чуттєвій предметності. Так само можна сказати й про державу, яка виражає свою суб'єктивність у правовій формі свідомості. Для нас головне, щоб це уявлення виявилось не випадковим, а таким, у якого був розвиток і буде розвиток, взагалі таким, яке розвиває фантазію: не в сенсі вміння вигадувати фантастичний світ або істот, а в тому, щоб вміти адекватно уявляти логічний рух об'єкта перетворення (суспільства), вміти уявити те, чого ще немає, але неодмінно буде. Ми вже відмічали раніше, що Гегель вважає мистецтво першою формою виховання певної образної культури мислення, коли той згадує Гомера й Гесіода як перших вчителів грецького народу. Гегель також зазначає, що цю функцію з освіти людини на певному етапі перейняли софісти, виділившись в окремий стан вчителів, головною задачею яких було викладання різноманітних видів мистецтва, при тому, саме мистецтва як засобу підпорядкування цілей інших людей у своїх інтересах. Цю функцію мистецтва з виховання народу чудово розумів також Г.Е. Лессінг (1968), як ми показували раніше.

На нашу думку, важливою основою для розуміння ролі чуттєвості уяви для суспільного життя є її нібито пасивність. Гегель відмічає важливий аспект у філософії Аристотеля: «Згідно з Аристотелем, процес відчуття є взагалі можливістю (ми б сказали: рецептивність), але ця можливість є також активністю; її тому не слід розуміти як чисту пасивність. Пасивність і діяльність є одним і тим самим, або, говорячи інакше, сама пасивність існує двояко. <...> Вплив ззовні, як певна пасивність, тут, отже, є першим; але потім постає діяльність і робить цей пасивний зміст своїм» (Гегель, 2023b, с. 311-312).

Чи може акцент на відчуттях у мистецтві бути формою пасивності в діяльності та думках? Те, що відчуття пасивні, не означає, що їх не потрібно розглядати з позиції держави, оскільки ця пасивність відчуттів, за Аристотелем, потім перетворюється на діяльність представлення, представлення як чуттєвої форма поняття. «Значення, котре Арістотель надає державі, є таким великим, що він навіть починає з того, що визначає людину як “політичну тварину, що

має розум. Тому лише людина, а не тварина, має свідомість добра і зла, справедливого і несправедливого», бо тварина не мислить» (Гегель, 2023b, с. 329).

За Аристотелем, можна сказати, що індивід володіє лише відчуттями, а держава, або колектив, свідомістю. Людська індивідуальність може співчувати діяльності суспільства та підійматися до думки, цілісності її діяльної форми. Тому і мистецтво настільки дієве щодо нього, як загальне в чуттєвій формі. Через це, на нашу думку, постійно залишається актуальною проблема політичного вандалізму, тому що вона безпосередньо пов'язана з діяльністю форми уявлення про суспільний ідеал в середині, як сутність, родова сила кожного окремого індивіда. Естетичне та етичне, як і мистецтво та держава, є продуктом розвитку через розпад суспільних відносин, де естетичні уявлення є осмисленням чуттєвості форм, а етичне є осмисленням діяльності, відношення до іншого.

Політичний вандалізм і його соціальний характер продуктивно розглядати також як відповідь на повернення старих соціальних відносин. Соціальні, політично гострі потрясіння, спрямовані на ревізію фактів та подій історії, є сьогодні однією з характерних особливостей поточного моменту в загальному світовому, глобальному масштабі. Не перебільшенням буде позначення цих процесів як найбільш виразних соціальних реакцій на актуальне для світового устрою питання перерозподілу економічних, політичних, ідеологічних ролей та преференцій різних держав та місця в цьому процесі громадянського суспільства. Піднімаючи це питання в одному лише з аспектів – неконтрольованих або ж, навпаки – чітко модельованих викидів агресії натовпу в бік «кам'яних» витворів осіб, що стали вже історією, найбільш популярним буде розгляд цієї проблеми як одного з симптомів сьогодинішнього балансування світу на межі політичного «горизонту подій». Таким чином, актуальним є комплексне розглядання проблеми політичного вандалізму та виявлення глибинних соціальних причин «боротьби» з пам'ятниками історії як символами, виділеними історією як ідеологічними орієнтирами розвитку суспільства.

Нам важливо зрозуміти причини актів вандалізму щодо виробів мистецтва, на яких зображені історичні особистості та історичні події. Ми плануємо довести нашу гіпотезу про те, що сучасна проблема вандалізму як явище, яке сьогодні набуло масового соціального протестного характеру, пов'язана з відтворенням давно віджилих способів ієрархії в громадських відносинах. Відтворення старої ієрархії, відчуження певних груп в суспільстві від перетворення процесу виробництва життя призводить до наростання політичного вандалізму. Він є лише видимість, прояв глибинних соціально-економічних суперечностей, що відображаються у війні з монументами. Також ми постараємося довести, що законодавчо, юридично або за допомогою закликів до розуму людей, які беруть участь в таких акціях, дану проблему неможливо вирішити, оскільки причини вандалізму мають об'єктивний характер і можуть бути усунені лише з розвитком відносин господарювання відповідно до сучасних продуктивних сил.

Не зважаючи на важливість моралі, моральності та юридичної маніфестації в розв'язанні цього питання вандалізму, ми не можемо розкрити, вичерпати суть проблеми, зупинившись виключно на ній, і повинні вказати на економічні основи цієї проблеми. Без економічного аспекту розв'язання проблеми вандалізму її розгляд «взагалі» скоріше буде призводити до політичних маніпуляцій та ускладнення, пов'язаних з проблемами вандалізму, або замовчування, а відповідно, до ускладнення суспільних суперечностей, що зростають. Важливо також висунути на перший план економічний аспект розгляду проблеми вандалізму монументів, заздалегідь зауваживши, що цей аспект щодо виробів мистецтва не може бути виміряний з боку їх виробництва, додаткової вартості й т.д.; мова повинна йти про символічні форми того, які політико-економічні норми, ідеї відображає монумент того чи іншого історичного діяча. Іншими словами – економічний аспект нашого вивчення виробів мистецтва не в його об'єктивному естетичному, але все ж оцінювальному судженні, а в більш широкому тлумаченні того, які соціальні права та правила в розподілі суспільних благ маніфестує даний виріб

мистецтва, до яких економічних балансів та дисбалансів привело правління, завоювання того чи іншого історичного лідера. Таким чином, монумент дає символічний, але нерозривний зв'язок між віддаленими в часі історичними подіями, їх учасниками, лідерами й т.д. та між тією соціально-економічною несправедливістю, яка гостро переживається в сучасних умовах. Ми конкретизуємо та доповнюємо уточненнями формулювання питання про вандалізм, що, на наш погляд, буде вже рухом в напрямку відповіді на питання «що потрібно робити?» в першу чергу при розв'язанні проблеми вандалізму, та в яких випадках це взагалі не є проблемою.

У зв'язку з цим нас цікавить новий виток вандалізму, що стався, на перший погляд, у найбільш прогресивних країнах, таких як країни Західної Європи та Сполучені Штати Америки. Ми бачимо гнів та ненависть певної частини населення щодо пам'ятників, які зображують діячів минулого в цих країнах. А саме – об'єктами соціальної агресії стають монументи наступних історичних особистостей: генерал Лі, Теодор Рузвельт, Сесіл Родс, Уїнстон Черчілль. Суперечливість цих особистостей полягає в тому, що їхня участь в поневоленні, геноциді, експлуатації та знищенні інших народів «співпала» з розвитком та успіхами їхніх держав, за що у свій час вони отримали пам'ять у вигляді монументів, виробів скульптури на батьківщині. Така неоднозначність історичних явищ могла ще бути не загрозливою для виробів мистецтва, поки утиск та нещастя певних груп людей представлялися у вигляді абстракцій, далеких від повсякденності громадянина, часто формуючись державними засобами масової інформації. Але, зважаючи на зростання нетерпимості до расизму, імперіалізму, сексизму, ці історичні особистості викликають все більше роздратування. Тим більше, що це роздратування спрямоване всіма тими ж засобами масової інформації в річищі персоніфікації та зіставлення з історичними діячами минулого в якості політично зручної боротьби зі змістами та ідеями тіней історії. З цієї причини їхні пам'ятники піддалися різноманітному вандалізму. Таким чином, способи розвитку добробуту з минулого вже не здаються прийнятними для сучасного суспільства. Спроба

заявити про неприйняття відносин минулого призводять до актів вандалізму щодо виробів мистецтва, що зображують такі неоднозначні особистості та події.

Через зростання актів вандалізму ця проблема перестає бути абстрактною і стає конкретною, подійно резонансною, тому все важливіше надати пояснення природи такого явища, як політичний вандалізм – руйнування відкритої боротьби з меморіалом ідеї, зафіксованою в камені, спрямованої на маніфестацію певного світогляду. Ряд дослідників звертає увагу на те, які шляхи розв'язання цієї проблеми можна запропонувати, як на явище вандалізму взагалі варто дивитись, в яких випадках вандалізм дозволений, а саме соціально легітимний, а в яких – ні, чи стосується естетично-руйнівний зміст терміна вандалізм тільки до творів мистецтва.

Вандалізм як сучасна форма соціального протесту, об'єктом якого стають твори мистецтва, меморіали, пам'ятники громадським діячам, викликає занепокоєння та необхідність осмислення з боку різних дослідників. Ми виділимо три основні підходи щодо політичного вандалізму, проаналізувавши літературу в цих трьох напрямках.

Перший напрямок включає дослідження авторів, думка яких – ніяк не змінювати складний скульптурно-архітектурний текст соціального простору незалежно від ідеологічного, аксіологічного прочитання цього тексту (Beard, 2015). Тобто, вцілілі або зіпсовані від часу, можливого механічного впливу тощо меморіали особистостям, ідеї та діяльність яких в контексті сьогодення визнані несправедливими, можна залишити в ландшафті простору без змін. У такому випадку аргументацією цієї позиції є наступне: меморіали історичним особистостям та подіям – це частина історії, яку треба вивчати та зберігати такою, якою вона була, а не робити спроби її переписати. Порухення цілісності таких пам'ятників, прихильники даного підходу, називають вандалізмом та злочином проти історії. Чонг-Мінг (2020) наводить кілька показових прикладів даної позиції, історик Р. Джонсон (2015) порівняв політичний вандалізм з періодом іконоборства в Європі та руйнуванням античної культури ісламською державою, а М. Бірд (2015) вважає, що кампанія під назвою «Rhodes Must Fall»

завдала великої шкоди в розумінні історії. Зокрема, Сесіл Родс (Rhodes) був меценатом, засновником стипендії імені себе, яку щорічно отримує 170 студентів строком на 2 роки, також після смерті він заповів землю народу ПАР на схилах Столової гори, яку він вважав своєю.

Другий, протилежний до описаного напрямком, пропонує розв'язання проблеми сумнівних та тих, що викликають громадське осудження, пам'ятників – це демонтаж, усунення з поля зору, перенесення з громадських місць таких творів, а також формування нових локацій спеціального меморіального архіву «альтернативної» історії, не цензурованої поточним моментом історичної пам'яті. Х. Фроу (Frowe, 2019) стверджує, що пам'ятники особистостям відрізняються від інших меморіалів тим, що вони передбачають прославлення «увіковічених» в камені (бронзі й т.д.) людей, а отже їх образу життя. Кожне конкретне вже прожите життя може бути запламоване, зіпсоване несправедливістю в спогадах нащадків або навпаки – нарешті сприйнята в істинному світлі їхніх діянь. У будь-якому випадку держава зобов'язана висловити ставлення до такої історичної трактовки та усунути такий пам'ятник, викресливши цю «сторінку» з тексту соціального простору. Т. Лай (2020) приходить до висновку: якщо держава бере участь або сприяє поширенню хибної історичної пам'яті, то вандалізм залишається єдиним доступним методом для усунення такої несправедливості. У цьому аспекті з ним згодні також Й. Шульц (Schulz, 2018).

Третім напрямком концептуального розв'язання проблеми вандалізму щодо меморіалів є створення та включення додаткового контексту до вже наявного трактування пам'ятників. (Cannadine, Matthes) А саме – за допомогою встановлення контр-пам'ятника або таблички з текстом, який уточнює розуміння не тільки історичного значення зображеної особистості, але й даного меморіалу як виробу мистецтва або різних оціночних суджень щодо правильності/неправильності дій цієї особистості, ролі події тощо. М. Лім (2020) сподівається, що такий спосіб задовольнить всіх учасників. Також М. Лім пропонує переміщувати при можливості такі арт-об'єкти в експозицію

спеціального музею, де вони можуть бути представлені з осудом такого явища. Й. Шульц (Schulz, 2018) вважає, що якщо немає можливості встановлення контр-пам'ятника або видалення його з громадського місця через зацікавленість влади, то акти вандалізму досить прийнятні, оскільки він вважає основною задачею держави усунути відчуження, забезпечити самоповагу та свободу висловлювання для всіх частин суспільства в рівній кількості. Також про роль «уламків культури» для становлення візуальної антропології пише Павлова: «Подібні емпіричні стратегії дослідження використовували фотографічний матеріал для ілюстрації узагальнень “расової теорії”, яка значною мірою мала виправдати колонізаторські і навіть рабовласницькі інтереси деяких держав. Лише з часом виникає інтерес не до тіл, а до артефактів інших культур, і вперше через дотичність таких атрибутів тіла, як зачіска, татуювання. Згодом дослідницька увага фокусується на прикрасах, масках та зброї, а через них на ритуалах, у яких артефакти задіяні як уламки чужих світів» (Павлова, 2022b, с. 49). Ці пам'ятки становлять свого роду візуальну антропологію в образах економічної, соціальної роздробленості.

Для об'єктивного розуміння проблеми політичного вандалізму необхідно розглянути її комплексно, а саме, в історичному контексті, щоб дізнатися, як ці протиріччя в громадському житті вирішувалися раніше, порівняти з сучасним станом речей. Також доведеться проакцентувати деякі економічні, матеріальні основи для виникнення вандалізму. Важливо порівняти соціальну нерівність, встановивши кореляцію між економічними можливостями та історичними поглядами різних шарів суспільства, розглянути аргументи сучасних дослідників, щоб зрозуміти рівень розробленості проблеми.

Історія цивілізацій містить безліч прикладів вандалізму, починаючи з давнини, наприклад, знищення першого Єрусалимського храму вавилонським царем Навуходоносором в 586 р. до н.е., який був побудований, згідно з Старозавітним біблійними текстами, царем Соломоном, і переходячи до європейського середньовіччя, яке значною мірою асоціюється з вандалізмом та варварством у зв'язку з руйнуванням античних язичницьких храмів та

скульптур як християнами, так і варварами та арабами. Масштабний приклад політичного вандалізму – це розграбування Константинополя хрестоносцями в 1204 році. Навіть епоха Ренесансу відзначилася демонтажем античних римських споруд, таких як Колізей та античні храми, з метою добування матеріалу для будівництва християнських храмів, маєтків римської знаті та поповнення їх приватних колекцій творами мистецтва. Чи от сучасна проблема вандалізму у стінах бібліотек (Salaam, 2010). Як видно, проблема вандалізму є історично непозбивною, і радше супроводжує розвиток різних цивілізацій, постійно повторюючись явищем на певних економічних зломах в історії виробництва культури. Оскільки скульптура є формою культури, яка отримала свою художню мову вираження ідеї, а конкретна скульптура (пам'ятник історичної особистості, вихоплена реплікою часу в образі людини) є відображенням моментом конкретно історичного етапу становлення культури та громадського ідеалу. Відомо, що твори мистецтва, зокрема скульптура, а особливо монументальна скульптура, допускають спотворення зображення, відбір рис та зміну пропорцій натури, перебільшення характерних рис особистості, для акценту тих чи інших аспектів під впливом ідеологічних, морально-етичних уявлень художника про події та їх важливість для історії суспільства. А загальний образ складається лише з тих необхідних особливостей, які повинні виразити пафос, драматизм, трагічність тощо події. Будучи етапом формування та відображення (цього самого етапу) людського ідеалу, не дивно, що з розвитком громадських відносин вона (скульптура) перестає збігатися з поточним моментом, поточним ще не представленим наявно ідеалом, та деформується в громадській свідомості через призму уявлень про належні відносини між людьми у виробництві – вихованні людини.

У загальному підсумку, ми можемо побачити, що загострення актів політичного вандалізму щодо пам'ятників в різні епохи мають основу в економічній нестабільності при переході від одного способу виробництва життя до іншого, і зникають в часи відносної економічної стабільності. При цьому споріднене явище економічного вандалізму, яке на наш погляд носить набагато

більший масштаб та несе реальну загрозу культурі, порівняно з політичним вандалізмом, залишається практично непоміченим. Важливо також зазначити, що значення введеного нами терміна «економічний вандалізм» не зводиться до розглянутого тут економічного аспекту вандалізму. Термін вказує на певну (хоча й гіпотетичну) вимірюваність масштабу втрат в результаті вандалських дій. Говорячи ж про економічний аспект вандалізму, як ми вже зазначили вище, розглядається весь соціально-політичний комплекс проблеми вандалізму, символічно перекладений в агресію та ненависть щодо пам'ятника культури, який зображає або історично пов'язаний з лідерами тих соціальних змін, що в сучасних умовах мають негативну конотацію. Також необхідно сказати, що ми використовуємо поняття економічний вандалізм, характеризуючи проблему, яка на наш погляд близька політичному вандалізму щодо пам'ятників культури – скульптури, витвори, фрески, мозаїки тощо. Хоча причинно-наслідкові зв'язки економічного вандалізму не такі очевидні, наслідки – руйнівні. Це навмисне або ненавмисне порушення цінностей загальнолюдського значення, мотивована скороченням збитків або отриманням прибутку приватною особою чи компанією. Саме в цій формі вандалізм виявляє дійсну антикультурність, нежиттєздатність загальнолюдських моральних та етичних ідеалів в сучасних громадських відносинах.

Для наочності, ось як виглядає економічний вандалізм: у 2020 році приватний колекціонер, щоб зекономити на реставрації картини, заплатив 1200 євро реставратору меблів. Після двох спроб реставрації картину епохи бароко Е. Мурільйо (чи то її копію) з зображенням Діви Марії було не впізнати (ACRE, 2020). Також характерне таке явище, як «the lost houses» ("Destruction of country houses in 20th-century Britain," 2023) у Великобританії. В другій половині XX століття, коли з метою уникнення додаткових витрат на податки, розбирали на матеріали родинні замки, по суті пам'ятники всесвітнього значення, з історією в декілька сотень років. Ось що трапляється, коли твір мистецтва, який є продуктом (відображенням) цілих епох, становлення культури людини, опиняється в залежності від приватної вигоди. Варто зазначити, що ми зараз

наводимо приклади тільки того, що стосується безпосередньо мистецтва та архітектури, а те, що стосується знищення надлишку продуктів харчування та техніки, викликаного кон'юнктурою кризи перевиробництва товарів та пригніченням споживання, має зовсім катастрофічний характер при наявності великої кількості людей у світі, які не мають доступу до питної води та їжі. Однак цей аспект потребує окремого дослідження. Звісно як тут не згадати есе "Руїна" Зіммеля (1958), яка звертає увагу на те драматичне естетичне переживання, яке нас наповнює, коли ми бачимо покинуту, втрачену цілісність форми під натиском природи в архітектурі, що показує всі протиріччя між культурою та натурою, де вже природа починає використовувати архітектуру як матеріал для свого формування. Але він так зауважує для нас важливий момент, що такого естетичного відчуття не відбувається, коли ми знаємо, що причиною руїни стала безпосередність або байдужість діяльності людини; він наводить приклад вандалізму стосовно римської архітектури. Нас цікавить якраз цей аспект негативного відчуття саме від суспільної діяльності, яка приводить до вандалізму, тому ми й звертаємось в першу чергу до «політичного вандалізму».

Світова спільнота з помітним інтересом стежила за подіями, пов'язаними з вандалізмом в США та Європі. Для кращого розуміння ситуації, наведемо приклади вандалізму, пов'язаного зі шкодою монументам або їх демонтажем за розпорядженням влади: Джефферсон Девіс, Томас Джефферсон, Роберт Лі, Френсіс Скотт Кі (автор вірша, який став текстом гімну США), Уолліс Грант, Христофор Колумб, Теодор Рузвельт, Джордж Вашингтон. У США було пошкоджено більше пам'ятників в останні часи, але ми обмежимося лише деякими з них. В Об'єднаному Королівстві було здійснено більш організований підхід і просто створено інтерактивну карту «Topple the Racists» з пам'ятниками, які необхідно видалити. Деякі з них вже постраждали від нападів, такі як пам'ятник Уїнстону Черчиллю або скульптура з зображенням Сесіла Родса в коледжі Орієл. На вимогу студентів, було вирішено демонтувати останню скульптуру (також пам'ятник Родсу був демонтований в університеті Кейптаун).

Хочемо зазначити, що всі ці акти в основному вчинялися в складі груп іорганізацій та рідко були дією одинаків. Також, необхідно сказати, що автори, на дослідження яких ми посилаємося, використовують й інші приклади вандалізму та зіпсованих меморіалів в Німеччині, Тайвані, Австралії та інших країнах світу. Тобто, це явище носить світовий масштаб, але через те, що найбільш яскраво це проявилось у США та Великобританії, то ми постараємося обмежитися їхнім прикладом.

Оскільки це явище має масовий характер, то його не можна проігнорувати сучасним теоретикам. Вже наведено вище кілька способів осмислення та вирішення цієї проблеми, навколо яких розгортається дискусія. Але в кожному з цих рішень проблеми вандалізму виявляється ряд критичних моментів.

Прихильники збереження пам'ятників у їхньому первісному стані порівнюють політичний вандалізм з варварством. З ними важко не погодитися, що соціальна агресія, яка живить політичний вандалізм, ґрунтується на порушенні принципу історизму, який полягає в тому, що не можна підходити з точки зору моралі та законів сучасного суспільства до подій та вчинків окремих особистостей в минулому. Інакше ми будемо змушені засудити давньоєгипетську архітектуру та пам'ятники ацтеків як прославлення рабства та людських жертв, заборонити в музеях інсталяції первісних людей у зв'язку з увіковіченням жорстокості, можливого людоджерства тощо. Але насправді ми бачимо, що пам'ять про давнину у вигляді мистецтва та архітектури не викликає таких негативних вражень у будь-яких груп суспільства, тоді як пам'ятники діячам та подіям американської та англійської історії викликають почуття несправедливості та приниження. Й. Шульц (Schulz, 2018) в цьому сенсі точно зауважує: «Річ у тім, що ієрархія між громадянами й солдатами Римської імперії та нібито "варварськими" племенами в Німеччині та Галлії більше не має жодної відповідності в соціальній реальності сучасної Європи: племен більше не існує, жоден німець сьогодні не ототожнює себе з ними» (Schulz, 2018, p. 5).

Тобто, в сучасному суспільстві історична особистість або подія розглядаються в спотвореному вигляді відносно сучасності, а пам'ятники політикам початку XX століття в США та Великобританії стають невільними представниками наявних поглядів на належні способи існування цього суспільства. Для прикладу нашого розуміння соціальної природи сприйняття творів мистецтва, ми можемо симулювати ситуацію, за якої знову відроджуються норми поведінки окремих осіб в окремій частині суспільства, первісних племен або давнього Єгипту, де магічна свідомість, рабство, жертвоприношення людей та тварин були в порядку речей. У такому випадку, ми вважаємо, що так само відновлення цих норм спотворювало б сприйняття (ставлення) до пам'ятників давнини, які знову набувають соціальної актуальності, як це відбувається з історичними пам'ятниками в США та Великобританії, і викликало б такі ж акти вандалізму. Такі пам'ятники, в яких відображені залишки минулих відносин у суспільстві, вже не сприймаються частиною історії та починають представляти сучасну дійсність.

Протилежна позиція у вигляді знищення пам'ятника має вагомий аргумент, що суспільство повинно формувати те середовище, яке відповідає їх етапу економічного, соціального розвитку та його цілям, навіть якщо держава не розуміє свою відповідальність у цьому питанні. Є приклади солідарності в питанні вандалізму між державою та протестуючими, пов'язані з пам'ятником Леопольда II в Оостенде. У 2004 році (Belga, 2004), в знак протесту проти політики бельгійської королівської сім'ї в Конго групою активістів, які називають себе «De Stoeten Ostendenoare», на скульптурі була відрізана рука африканця, який дякує королю Бельгії за звільнення від рабства. Влада Бельгії вирішила не реставрувати скульптуру з надією, що це краще допоможе пояснити історію. Проте через 15 років після акту вандалізму активісти запропонували повернути частину руки, відрізаної від скульптури, якщо влада Бельгії офіційно засудить злочини проти африканців Конго, від чого влада відмовилась (Boffey, 2019).

Розв'язання проблеми за допомогою вандалізму не дає нам відповіді на питання, що робити у випадках, коли твір мистецтва має високі естетичні, складні технічні, технологічні, унікальні стилістичні, художні якості або створений особою / групою осіб, які не мають відношення до несправедливості. Як ми повинні ставитись до знищення у квітні 1871 року колони на площі Вандом, присвяченої Наполеону I? Або до особистості Євхарія, першого єпископа Трірського (Треверського) III століття? Він заслужив своє місце серед святих мучеників тим, що в храмі Венери він вбив служителя, пошкодив статую богині. Після чого Євхарій видав себе і своїх прихильників, сподіваючись на мученицьку смерть від рук язичників, яка шанувалася серед перших християн (страчений 22 жовтня 362 року). У цьому контексті також варто згадати й про Савонаролу, який представляв реакційну тенденцію Епохи Ренесансу. Він бачив загрозу християнському фундаменталізму, її християнській етиці та основ, у розвитку науки та мистецтва, організовував та закликав до показових актів знищення античних та сучасних йому творів мистецтва. У Флоренції, де Савонарола узурпував владу над міською радою, діяли так звані «білі сорочки», які вривалися в будинки, шукали та знищували твори мистецтва, які їм вдалося знайти; також меценати, піддаючись на проповіді Савонароли, добровільно брали участь у знищенні творів мистецтва з власних колекцій.

Спосіб збереження пам'ятників за допомогою контр-пам'ятника або перенесення до окремого музею призначений задовольнити всі зацікавлені сторони, проте не відповідає на аргумент прихильників вандалізму, коли частина суспільства або місцеві влади самі зацікавлені в таких пам'ятниках. Зауважується (Brundage, 2018, p. 325–328), що прославлення особистостей та подій, пов'язаних з конфедеративними штатами Америки, є відносно новим явищем, яке в основному належить до початку XX століття за участю груп жінок півдня та за підтримки місцевих урядів. Також про відносну молодість пам'ятників «конфедератам» пише Й. Шульц (Schulz, 2018, p. 7).

Як ми говорили раніше на прикладі Євхарія або й суспільства жінок півдня, сам акт вандалізму або встановлення пам'ятників може бути способом

ініціації в окрему частину суспільства, способом відокремлення прошарків суспільства від суспільства в цілому. Цей момент зауважує Й. Шульц (Schulz, 2018) та вводить поняття «відчуження», тобто виділення певної групи з суспільства в цілому. Тому встановлення контр-пам'ятника або спроба текстового доповнення буде викликати загострення суперечностей, а не вирішення несправедливості. На наш погляд, з цієї причини Брундеч (2018) закінчує питанням: «чи вистачить сучасним американцям терпіння і витримки методично будувати більш інклюзивний ландшафт, якщо для цього знадобляться десятиліття і десятиліття?» (Brundage, 2018, p. 329)

В основному, всі ці рішення пропонуються авторами для розгляду з погляду юридичних норм, правового регулювання, тобто закону. Вони не виходять за межі юридичного рішення та апеляції до держави, дослідники можуть дати нам відповідь, яка задовольняє лише якусь частину суспільства. Щоб розв'язувати цю проблему, ми пропонуємо прийняти положення про те, що ціле визначає моменти свого руху, а не навпаки. Включення в осмислення проблеми вандалізму якомога більшої кількості суттєвих аспектів життя суспільства дасть нам зрештою адекватну мету, яку треба досягти в розв'язанні цієї проблеми. Це буде означати для нас, що треба вивчити питання з погляду не тільки права та сучасної етики, але й політично, економічно, історично та естетично.

Які ж причини зростання політичного вандалізму в США та Західній Європі, спрямовані на пам'ятники колишніх імперіалістів та работорговців? На наш погляд, важливим фактором такого зростання є тенденція повернення до більш відсталого виробництва з метою економії на робочій силі через кризу ринкової економіки, а саме повернення до примусової (хоча і в сучасній – модернізованій формі примусу та тим самим ще більш езуїтської її версії) праці від відносно вільного економічного примусу робітника конкуренцією на ринку праці. Відносини, які здавалися минулим, знову починають відтворюватися в сучасності, що і змушує асоціювати сучасне становище нерівності з історичними представниками такої нерівності або зі спробами певних груп

відновити попередні відносини нерівності шляхом прославлення цих осіб або подій, що представляють таке становище.

Стає все більш очевидним, що такі проблеми, як расизм та работоргівля, нікуди не зникли в наш час і набули по-справжньому грандіозних масштабів. Отже, особистості, такі як Колумб, Роберт Лі, Теодор Рузвельт, пов'язані з цими явищами, не можуть сприйматися історично відсторонено та байдуже в контексті сьогодення. У 2014 році Міжнародна організація праці опублікувала звіт, в якому заявила: «У перспективі, 21 мільйон жертв примусової праці та понад 150 мільярдів доларів США нелегальних прибутків, отриманих від їхньої праці, перевищують чисельність населення та ВВП багатьох країн і територій світу. Проте ця величезна нація чоловіків, жінок і дітей разом зі своїми ресурсами залишається практично невидимою, схованою за стіною примусу, погроз і економічної експлуатації» (International Labour Office, 2014, p. 45)

Група експертів Ради Європи з протидії торгівлі людьми GRETA (2018) опублікувала звіт, в якому зазначає, що трудова експлуатація стала головною формою торгівлі людьми в деяких європейських країнах, серед яких Сполучене Королівство, Португалія, Греція, Бельгія. Організація Walk free (2023) разом з Міжнародною організацією праці вже нарахувала 40,3 мільйона рабів.

Щодо форм відтворення застарілих суспільних відносин безпосередньо в США, М. Пойкер (2019) вважає, що таке явище, як здача в оренду практично безкоштовної праці ув'язнених, підриває положення в конкуренції серед працівників США, де 2,2 мільйона засуджених працюють на такі великі компанії, як Walmart, AT&T, Victoria's Secret та Whole Foods Market. Це на додаток до 400 000 рабів в США, які підпадають під визначення таких від Міжнародної організації праці.

В період кризи ця відносна свобода найманого робітника буде вважатися недоліком перед примусовою працею в конкуренції за робоче місце. «Свобода» тут буде означати добровільне (за свій рахунок) слідування робітника та малого підприємця (того, хто володіє засобами виробництва, але працює особисто) за капіталом, на відміну від, скажімо, ув'язненого або нелегального мігранта (з

погляду відсутності у такої людини правового статусу, по суті – раба). Таке погіршення умов праці не може не викликати протесту в гуманістично налаштованій частині суспільства та тих, хто постраждав від цього економічно. Такий протест з необхідністю спрямовується на ті історичні пам'ятники особистостям та подіям, які пов'язані з існуванням та прославленням тих минулих відносин примусової праці в виробництві життя людини.

Факт існування та поширення торгівлі людьми та примусової праці відзначається на найвищому рівні (інституціями, що спеціалізуються на цих питаннях), тому особистості минулого, які пов'язані з несправедливістю, можуть розглядатися як символи нашого часу.

Дуже вдало, на наш погляд, Й. Шульц (Schulz, 2018, р. 1) починає свій аналіз з історії про пана Менафи, оскільки положення прислуги в поєднанні з певним кольором шкіри вказує на підстави для почуття співпереживання з американськими рабами минулого. Цю необхідність створення самоповаги для всіх неможливо здійснити шляхом приховування певних символів або проголошення юридичних гасел та законів, а це має вирішуватися у сфері рівного доступу до всіх багатств людської культури на підставі факту народження людини. Також обмеженість доступу до накопиченої інформації як такої, що створює проблему для епістемології у сучасному світі відмічає й О. Рубанець (2023), вивчаючи «когнітивну сферу людини» (Кочубей, 2023, с. 122). «Щоб бачити себе рівним, потрібно бачити себе людиною, яка має право брати участь у формуванні соціального світу, який тебе оточує. Наразі корінні народи не можуть бачити себе рівноправними учасниками проекту колективного наративу про минуле своїх суспільств. Це має змінитися, якщо суспільства поселенців хочуть подолати кривду відчуження» (Schulz, 2018, р. 9)

Як показує історія, політичний вандалізм є звичайним явищем на етапах економічної нестабільності та спроб таким формальним (поверхневим) способом вирішення конкретно історичних суперечностей. Історичні пам'ятники таким чином можуть виступати ідеалом (символом) застарілих або прогресивних суспільних відносин, які можуть стосуватися різних груп

всередині, на перший погляд, цілісного суспільства, що призводить до опору всередині суспільства та актів політичного вандалізму. Оскільки дослідники, в основному, представляють суспільство як холістичне, що буде абстрактним, а не дійсним суспільством, і видають своє моральне ставлення за суспільну норму, то рішення, які вони пропонують, часто є неприйнятними для якоїсь частини суспільства. Щоб розв'язати цю проблему (політичного вандалізму), потрібно усунути основи відтворення несправедливих суспільних відносин.

Ми стверджуємо, що акти політичного вандалізму мають об'єктивну соціально-економічну природу, і повністю підтримуємо Й. Шульца, коли той каже: «Використання комеморації в політичних цілях є повсюдним явищем в історії людства. Щоразу, коли суспільство прагне заново відкрити себе, коли воно прагне створити нову колективну ідентичність, пам'ятники повалюють, споруджують нові, перейменовують вулиці» (Schulz, 2018, р. 3).

Також Й. Шульц розуміє природу вандалізму як соціально обумовлену та політично орієнтовану. Варто врахувати, що політика буде виступати у ролі концентрованої економіки (господарської необхідності), а не просто як спілкування, висловлювання, причому не завжди економічний інтерес буде збігатися з безпосередніми учасниками протистояння: шанувальниками та руйнівниками пам'ятників. Можуть посилатися на сучасні факти вандалізму щодо античної культури, наводячи приклади діяльності «ІДІЛ» в Пальмірі та Німруді, які, на перший погляд, не мають підстав у господарському устрої суспільства, а відносяться лише до світоглядної сфери. Але цей аргумент, на наш погляд, саме підтверджує соціально-економічну природу вандалізму, у сенсі відтворення вичерпаних суспільних відносин, оскільки «ісламська держава» сама по собі є відновленням відносин тисячолітньої давнини, тому вона бачить конкуренцію серед культур тієї епохи. Варто обов'язково відзначити, що акти вандалізму будуть лише видимістю об'єктивного процесу кризи усталених суспільних відносин і початком формування нового або повернення до старого ідеалу в сфері краси та моралі. Тобто, не тільки повернення, руйнування виробничої бази життя суспільства може призвести до

наростання актів вандалізму, спрямованих на сферу виробництва ідеалів, але і розвиток виробництва життя та, як наслідок, соціальних відносин, може викликати протидію з боку представників застарілих способів виробництва життя людини та також призводити до вандалізму.

Ми хочемо сказати, що акти політичного вандалізму здійснюються не за волею якихось індивідів через їх моральний або емоційний розлад, а в результаті належності до якоїсь господарюючої чи не господарюючої соціально-економічної групи з метою подолання, принаймні формального, конкретно-історичної норми суспільних відносин.

Також варто враховувати, що саме держава є засобом для господарюючого економічного класу, тому вона буде зацікавленою стороною в формуванні пам'яті про певних осіб та події. Часто державі, як представнику певного прошарку економічно зацікавлених людей, буде вигідно в моменти економічної кризи заохочувати наростання суперечностей за допомогою політичного вандалізму в расовій, релігійній, національній, гендерній площинах, щоб затьмарити суперечність економічного розшарування суспільства, як би експортувати кризу економічну у сферу етики – моралі, різниць культурних традицій. Як реалізується цей принцип перенесення кризи з однієї сфери діяльності суспільства в іншу, з внутрішньої політики держави в зовнішню, наочно пояснив Сесіл Родс: «Для того, щоб врятувати сорок мільйонів жителів Сполученого Королівства від кровопролитної громадянської війни, наші колоніальні державні діячі повинні придбати нові землі для розселення надлишкового населення цієї країни, забезпечити нові ринки збуту... Імперія, як я завжди казав, - це питання хліба і масла» (Simpson & Jones, 2005, p. 237). В нашому випадку цей принцип реалізується в перенесенні кризи з виробничих відносин до духовної сфери життя суспільства (у сферу ідеалів). Через неможливість вирішення суперечностей протест проти відносин, що склалися, які базуються на застарілих принципах господарювання та підпорядкування, перетворюється на акт театрального знищення пам'ятників. Тобто, ця проблема комплексна і не вирішується в одній площині.

У цій частині ми намагалися навести приклади та провести кореляцію між політичним вандалізмом та відтворенням застарілих суспільних способів виробництва внаслідок кризи сучасних суспільних відносин. Як ми бачимо, проблема вандалізму є історично неперехідною, а скоріше супутньою розвитку різних цивілізацій, постійно повторюваним явищем на певних економічних зломах в історії виробництва культури. Бувши етапом формування та відображення (цього самого етапу) суспільного ідеалу, не дивно, що з розвитком суспільних відносин вона (скульптура) перестає збігатися з поточним моментом, та ще не представленим наявно ідеалом і деформується в суспільному свідомості через призму уявлень про належні відносини між людьми в виробництві – вихованні людини. Ми можемо побачити, що загострення актів політичного вандалізму щодо пам'ятників в різні епохи мають підставу в економічній нестабільності при переході від одного способу виробництва життя до іншого, і зникають в часи відносної економічної стабільності. Ми бачимо, що пам'ять про давнину у вигляді мистецтва та архітектури не викликає таких негативних вражень у будь-яких груп суспільства, а в той самий час пам'ятники діячам та подіям американської та англійської історії викликають почуття несправедливості та упокорення. Тобто, в сучасному суспільстві історична особистість або подія розглядаються в спотвореному вигляді відносно сучасності, а пам'ятники політикам початку ХХ століття в США та Великобританії стають невірними представниками, на цей час, чинних поглядів на належні форми існування цього суспільства. Такий пам'ятник, в якому відображені пережитки минулих відносин у суспільстві, вже не сприймається частиною історії та починає представляти та впливати на сучасну дійсність.

Пошук розв'язання проблеми соціальної справедливості за допомогою вандалізму не дає нам відповіді в різних своїх, навіть компромісних варіантах (демонтаж, експозиція в строго визначеному для цього місці й т.д.), що робити в випадках, коли твір мистецтва має високі естетичні, складні технічні, технологічні, унікальні стилістичні, художні якості або виготовлений особою /

групою осіб, які не мають відношення до несправедливості. Оскільки в перенесеному демонтованому пам'ятнику вже спотворюється, руйнується його естетична складова соціального простору. Лише інтер'єрні камерні скульптури, як і предмети станкового живопису, мають художній потенціал бути «вписаними» в іншу композицію.

Також історично та соціально неспірним є спосіб збереження пам'ятників за допомогою контрпам'ятника або перенесення до окремого музею, що призначено задовольнити всіх зацікавлених сторін, оскільки не відповідає на аргументи прихильників вандалізму, коли частина суспільства або місцеві влади самі зацікавлені в таких пам'ятниках, сам акт вандалізму або встановлення пам'ятників може бути способом ініціації в окрему частину суспільства, способом відокремлення шарів суспільства від суспільства в цілому. В основному, всі ці рішення пропонуються авторами для розгляду з точки зору юридичних норм, правового регулювання, тобто закону. Вони (принципи та підходи) не виходять за межі юридичного рішення та апеляції до держави, дослідники можуть дати нам відповідь, задовольняючи лише якусь частину суспільства. Це буде означати, що потрібно вивчити питання з точки зору не тільки права та сучасної етики, але й політично, економічно, історично та естетично.

Щоб розв'язати цю проблему (політичного вандалізму), потрібно усунути основи відтворення несправедливих суспільних відносин. Ми стверджуємо, що акти політичного вандалізму мають об'єктивну соціально-економічну природу. Акти політичного вандалізму здійснюються не за волею якихось індивідів через їх моральні якості або емоційний розлад, а в результаті належності до якоїсь господарюючої та не господарюючої соціально-економічної групи з метою подолання, принаймні формального, та підтвердження вже складених конкретно-історичної норми суспільних відносин.

Далі частина положень цього підрозділу були розкриті нами в публікації «Садово-паркова скульптура як момент розвитку культури і як фрагмент людини» (Богдан, 2019b), зміст якої відтворено нижче. У статті ми виходили з

того, що протягом тисячоліть скульптура була елементом не тільки релігійної ритуальної практики, але і відтворювала історію того чи іншого народу, країни, міста, тим самим створюючи певний образ, немов би обличчя якоїсь епохи чи цивілізації. Можна тут навести як приклад античну Грецію, яка взагалі асоціюється зі скульптурою і пластичністю, місто Рим із його фонтанами, чи сучасний парк «302» у Львові. Так чи інакше, ці скульптури пов'язані з фіксуванням суттєвих історичних подій, особистостей чи з релігійними, естетичними уявленнями якоїсь спільноти.

В якому стані знаходиться садово-паркова скульптура зараз? Серед творів цього напрямку скульптури зараз можна побачити величезну блискучу кулю, равлика, камінь у вигляді м'ятої подушки, велику парасольку, черепаху. У наш час садово-паркова скульптура – це остаточна перемога модернізму в образотворчому мистецтві. Вона є не тільки й не стільки продовженням його за формою, тому що ми можемо знайти й достатньо реалістичні зображення людини, а в першу чергу ідеологічне продовження модернізму, в якому постулюється повне відокремлення форми від змісту, а якщо сказати точніше – відокремлення моменту від загального взаємозв'язку. Начебто форма і тільки форма – це мета, а не засіб скульптури. «Дійсна творчість, нове, лежить в відрубаних шматках під ногами Венери...» – стверджував К. Малевич (Malevich, 1968, p. 74).

Звісно, важливо знати, де закінчуються можливості скульптури, проте якщо я скажу, що точу ніж, щоб він був гострий, а не для того, щоб ним різати щось, то мене здивовано спитають, навіщо потрібен такий гострий ніж, якщо ним нічого не роблять? Це апофеоз повної беззмістовності, а ця беззмістовність базується вже навіть не на формі квадрата, а на повній відстороненості від соціального руху, хоча загалом і робиться для суспільного простору. На початку XX століття дуже чітко стало зрозуміло, що мистецтво має класовий, соціально-економічний характер: це не тільки відчувалось в боротьбі різних художніх напрямів, а відверто наголошувалось у відомому висловлюванні того

часу, що мистецтво завжди було зброєю соціальної боротьби, тільки часто було недостатньо сміливим і недостатньо чесним, щоб це визнати.

Таким чином, сучасна скульптура демонструє повну відсутність цієї соціальної боротьби зі сторони сучасної творчої інтелігенції за гуманістичне виховання індивіда. Цей розрив з цілим і апеляція до миттєвих емоцій індивіда, на кшталт: людина біжить, сидить читає книгу, два ліхтарі обіймаються, велика крапля впала на обличчя і т. д. – одним махом виводить такого роду твори зі сфери мистецтва.

Цим творам садово-паркового мистецтва нічого сказати. Це «мистецтво» боїться щось сказати, оскільки будь-яке слово може похитнути імідж, отже, й матеріальне становище митця. А чи може дійсне мистецтво боятися? Чи боявся Мікеланджело, створюючи оголеного Давида, знаючи те, що велика частка громадян з осудом дивиться на оголене тіло? Форми відображеннями, чи можна сказати дизайну як модифікація, тілесності є проєкція стану суспільної свідомості: «Тілесний канон не можна розглядати як природну даність, він є аспектом соціально-культурних уявлень про маскулінність (чоловіче начало, мужність) та фемінність (жіноче начало, жіночність)» (Коваль & Сахно, 2024б, с. 55). Ось що пише Платон у своєму діалозі «Бенкет», переказуючи розмову Діотими та Сократа: «Почавши від прекрасних речей, треба повсякчас, ніби сходишками, підійматися вгору заради того прекрасного – від одного прекрасного тіла – до двох, від двох – до всіх прекрасних тіл, а від прекрасних тіл – до прекрасних звичаїв, від прекрасних звичаїв – до прекрасних наук, а від прекрасних наук – треба зробити останній крок до того знання, що є знанням не чогось іншого, лише знанням того самого прекрасного. І все заради того, щоб пізнати вже в самому кінці шляху те, що є прекрасне» (Платон, 2002, с. 405).

Створення уявлення про мистецтво як про чисту форму без суспільного значення – це є фетишизм форми, за яким губиться суспільна сутність твору. Таке уявлення про мистецтво ще гірше, ніж уявлення, що мистецтво містичне, спрямоване у трансцендентне. Якщо можна так сказати, садово-паркові твори в наш час є свого роду формою софістики в мистецтві скульптури.

Мистецтво, в першу чергу – це не окрема форма діяльності, тут форма не важлива як щось окреме. Насправді мистецтво – це рух до цілісності між формою та сутністю і прекрасною ця форма буде, якщо вона буде відповідати загальній сутності суспільних відносин. Модернізм був об'єктивно обумовлений і прогресивний в тому, що, незалежно від бажання модерністів, чітко виявив межі образотворчого мистецтва і його сферу діяльності, його можливості, але не його мету, тим самим зірвав фіговий листок і показав несамостійність мистецтва, його залежність від суспільного руху взагалі. В цьому полягала його роль і позиція у процесі перетворення соціальних відносин та виховання індивіда.

Головним досягнення авангарду початку ХХ ст. виявився показ неавангардності, підпорядкованості традиційних видів мистецтва (живопису, скульптури, графіки) перед суспільними цілями, на відміну від, наприклад, мистецтва Відродження. Якщо та чи інша форма мистецтва не здатна зайняти своє місце в справі формування людини, то тим самим мистецтво зводиться до такої вузької справи, як розваги чи демонстрація соціального статусу окремого індивіда – до чого власне і прийшла сучасна садово-паркова скульптура.

Висновки до розділу 3

В розділі з'ясовано специфіку рецепції образотворення в українській філософії, де українські мислителі, такі як Григорій Сковорода, Памфіл Юркевич і Анатолій Канарський, активно працювали над осмисленням проблематики гармонії людини та суспільства, цілісності духу та матеріальної основи життя, а також значення ідеалів у соціокультурному розвитку. Сократична образна традиція на теренах української думки втілювалась у вченні про серце – кордоцентризмі (Сковорода, Юркевич). Ця концепція виявляє органічність, образну цілісність та деякий дуалізм земного та небесного (внутрішнього та зовнішнього) тіла в українській філософії. Також досліджено вплив Лессінга на українську естетичну теорію та єдність внутрішнього й

зовнішнього, пластичність образу й способу буття у творчій діяльності людини в роботах І. Франка.

Особливої уваги віддано ідеям Анатолія Канарського, який розвивав діалектичну концепцію естетики, аналізуючи ідеал як ключову категорію, що відображає розвиток суспільної свідомості й чуттєвості. Українська естетична система А. Канарського спирається на таке узагальнення в періодизації форм естетичного як утилітарне – моральнісне – моральне. В цій естетичній системі розроблена категорія «байдужого» як протилежність естетичному та основа формування художнього в чуттєвій культурі людини. Акцентовано на образності мистецтва як засобу перетворення суспільних відносин, ролі мистецьких форм для розвитку суспільства (Канарський, Бровко). Ці дослідники показали, що гармонія між ідеалом, чуттєвим сприйняттям та суспільними відносинами є необхідною умовою для розвитку культури та суспільного життя.

Дослідження підстав «руйнації образу» та ролі активності мистецтва в перспективі культуротворення сьогодення обумовило необхідність визначення суспільного ідеалу та форм його матеріального прояву (взірець, канон, пам'ятник), відношення художніх напрямів до ідеалу в контексті наступних концептів: класика, модернізм, постмодернізм (Леш), авангардизм, постмодернізм (Холодинська), «дизайн для реального світу» (Папанек), руйнація репрезентацій образу через «політичний вандалізм» та естетичне значення руїни (Зіммель).

На засадах цих підходів досліджено політичний вандалізм як феномен, що відображає глибинні суспільні суперечності. Акти вандалізму, спрямовані на пам'ятники історичним постатям, стають символами невідповідності сучасних суспільних ідеалів із минулими формами соціальних відносин. Цей феномен відображає кризу суспільної ідентичності, яка загострюється в умовах економічної нестабільності та переходу між способами виробництва життя. Підкреслено, що політичний вандалізм має об'єктивну соціально-економічну природу: це не просто акти індивідуальної руйнації, а відображення колективної

реакції на відтворення застарілих ієрархій у суспільстві. Пам'ятники, які свого часу легітимували ціннісні настанови певної історичної епохи, в сучасному контексті починають сприйматися як символи несправедливості. Це викликає соціальну напругу й активний протест, часто у формі вандалізму. Подолання сучасних проблем образотворення вимагає глибинної перебудови суспільних відносин і усунення їхніх несправедливих основ. Акти вандалізму є симптомом ширшої кризи, яка потребує комплексного підходу до її вирішення, що включає політичні, економічні, історичні й естетичні аспекти.

На кінець відмічено тенденції до абстрактності чуттєвості в сучасних садово-паркових скульптурних формах. Сучасна проблема образотворення також пов'язана з кризою мистецтва, втратою зв'язку мистецького твору із суспільною сутністю, зосередженням на естетичній формі без змісту. Це відображає ширшу тенденцію відчуження мистецтва від соціальних процесів, що ускладнює його здатність формувати й виражати ідеали. Гармонія між минулим і сучасністю, формування інклюзивного та справедливого суспільного ідеалу – ось завдання, яке стоїть перед сучасною культурою та суспільством у цілому.

ВИСНОВКИ

Проблема образотворення є загальноочевидною темою в історії естетичної думки як дисциплінарного поля філософії, що, з одного боку, відтворювалася на всіх етапах її існування, а з іншого перманентно наповнювалася новими сенсами та конотаціями.

Центральною ця тема є для класичної естетики. Вихідна для античної естетики тема мімезису виявляла ритуальні корені концептуалізації образу – відтиску, поховальної маски, що давала можливість зберегти відсутню присутність померлого, забезпечувала катарсис лихого для світу живих, «зліплювала воєдино» (Ф. Шеллінг) розколоте буття. Лише розширення можливостей формотворчої діяльності дозволило Античності відійти від механічних мистецтв, що наслідують лише зовнішню подобу речей, та дійти до ідеї, що розглядається як праобраз.

Осмислюючи витoki та засади становлення проблематики образотворення в античній філософії у світлі новітніх естетичних розробок, ми виявили підстави для опозиції образу та ейдосу, форми та матерії в концепціях античного класицизму. Вивчення текстів представників античної класики дає підстави зробити висновок, що образ спільного життя людей формується в античній свідомості зокрема на основі розуміння ролі образотворення в формуванні гармонійного суспільного життя. За Гегелем, мистецтво стає «вчителем народів». Саме рефлексія над образотворчим мистецтвом, принципами мімезису та його естетичними формами здійснення єдності мікро- та макрокосмосу, над практиками репрезентації образу стає головним способом для систематизації та вираження філософських концепцій. Грецькі міфологи та їхні архетипи, образи життя Піфагора та Сократа, геометрична оптика, праобрази атомів та речей, зображальні засоби класичного мистецтва стали основою для систематизації та переосмислення філософських концепцій Демокріта, Платона та Аристотеля з погляду на модифікації образотворення.

В контексті філософських розробок античної класики пропонується переосмислити методологічні розбіжності між Платоном та Арістотелем щодо

розуміння ідей та їхніх форм здійснення. Виявлена опозиція образу та ейдосу, форми та матерії в контексті розрізнення когнітивних функцій мистецтва в античній естетиці фіксує вихідну нетотожність розуміння принципів образотворчого мистецтва та відповідну природу мімезису. Для Платона головним в розумінні образу (εἶδωλον) є його співвідношення з прототипом.

В цьому контексті він розрізняє μίμησις εἰκαστική та μίμησις φανταστική. Перший тип мімезису передбачає співрозмірність образу своєму прототипу. Тут подібність є вихідною настановою. В другому типі мімезису йдеться про зображення, що передбачає сприймання з віддалення, а тому для можливості впізнання образу зображення має бути вироблено за принципами сприйняття. Логіка виробництва образу відходить від логіки відтиску та відбитку за для успішності репрезентації. Проте, логіка образотворення візуальних мистецтв домінує в обох формах, запропонованих Платоном. Онтологічна справжність ейдосу, що випереджає викривлене копіювання, критика механічних мистецтв, імпліцитно пов'язана з певною моделлю образотворення та її абсолютизацією технік певного типу художнього виробництва.

У Арістотеля розуміння мімезису передбачає не «подвоєння присутнього» (як у Платона), а «розрив, що відкриває простір для вимислу» (як у П. Рікера). Французькі перекладачі «Поетики Арістотеля» пропонують навіть використовувати в такому контексті термін, дотичний до образу: не «наслідування», а «репрезентація». Таке тлумачення близьке до практики поетичного та драматичного мистецтв. Тобто, засоби репрезентації та техніки зображення стають тим підґрунтям, яке прояснює природу мімезису та образотворення, адже фабула виявляє образ театральної дії (за Аристотелем).

Нові прочитання класичних естетичних творів сучасними дослідниками спираються не лише на дедукцію понять, але на їхній зв'язок з історією мистецтва та залучення ширшого культурного контексту. Це свідчить про зсув не лише в історії понять, але й методології філософського та естетичного дослідження в цілому. Когнітивні висновки про співвідношення образу та прототипу, форми та матерії, узагальнення щодо геометричної оптики та

активності образу в ньому, дане класиками античної думки корелювали з узагальненнями художніх практик.

Наступний важливий етап переосмислення естетичної проблеми образотворення розпочинається в «дискурсі Модерну» (Ю. Габермас), який вперше формулюється в «суперечках старих та нових» представників Французької академії мистецтв. Саме суперечка про співвідношення класичного та сучасного мистецтва заклала підвалини модерного дискурсу. Зокрема, історія мистецтв Й. Вінкельмана та його обґрунтування статусу класичного мистецтва, певним чином, впливає з цієї центральної для європейської гуманістики теми. Вона сформувала підвалини для появи філософського інтересу до логіки образотворення мистецтва, яка з одного боку відходить від абсолютизації ремісничих технік виробництва, що зумовлювали базові форми демаркації механічного мистецтва, та з іншого боку дозволила сформулювати концепт прекрасних мистецтв і поставити питання про автономію царини Аполлону взагалі.

Прояснення специфіки та підстави взаємозв'язку образотворчих мистецтв, в першу чергу, через логіку протиставлення Г. Лессінгом живопису та поезії, в концепціях німецького Просвітництва дозволяє прослідити також значення для становлення естетичної проблематики філософського раціоналізму, зокрема відслідкувати методологічний зв'язок з філософією Бенедикта Спінози. Саме його міркування про мисляче і не мисляче тіло, про співвідношення дій тіла людини з рухом інших тіл в масштабі всієї природи, є основоположним щодо визначення людини як універсальної істоти, яка взаємодіє з природною субстанцією в цілому. Ідея Б. Спінози про субстанційну атрибутивність мислення, про здатність людини відтворювати у власній думці загальну логіку руху предметності й співставляти свій рух з рухом предметності на субстанційному рівні, або змінювати рух предметності за законами його логіки, є важливою методологічною частиною дослідження чуттєвості та образу в теоретичному мисленні. Б. Спіноза визначає мисляче тіло по його здатності узгоджувати свій рух з логікою, тобто специфічними законами руху природного

універсального взаємозв'язку. Цим визначалося етичне вчення Б. Спінози про універсальну сутність людини та її потенційну здатність універсально мислити та відчувати. Вчення філософа про емоції та пристрасті, про свободу людської волі, якими вони є з погляду вічності та нескінченності природи як єдиної субстанції, заклали підґрунтя для естетичних концепцій Нового часу і доби Просвітництва, зокрема вплинули на погляди Г. Лессінга.

Важливою частиною дослідження є розкриття значення засобів пластичності для образотворчої діяльності, яке представлено в роботах Г. Лессінга (що зближує його позицію і зв'язок з роботами французьких просвітників, зокрема Ж.Б. Дюбо, Д. Дідро), що відкрило цілий спектр досліджень як філософських, естетичних, мистецтвознавчих та суспільно нормативних. Ці спектри теоретично цінні для дослідження «репрезентації відсутнього» (Г. Лессінг) за законами краси, висвітлюють практичну сторону канону та взаємовідносин між індивідом та державою в питанні цензури. Ця тема була розкрита у контексті суперечностей між Платоном та Аристотелем щодо ставлення держави до мистецької діяльності.

Проблеми нормативності в образотворчій діяльності ставлять питання про істинність судження щодо природи краси. Ця проблематика була розкрита через поняття «вільної» краси у І. Канта, де вільна краса пояснюється ним у зв'язку з рефлексивним судженням суб'єкта щодо форми предмета за межами корисності.

Кантівська позиція, що передбачає диференціацію істинного, доброго та прекрасного, відрізняється як від античної традиції, яка передбачає принцип калокагатії, так і від ідей Г. Гегеля, який вважав, що природа сама по собі не може містити естетичного переживання. Саме обґрунтування І. Кантом апріорних принципів трьох критик є базовим симптомом автономізації сфер науки, моралі та мистецтва, а, отже, показником «інтенсивної диференціації» (за терміном С. Леша), якою є власне модернізація. Цей етап, який Г.-І. Гадамер позначає як домінацію художнього принципу вираження, означає остаточну відмову від принципу наслідування та відображення. Образ в естетичному

дискурсі Модерну починає виражати сам себе, стає не недосконалою копією референта, а, в першу чергу, самообразом мистецтва. Активність суб'єкта як джерело художньої творчості стає праобразом «шляху, що сам себе конструює».

Кантівське формулювання «образу» як «єдиної картини» (*Bild*) змістило розуміння чуттєвості не лише в упорядкування хаосу різноманітних відчуттів, не лише на рівні апіорних форм трансцендентальної естетики як першої складової «Критики чистого розуму», але й розкрило тему активної спонтанності розсудку, навіть у гносеологічному вимірі. Естетична сила судження вже у «Критиці сили судження» виходила за межі визначеності розсудком і дозволяла здійснитися вільній грі розсудку та уяви згідно з апіорним принципом доцільності. Завдяки критиці «сили судження» І. Кантом вперше здійснився «систематичний поділ» самої філософії. Тим самим відкрився шлях до фіхтевського розуміння «спроможності до творення образів», що стала силою «творити себе» та осередком для науковчення в цілому. Рефлексія остаточно втратила в німецькому ідеалізмі відтінок пасивності відбитка-відблиска і стала активною силою свідомості, вістрям людської спонтанності розсудку.

В подальших розробках німецького ідеалізму проблема образу залишається центральною. Зокрема, у філософії міфології та мистецтва Фр. Шеллінга виникає купа модифікацій образотворення, навіть такі неологізми як «уніформування» (*Ineinsbildung*) та «взаємотворення» (*Hineinbildung*) (Tilliette, 1992, р. 551). Перше набуває конотації розчинення нескінченного та скінченного. Друге характеризується взаємопроникненням ідеального та реального. Тим самим філософський дискурс німецького ідеалізму самонаповнюється «жвавими образами», «кипіння» (Майстер Екгарт) яких стає базовим складником самодіяльності суб'єкта та процесу уречевлення світу.

В цьому контексті гегелівське уточнення образу як ступеню розвитку Абсолютного духу є, з одного боку, зниженням градуса універсальності «формотворчої здатності Я», абсолютизації самодостатньої активності суб'єкта, але одночасно реабілітацією античного принципу єдності мікро- і макрокосмосу

(в окремій фазі естетики як науки про прекрасне) як балансу форми та змісту, матеріального та реального на засадах антропоморфного канону античної класики. Саме антропоморфізм грецького мистецтва є підставою «розкладу класичної форми мистецтва» та переходу до романтичної.

Саме гегелівський концепт «класичної форми мистецтва» як «прекрасного скульптурного образу» передбачає уточнення поняття пластичності в декількох вимірах: 1) пластичність як єдність образу та способу існування в житті індивіда; 2) органічність пластичності як принцип розгортання мислення про буття, «небайдужість» моментів до цілісності предметності. Цей ракурс гегелівської есхатології мистецтва на шляху до наступної форми Абсолютного духу, яким для нього була релігія, виявляє значення роботи Л. Фюєрбаха «Сутність християнства», де розглядається об'єктивація людської чуттєвості в релігійній формі.

Розкрито специфіку рецепції образотворення в українській філософії, де розглянуто ідеї таких українських мислителів як Григорій Сковорода, Памфіл Юркевич, Анатолій Канарський, що активно працювали над осмисленням проблематики гармонії людини та суспільства, цілісності духу та матеріальної основи життя, а також значення ідеалів у соціокультурному розвитку. В першу чергу, прослідковано класичну сократичну лінію в українській філософській традиції, що втілилась в концепції «кордоцентризму» та філософської діяльності в певною мірою релігійних формах Г. Сковороди та П. Юркевича. Ця концепція виявилась дуже продуктивною в українській філософії, з її теоретичною та образною цілісністю, хоча й із деяким дуалізмом «внутрішнього та зовнішнього тіла». Значущою була розробка «образу благочестя» (Г. Сковорода), в академічній філософії П. Юркевича концепти «першообраз» та «образ буття» займали важливе місце.

Проаналізовано підходи до розуміння образотворення в українській естетиці, де розроблялися вітчизняні модифікації концепту образотворення. Досліджено вплив спадщини Г. Лессінга на теоретичні надбання І. Франка у сфері естетичної думки щодо «поетичної творчості», в якій вихідним є монізм

внутрішнього та зовнішнього. Тема «виображення» у поетичній та науковій сугестіях є центральною в розробці «секретів поетичної творчості», зокрема в проблемі співвідношення пропаганди та літературної критики.

Особливої уваги приділено ідеям А. Канарського, який працював в полі естетики як теорії чуттєвого пізнання, аналізуючи ідеал як ключову категорію, що поєднує розвиток теоретичної рефлексії та безпосередність естетичного переживання. Український естетик обґрунтував систему видоутворення мистецтва, що охоплює наступну динаміку естетичних форм: утилітарне — моральнісне — моральне. Вихідна єдність естетичного та морального в усіх зазначених модифікаціях свідчить про те, що цей український мислитель залишався на ґрунті класичної естетики. Акцентовано на образності мистецтва як на засобі перетворення суспільних відносин, розвитку мистецьких форм як розвитку суспільства (Канарський, Бровко). В цій естетичній системі розроблено категорії «спів-образне» та «без-образне/потворне», а також «байдуже» як протилежності естетичному та початку чуттєвості людини. Ці розробки свідчать про наближення теми руйнації образу.

Підстави «руйнації образу» та роль активності мистецтва в перспективі культуротворення сьогодення обумовило необхідність визначення *суспільного ідеалу* та форм його матеріального прояву (взірець, канон, пам'ятник). Відношення художніх напрямів до ідеалу (класика, модернізм, постмодернізм) (С. Леш), «дизайн для реального світу» (В. Папанек), руйнація репрезентацій образу через «політичний вандалізм» та актуальність естетики руїни (Г. Зіммель). Емпіричним матеріалом для дослідження природи суспільного ідеалу стала сучасна проблематика політичного вандалізму відносно творів мистецтва. Акти вандалізму, спрямовані на пам'ятники історичним постатям, стають символами невідповідності сучасних суспільних ідеалів із минулими формами соціальних відносин. Цей складний феномен, що вкорінений у соціально-економічних процесах і відображає глибинні суперечності в суспільстві. Проблема вандалізму, пов'язана з пам'ятниками, аналізується через її роль у формуванні суспільної пам'яті, боротьби образів за ідеали й зміну

соціальних відносин. Підкреслюється, що такі акти є не лише руйнівними, але й частиною ширшої кризи, яка потребує системного вирішення. В рамках аналізу вандалізму також було приділено увагу економічному вандалізму (навмисне і ненавмисне пошкодження культурної спадщини). Проте, в даній тематиці виявляється перспектива виходу проблеми образу за межі класичної естетики, як це продемонструвала розробка теми естетики «Руїни» Г. Зіммеля. Тут він продемонстрував потенціал природи в процесі творення, що не заперечує можливість естетичного переживання.

Окремо відмічено тенденції до абстрактності чуттєвості в сучасних садово-паркових скульптурних формах. Сучасна проблема цілісної репрезентації в образотворенні також пов'язана з кризою в суспільній сфері, що відображається на мистецтві. Професійна обмеженість та втрата зв'язку мистецького твору із суспільною сутністю, зосередившись на естетичній формі без змісту.

Таким чином, «образотворення» як складний, полісемантичний концепт можна уточнити як категорію естетики, що втілює естетичний процес, структурований трьома складниками: «присутність» — «репрезентація» — «презентація» та спрямованістю на «екзистенційне зростання» (Г.-Г. Гадамер) естетичного переживання. Вихідна проблематизація присутності зумовлює потребу у процесі вироблення образу та реалізується в репрезентації. Образотворення переважно реалізується в репрезентації відповідно до ідеалу краси як «формальної доцільності» у формі одиничного зображення. Образотворення здійснюється, якщо естетичне переживання досягає рівня презентації (Г. Бьом).

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

- Abel Gance. (1927). *Le Temps de l'image est venu!* In *L'Art cinématographique: Vol. II* (pp. 83–102). Félix Alcan.
https://monoskop.org/images/5/57/L_Art_cinematographique_2_1927.pdf
- ACRE [Asociación Profesional de Conservadores Restauradores de España]. (2020, June 23). *Comunicado de ACRE por la intervención en la supuesta copia de 'La Inmaculada del Escorial' de Murillo en València* [Press release].
<https://asociacion-acre.org/wp-content/uploads/ComunicadoOficialIntervencion%CC%81nCopiaMurillo1.pdf>
- Aristote. (1980). *La Poétique* (J. Lallot & R. Dupont-Roc, Trans.). Seuil.
- Arnheim, R. (1996). *Anschauliches Denken: zur Einheit von Bild und Begriff* (7th Ed.). DuMont.
- Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society: Myths and Structures* (M. Featherstone, Ed.). SAGE Publications.
https://monoskop.org/images/d/de/Baudrillard_Jean_The_consumer_society_myths_and_structures_1970.pdf
- Baudrillard, J. (2017). *L'échange symbolique et la mort*. Editions Gallimard.
- Beard, M. (2015, December 20). *Cecil Rhodes and Oriel College, Oxford. A Don's Life*. *The Times Literary Supplement*.
<https://www.the-tls.co.uk/regular-features/mary-beard-a-dons-life/cecil-rhodes-and-oriel-college-oxford>
- Belga. (2004, June 22). *Oostende herstelt afgehakte hand van Leopold II niet*. Het Belang Van Limburg. <https://www.hbvl.be/cnt/oid300982>
- Belting, H. (1990). *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. C.H.Beck.
- Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of mechanical reproduction*. Penguin UK.
- Bianchi, C. (2014). Slurs and appropriation: An echoic account. *Journal of Pragmatics*, 66, 35–44. <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2014.02.009>

- Boehm, G. (2011). Representation, Presentation, Presence: Tracing the Homo Pictor. In J. Alexander, D. Bartmansk, & B. Giesen (Eds.), *Iconic Power: Materiality and Meaning in Social Life* (pp. 15–25). Palgrave Macmillan.
- Boffey, D. (2019, February 22). Reappearance of statue's missing hand reignites colonial row. *The Guardian*.
<https://www.theguardian.com/world/2019/feb/22/statue-missing-hand-colonial-belgium-leopold-congo>
- Bourdieu, P. (2018). Social space and the genesis of appropriated physical space. *International Journal of Urban and Regional Research*, 42(1), 106–114.
<https://doi.org/10.1111/1468-2427.12534>
- Boxill, B. (2010). The responsibility of the oppressed to resist their own oppression. *Journal of social philosophy*, 41(1) 1–12.
<https://doi.org/10.1111/j.1467-9833.2009.01474.x>
- Brundage, W. (2018). Exclusion, inclusion, and the politics of confederate commemoration in the American South. *Politics, Groups, and Identities*, 6, 324–330. <https://doi.org/10.1080/21565503.2018.1454332>
- Cannadine, D. (2018). Introduction. In J. Pellew & L. Goldman (Eds.), *Dethroning historical reputations: Universities, museums and the commemoration of benefactors* (pp. 1–13). Institute of Historical Research.
<https://library.oapen.org/bitstream/id/1fcfd05d-29dc-461a-8507-05be65260623/9781909646834.pdf>
- Cassirer, E. (1955). *The philosophy of Symbolic forms: Volume 2: Mythical Thought*. Yale University Press.
- Cassirer, E. (1947). *An essay on man*. Doubleday & Company, Inc.
https://monoskop.org/images/1/11/Cassirer_Ernst_An_essay_on_man_An_introduction_1944.pdf
- Chong-Ming Lim. (2020). Vandalizing tainted commemorations. *Philosophy & Public Affairs*. 48(2), 185-216. <https://doi.org/10.1111/papa.12162>

- Chornomordenko, I., & Rubanets, O. (2023). Metaphysics of cognitive processes in the formation of media reality. *Filosofija Sociologija*, 34(1), p. 50–57.
<https://doi.org/10.6001/fil-soc.2023.34.1.7>
- Çınar, F., & Gündüzi, M. (2023). A study on the correlation between the perception of conscience and the moral components of conscience. *European Journal of Education Studies*, 10(1), p. 139-160.
<http://dx.doi.org/10.46827/ejes.v10i1.4631>
- Cordero, N.-L. (1993). *Le sophiste Platon*. Flammarion.
- Delmas, C. (2013). Political resistance: a matter of fairness. *Law And Philosophy*. 33(4), 465-488. <https://www.jstor.org/stable/24572522>
- D'Hondt, J. (2013). *Hegel* (- 1a ed.). Tusquets Editores.
https://proletarios.org/books/Jacques-DHondt_Hegel.pdf
- Diderot, D. (1916). *Diderot's early philosophical works* (M. Jourdain, Trans. & Ed.). The Open Court Publishing Company.
<http://tems.umn.edu/pdf/Diderot-Letters-on-the-Blind-and-the-Deaf.pdf>
- Durkheim, E. (1958). *The Division of Labor In Society* (G. Simpson, Trans.). The Free Press of Glencoe, Illinois.
<http://fs2.american.edu/dfagel/www/Class%20Readings/Durkheim/Division%20Of%20Labor%20Final%20Version.pdf>
- Elmer, D. (2000). *The lack of historical perspective in aesthetics*. American Society for Aesthetics. <https://aesthetics-online.org/page/DuncanHistorical>
- Feuerbach, L. (2014). *The essence of Christianity*. Create Space.
<https://files.libcom.org/files/The%20Essence%20of%20Christianity.pdf>
- Foucault, M. (2019). *Discipline and punish: The Birth of the Prison*. Penguin UK.
https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf
- Frowe, H. (2019). The duty to remove statues of wrongdoers. *Journal of Practical Ethics*, Volume 7(3), 1-31.
https://download.ssrn.com/20/02/06/ssrn_id3533061_code2264934.pdf
- Fuchs, E. (1993). *An Illustrated History of Morals*. Publishing House.

- Giovannelli, A. (2021). *Aesthetics: The Key Thinkers*. Bloomsbury.
- Group of Experts on Action against Trafficking in Human Beings (GRETA). (2018). *7th general report on GRETA's activities, covering the period from 1 January to 31 December 2017*. Council of Europe.
<https://rm.coe.int/greta-2018-1-7gr-en/16807af20e>
- Grundmann, U., & Arnheim, R. (2001). *The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim*. Cabinet Magazine.
https://www.cabinetmagazine.org/issues/2/grundmann_arnheim.php
- Hartmann, N. (1935). *Ethik (Zweite Auflage)*. Walter de Gruyter & Co.
- Hegel, G. (1955). *Lectures on the history of philosophy* (E. S. Haldane, Trans.). Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd. (Original work published 1892)
- Hegel, G. (1983). *Hegel and the Human Spirit* (L. Rauch, Trans.). Wayne State University Press.
<https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/jl/ch03c.htm>
- Hegel, G. (1990). *Lectures on the History of Philosophy: Vol. III. Medieval and modern philosophy*. University of California Press.
- Hegel, G. (1993). *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie. Teil I: Einleitung in die Geschichte der Philosophie. Orientalische Philosophie*. Felix Meiner Verlag.
- Hegel, G. (1973). *Aesthetics: Lectures on Fine Art* (T. M. Knox, Trans.). Clarendon Press. (Original work published 1835).
<https://www.marxists.org/reference/archive/hegel/works/ae/contents.htm>
- Heidegger, M. (1967). *Being and time*. Blackwell Publishing.
<http://pdf-objects.com/files/Heidegger-Martin-Being-and-Time-trans.-Macquarrie-Robinson-Blackwell-1962.pdf>
- Heidegger, M. (2002). *Off the beaten track*. (J. Young & K. Haynes, Eds. & Trans.). Cambridge University Press.
<https://static1.squarespace.com/static/5e265eb50aee2d7e8a81ae69/t/60109dd07cae5632476f1f/1611701722432/Off+the+Beaten+Track.pdf>

- Humboldt, W. (1972). *The limits of state action* (J.W. Burrow, Trans. & Ed.). Cambridge University Press.
https://assets.cambridge.org/97805211/03428/frontmatter/9780521103428_frontmatter.pdf
- International Labour Office. (2014 may 20). *Profits and Poverty: The Economics of Forced Labour (Report)*. Geneva: ILO.
https://www.ilo.org/global/publications/ilo-bookstore/order-online/books/WCMS_243391/lang--en/index.htm
- Jelkić, V. (2018). Pojam savjesti od Grka do Nietzschea. *Filozofska istraživanja*, 38(1), 195–203. <https://hrcak.srce.hr/file/301462>
- Kant, I. (1995). *Kritik der Urteilstkraft*. Suhrkamp.
- Kant, I. (2007). *Critique of Judgement* (J.C. Meredith, Trans.). Oxford University Press.
- Lacan, J. (2001). The function and field of speech and Language in Psychoanalysis. In A. Sheridan (Trans.), *Écrits. A selection* (pp. 23–86). Routledge Classics.
https://teoriaciek.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/10/lacan_function-of-speech.pdf
- Laertius, D. (2019). *Lives of Eminent Philosophers: An Edited Translation*. Cambridge University Press.
- Lash, S. (2005). Lebenssoziologie: Georg Simmel In the Information Age. *Theory Culture & Society*, 22(3), 1–23. <https://doi.org/10.1177/0263276405053717>
- Lepoutre, M. (2018). Rage Inside the Machine: Defending the place of anger in Democratic speech. *Politics, Philosophy & Economics* 17(4), 398–426.
<https://doi.org/10.1177/1470594X18764613>
- Lloyd, G. (1981). *Magic, Reason and Experience: Studies in the Origin and Development of Greek Science*. Cambridge University Press.
<https://pdfcoffee.com/qdownload/and-experience-magic-reason-pdf-free.html>
- Luhmann, N. (2000). *Art as a social system*. Stanford University Press.
https://monoskop.org/images/2/28/Luhmann_Niklas_Art_as_a_Social_System.pdf

- Malevich, K. (1969). *Essays on art, 1915-1928* (Vol. I). (T. Andersen, Ed.). Borgen.
- Matthes, E. (2018). Who owns up to the past? Heritage and historical injustice. *Journal of the American Philosophical Association*, 4, 87–104.
<https://philpapers.org/archive/matwou.pdf>
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'Œil et l'Esprit*. Gallimard.
https://litterature924853235.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/06/oeil_et_esprit.pdf
- Munslow, A. (2020). *The aesthetics of history*. Routledge Taylor & Francis Group.
- Papanek, V., & Fuller, R. (1972). *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Pantheon Books
http://playpen.icomtek.csir.co.za/%7Eacdc/education/Dr_Anvind_Gupa/Learners_Library_7_March_2007/Resources/books/designvictor.pdf
- Plato. (1995). *Platonis Opera* (J. Burnet, Ed.). Oxford Classical Texts.
<https://doi.org/10.1093/actrade/9780198145691.book.1>
- Poyker, M. (2019, July). *America's captive labor*. Project Syndicate.
<https://www.project-syndicate.org/commentary/manufacturing-employment-us-prison-labor-by-michael-poyker-2019-07?barrier=accesspaylog>
- Riceur, P. (1983). *Temps et récit*. Éditions du Seuil.
- Salaam, M. (2010). Perceptions and attitude of students in relation to vandalism in a university library. *Annals of Library and Information Studies*, 57, 146–149.
https://www.researchgate.net/publication/228468238_Perceptions_and_attitude_of_students_in_relation_to_vandalism_in_a_University_Library
- Schelling, F. (2008). *The Philosophy of Art*. University of Minnesota Press.
- Schiller, F. (2004). *On the aesthetic education of man* (R. Snell, Trans.). Dover publications, Inc.
[http://armytage.net/pdsdata/Friedrich%20Schiller%20translated%20with%20a%20introduction%20by%20Reginald%20Snell%20%20On%20the%20aesthetic%20education%20of%20man%20\(2004%20Dover%20Publications\).pdf](http://armytage.net/pdsdata/Friedrich%20Schiller%20translated%20with%20a%20introduction%20by%20Reginald%20Snell%20%20On%20the%20aesthetic%20education%20of%20man%20(2004%20Dover%20Publications).pdf)
- Schulz, J. (2018). Must Rhodes fall? The significance of commemoration in the struggle for relations of respect. *Political Science, University of Lucerne. The*

- Journal of Political Philosophy: Volume 27(2)*, 166-186.
<https://doi.org/10.1111/jopp.12176>
- Siemek, M. (1970). *Fryderyk Schiller*. Wiedza Powszechna.
- Simmel, G. (1958). *Two essays* (D. Kettler, Trans.). The Hudson Review, Inc.
<https://www.lma.lv/uploads/news/3653/files/simmel-the-ruin.pdf>
- Simmel, G. (2013). *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Duncker & Humblot.
https://www.duncker-humblot.de/_files_media/leseproben/9783428537259.pdf
- Simmel, G. (2020). *Essays on art and aesthetics*. The University of Chicago Press.
- Simpson, W., & Jones, M. (2005). *Europe 1783-1914*. Routledge.
- Ten-Herng Lai. (2020). Political Vandalism as counter-speech: a defense of defacing and destroying tainted monuments. *European Journal of Philosophy, Volume 28(3)*, 602-616. <https://doi.org/10.1111/ejop.12573>
- Tilliette, X. (1992). *Schelling: Une philosophie en devenir*. J. Vrin.
- Walk Free. (2018). *Global Slavery Index: Global findings on modern slavery*.
<https://www.globalslaveryindex.org/2018/findings/global-findings/>
- Weibel, P. (2021). *Negative Space: Trajectories of sculpture in the 20th and 21st centuries*. The MIT Press.
- Destruction of country houses in 20th-century Britain. (2023, February 8). In *Wikipedia*.
https://en.m.wikipedia.org/wiki/Destruction_of_country_houses_in_20th-century_Britain
- Алушкін, С. (2019). Проблема відмінності бажань та потреб в дуалістичних концепціях. *Гілея: науковий вісник*, 148(2), 21-24.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2019_148%282%29__6
- Алушкін, С. (2021). *Бажання як джерело соціальної активності суб'єкта історії*. [Дис. д. філос., Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»].
 Електронний архів наукових та освітніх матеріалів КПІ ім. Ігоря Сікорського.

<https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/2bd562df-692c-4be8-b694-2c66b72d2058/content>

- Анацька, Н., & Свідло Т. (2022). Основні цінності етико-філософських засад критичного раціоналізму. *Мультиверсум. Філософський альманах*, 1(1), 146–157. <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2022.1.1.10>
- Аристотель. (2000). *Політика*. Sokrat Online. <https://sokrat.online/files-view-75.html>
- Аристотель. (2020). «Метафізика». FOLIO.
- Богдан, П. (2019a). Роль мистецтва у формуванні людської чуттєвості як генерування творчого натхнення. У Б.В. Новіков, І.К. Покулита, О.В. Гавва (Ред.), *Філософські засади креатосфери у контексті творчості* (с. 29-33). ТОВ НВП «Інтерсервіс».
- Богдан, П. (2019b). Садово-паркова скульптура як момент розвитку культури і як фрагмент людини. У Новіков Б.В., Покулита І.К., Гавва О.В. (Ред.), *Філософія і художня культура у хронотоні технічного університету: матеріали її міжнародної науково-практичної конференції* (с. 28–31). Видавництво Ліра-К.
- Богдан, П. (2023a). Даймонологія совісті: від сократівських ідей до їх історико-філософського прочитання у поглядах Г. Гегеля, Г. Сковороди та П. Юркевича. *Мультиверсум. Філософський альманах*, 1(2(178)), 94-111. <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2023.2.1.6>
- Богдан, П. (2023b). Мистецтво естетичне чи політичне, Г. Лессінг між Платоном та Арістотелем. *Мультиверсум. Філософський альманах*, 2(2), 114–128. <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2023.2.2.5>
- Богдан, П. (2024). “Заперечення заперечення” Ідеалу в чуттєвій діяльності людини-суспільства. *Освітній дискурс: збірник наукових праць* 47(12), 17–28. [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.47\(12\)-2](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.47(12)-2)
- Богдан, П. (2021a). Вплив естетики Лессінга на логіку Гегеля. У Богачев Р. М., Гавва О. В., Піхорович В. Д. (Ред.), *Місце та роль ідейної спадщини Г.В.Ф. Гегеля в європейській та світовій історії: Матеріали 1-ї наукової*

конференції “Гегелівські штудії”, присвяченої 250-річчю з дня народження Г.В.Ф. Гегеля» (с. 39–42). Видавництво Ліра-К.

<https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/7246d86e-b210-4b15-98bf-93ef271232b7/content>

Богдан, П. (2021b). Скінченне як субстанція всезагального в історії філософії Гегеля. У Р.М. Богачев, В.Д. Піхорович, А.Ю. Самарський, М.І. Сторожик. (Ред.), *Вплив гегелівської філософії на розвиток класичної та сучасної теоретичної традиції : Матеріали 2-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Гегелівські штудії»*. (с. 19–22). Київ.

Босенко, В. (2004). *Виховати вихователя. Нотатки з філософських питань педагогіки й педагогічних проблем філософії*. [Рукопис подано до опублікування] (В. Турчанка, Пер.). Sokrat Online.

Босенко, О. (2013, березень 29). *Зряшный разор зора и зрение зрения. К вопросу о взоре на современное искусство*. Науково-практична конференція «Актуальне мистецтво: презентація сьогодення» ІПСМ НАМ України, Київ, Україна. <https://youtu.be/P2ImqINUeQY>

Бровко, М. (2011). *Культурно-історичні трансформації активності художнього образу. Культура в сучасних трансформаційних процесах*. ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф».

Бровко, М. (2017). Культуротворчі виміри художнього образу. *Українські культурологічні студії. Культурологія* 1(1), 12-18. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/584700>

Бровко, М. (2022). Рецепція феномена активності мистецтва в античній та середньовічній естетиці. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Розділ III. Культура та суспільство. Культура професійних сфер діяльності*, 40, 182–187. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.543>

Бровко, М. (2023). Мистецтво і релігія в культуротворчому процесі: практики синкрезису та диференціації. *Питання Культурології*, 42, 22–33. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.42.2023.293698>

- Бровко, М. (2024). *Метакультурні виміри активності мистецтва*. Видавець МП Лисенко.
- Булатов, М. (2002). Абсолютне і відносне. У В.І. Шинкарук (Ред.), *Філософський енциклопедичний словник*. (с. 3). Абрис.
https://shron1.chtyvo.org.ua/Shynkaruk_Volodymyr/Filosofskyi_entsyklopedychnyi_slovnyk.pdf
- Буцикіна, Є. (2024). “Прекрасне” і “піднесене” І. Канта: сучасне переосмислення в межах повсякденного досвіду міст. *Вісник: Українські Культурологічні Студії*, 2(15), 13-16.
[https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2\(15\).03](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2(15).03)
- Вакуленко, Є. (2017). Сучасне мистецтво: проблеми його трансформації та розуміння у культурному просторі. *Core*.
https://core.ac.uk/display/300404741?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1
- Вінкельман, Й. (1990). *Про художній ідеал прекрасного*. Мистецтво.
https://shron1.chtyvo.org.ua/Vinkelman_Yohan_Yoakhim/Pro_khudozhnii_ideal_prekrasnoho.pdf
- Габермас, Ю. (2001). *Філософський дискурс модерну*. (В. Куплін, Пер.). Четверта хвиля.
https://shron1.chtyvo.org.ua/Habermas_Jurgen/Filosofskyi_dyskurs_modernu.pdf
- Гавва, О.В. (2023). *Неакадемічні форми філософської комунікації у розвитку теоретичної думки*. [Дис. д. філос., Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»]. Електронний архів наукових та освітніх матеріалів КПІ ім. Ігоря Сікорського.
<https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/a4fec9af-36e9-4e17-8f20-57bac997b6e9/content>
- Гадамер, Г. (2001). *Мистецтво і наслідування*. (М. Кушнір, Пер.). У Герменевтика і поетика (с. 16–27). Юніверс.

- Гегель, Г. (2023а). *Лекції з історії філософії. Книга 1*. [Рукопис подано до опублікування] (М. Мостова, Пер.). Sokrat Online.
- Гегель, Г. (2023b). *Лекції з історії філософії. Книга 2*. [Рукопис подано до опублікування] (М. Мостова, Пер.). Sokrat Online.
- Гегель, Г. (2023с). *Лекції з історії філософії. Книга 3*. [Рукопис подано до опублікування] (М. Мостова, Пер.). Sokrat Online.
- Гегель, Г. (2004). *Феноменологія духу*. (П. Тарашук, Пер. & Ю. Кушаков, Ред.). Основи.
https://hromadolib.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/02/hegel_2004_phc3a4nomenologie.pdf
- Гнатюк, М. (2011). *Іван Франко і проблеми теорії літератури*. Видавничий центр «Академія». <http://194.44.152.155/elib/local/sk/sk764600.pdf>
- Гобсбаум, Е., & Рейнджер, Т. (2005). *Винайдення традиції*. Ніка-Центр.
- Горболіс, Л. (2019). «Із секретів поетичної творчості» І. Франка як теоретико-методологічна основа інтермедіальних студій. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*, 2(42), 124–126. <https://doi.org/10.32841/2409-1154.2019.42.2.31>
- Гумбрехт, Г. (2020). *Продуктування присутності. Що значення не може передати*. (І. Іващенко, Пер.). IST Publishing.
- Гуцоліак, О. (2012). Сутність морально-естетичного ідеалу студентів вищих технічних навчальних закладів. *Наукові праці. Педагогіка*, 209(197), 102-116.
<https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/pedagogika/2012/209-197-19.pdf>
- Г'юм, Д. (2003). *Трактат про людську природу* (Е. Моссер, Ред. & П. Насада, Пер.). Видавництво Всесвіт.
- Демичева, А. (2022). Право на тіло: в полоні соціокультурного та юридичного дискурсів. *Copernicus Political and Legal Studies*, 1(2), 40-48.
<https://doi.org/10.15804/CPLS.20222.04>
- Денисенко, А. (2024, серпень 14). Фредрік Джеймісон та ідеологія ринку: постмодернізм як логіка пізнього капіталізму. *Український Тиждень*.

<https://tyzhden.ua/fredrik-dzhejmison-ta-ideolohiia-rynku-postmodernizm-iak-l-ohika-piznoho-kapitalizmu/>

Джеймісон, Ф. (2008). *Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму* (П. Дениско, Пер.). Курс.

Дранник, В., & Свідло, Т. (2022). Творчість як один із чинників подолання наслідків конфліктно-травматичних ситуацій. *Освітній дискурс: збірник наукових праць*, 42(10-12), 38–44.

[https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.42\(10-12\)-4](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.42(10-12)-4)

Дранник, В., & Свідло, Т. (2023). Потенціал творчої праці у подоланні деструктивності перманентної тривожності. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 40, 9–12. <https://doi.org/10.32782/apfs.v040.2023.2>

Дротенко, В. (2022). Антологія форм абстрактного живопису у мистецтві модерну. *Грааль науки*, 21, 267–271.

<https://doi.org/10.36074/grail-of-science.28.10.2022.050>

Загороднюк, В. (2006). Бачення знання та людини у філософії модерну та постмодерну. *Філософська Думка*, 4, 3-22.

Залужна, А. (2013). Феномен естетичного крізь призму дихотомії «байдуже-небайдуже» у творчості А. Канарського. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»*, 15, с. 151-155. <https://eprints.ua.edu/id/eprint/2805/1/30.pdf>

Зінченко, Н. (2009). Після Маркса: суспільство та споживання за версією Жана Бодріяра. *Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. Філософські науки*, 26, 318–324.

<https://repository.pdmu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/8fa3d07a-0e6f-4a54-b6a0-f2fe4496c96f/content>

Золочевський, І. (2009). Аналіз визначень і класифікацій поняття «цензура» у вітчизняній науці й законодавчій практиці. *Питання історії держави і права*, 103, 3-8.

https://dspace.nlu.edu.ua/bitstream/123456789/2410/1/103_1.pdf

- Канарський А. (2008). *Діалектика естетичного процесу*. Sokrat Online.
https://shron1.chtyvo.org.ua/Kanarskyi_Anatolii/Dialektyka_estetychnoho_protsesu.pdf
- Кассен, Б. (Ред.). (2009). *Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей* (Том 1). Дух і Літера.
- Кебуладзе, В. (2015). Користь краси й автономія розуму. *Філософська Думка*, 2, 15–20. <https://dumka.philosophy.ua/index.php/fd/article/view/77>
- Клешня, Г. (2014). Поняття ідеалу у класичній філософії. *Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія*, 1(19), 90–94.
<https://doi.org/10.18372/2412-2157.19.10280>
- Кобзева, І. (2018). Людина на шляху до краси з позицій філософії. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Філософія*, 51, 71–80.
<http://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/3789>
- Коваль, О. (2022). *Лекція: Методологія дослідження міста в соціально-гуманітарних науках. КПП ім. Сікорського*.
- Коваль, О., & Сахно, А. (2024а). Суспільний ідеал у формах художньої культури: канон, норма як інструменти цензури. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філософія. Філософські перипетії»*, 71, 140–150.
<https://doi.org/10.26565/2226-0994-2024-71-12>
- Коваль О., & Сахно А. (2024б). Трансформації образу «ідеального чоловіка» в історичних контекстах західної культури: чуттєві форми відтворення у пластичних мистецтвах. *Perspectives Socio-political Journal*, 3, 53–61.
<https://doi.org/10.24195/spj1561-1264.2024.3.7>
- Коваль О., Сахно А., & Бундич С. (2023). Статевий символізм в гендерній ідентифікації особистості: комунікативні стратегії репрезентації маскулінності і фемінності. *Вісник Львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії*, 47, 74–83.
<https://doi.org/10.30970/pps.2023.47.9>

- Козловський, В., Давіденко, І., Круглик, К., & Попіль, Д. (2021). Гегель і українська філософія 70–80-х років. Частина III. *Sententiae*, 40(2), 115–160. <https://doi.org/10.31649/sent40.02.115>
- Костенко, А. (1986). *Діалектика художнього образу*. Дніпро.
- Кочубей, Н. (2023). Монографія Олександри Рубанець «Когнітивна сфера суспільства і людини: інформація, ментальність, ідентичність». *Вища освіта України*, 2, 121–122. [https://doi.org/10.32782/npu-vou.2023.2\(89\).16](https://doi.org/10.32782/npu-vou.2023.2(89).16)
- Кричківська, Т. (2018). Культурно-історичний контекст діяльності Л.С. Виготського. *Психологія людини: Л. С. Виготський та сучасна наука*, 1, 87-113. http://www.ndu.edu.ua/storage/2021/zahal_psy_lib/Виготський%20та%20суч%20наука%203бiрник%201.pdf
- Кузнецова, І., & Красовська, О. (2013). *Естетичні ідеали сучасності як віддзеркалення нових комп'ютерних методів*. Інституційний репозитарій НАУ. <http://er.nau.edu.ua/handle/NAU/11964>
- Кузнецова, І., & Рубанець, О. (2023). Пізнання та комунікація в освітньому середовищі. *Вища Освіта України*, 3, 22–27. [https://doi.org/10.32782/npu-vou.2023.3\(90\).03](https://doi.org/10.32782/npu-vou.2023.3(90).03)
- Левчук, Л. (1997). Західноєвропейська естетика XX століття. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 23, 155-165. <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1831496>
- Лессінг, Г.-Е. (1968). *Лаокоон*. Мистецтво. https://shron1.chtyvo.org.ua/Lessinh_Hothold_Efraim/Laokoon.pdf
- Леш, С. (2003). *Соціологія постмодернізму*. Кальварія.
- Маркович Х. (2020). У пошуках суспільного ідеалу: теоретико-правовий аналіз. *Юридичний науковий електронний журнал*, 6, 17-20. <https://doi.org/10.32782/2524-0374/2020-6/2>
- Миленька, Г. (2013). Теоретичні проєкції Г. Е. Лессінга в естетико-мистецтвознавчій думці XVIII–XX століття. *Вісник Львівського*

університету. Серія Мистецтво, 12, 3–17.

<http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/2978/3044>

Миленька, Г. Д. (2020). «Лаокоон» Г. Е. Лессінга: Потенціал семантичного підходу. *Вісник: Українські культурологічні студії*. 1 (6), 23–27.

[https://doi.org/10.17721/ucs.2020.1\(6\).05](https://doi.org/10.17721/ucs.2020.1(6).05)

Москаленко, К. (2022, 17 грудня). *Індивід частковий та всезагальний в гегелівській традиції* [Доповідь на конференції]. 3-а Міжнародна Наукова Конференція «Гегелівські Штудії»: «Вплив Гегелівської Філософії На Розвиток Класичної Та Сучасної Теоретичної Традиції», Київ, Україна.

Наумовець, А., & Находкін, М. (2006). Проблеми сучасності і мораль науковця. *Вісник НАН України*, 5. 3-10.

<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/2053/01-Naymovec.pdf>

Новіков, Б. (2005). *Творчість як спосіб здійснення гуманізму*. НТУУ “КПІ”.

Охріменко, З. (2016). Проблема спрямування старшокласників на ціннісні та смислові аспекти професійного самовизначення. У *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Науково-методичні засади професійного розвитку фахівця у системі неперервної освіти»*. <https://lib.iitta.gov.ua/704763/>

Павлова, О. (2017). До дефініції поняття «культурна індустрія»: дескрипція симптомів та аналіз тенденцій. *Українські культурологічні студії*, 1, 39–47. <https://doi.org/10.17721/ucs.2017.1.09>

Павлова, О. (2019). Номо пістор та культурна практика образу в концепції Готфріда Бьома. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 8-14. <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3335>

Павлова, О. (2021). Роль розсудку в естетичному судженні у контексті класичної естетики. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*, 1(89), 23–34.

[https://doi.org/10.35433/philosophicalsciences.1\(89\).2021.23-34](https://doi.org/10.35433/philosophicalsciences.1(89).2021.23-34)

- Павлова, О. (2022a). Коли візуальні практики стали медіатизованими: Контекст способу сигніфікації модернізму та класичної культурної індустрії. *Українські культурологічні студії*, 2(11), 67–71.
[https://doi.org/10.17721/ucs.2022.2\(11\).13](https://doi.org/10.17721/ucs.2022.2(11).13)
- Павлова, О. (2022b). Візуальна антропологія: етапи становлення та базові елементи аналізу. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*, 5, 47–53. <https://doi.org/10.18523/2617-8907.2022.5.47-53>
- Павлова, О. (2024). Кант та Зіммель: естетичне дослідження речі. *Вісник: Українські культурологічні студії*, 2(15), 25-30.
[https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2\(15\).06](https://doi.org/10.17721/UCS.2024.2(15).06)
- Павлусенко, М. (2024). «Піфагорська модель світу». У О. Петінова & Є. Борінштейн & З. Атаманюк & О. Лісеєнко (Ред.), *Південноукраїнські наукові студії* (с. 97–102). Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».
<http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/21091/1/Pavlusenko.pdf>
- Петінова, О. (2002). Проблема цінності в філософії. *Культура народів Причорномор'я*, 36, 183-188.
<http://dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/75816>
- Піхорович, В. (2018). *Загальна теорія розвитку*. Електронний архів наукових та освітніх матеріалів КПП ім. Ігоря Сікорського.
<https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/ae35c5eb-b25c-445e-8f16-4ae9db7c877e/content>
- Піхорович, В., & Самарський, А. (2022). Категорія байдужого як логічне начало теорії естетичного процесу у А.С. Канарського. *Культурологічний альманах*, 3, 163–168. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.21>
- Платон. (2000). *Держава*. Основи.
https://hromadalib.files.wordpress.com/2016/02/plato_2000_politeia.pdf
- Платон. (2002). *Бенкет*. Дух і літера.
<https://ekmair.ukma.edu.ua/items/7114dddc-3f1b-41e3-9455-da1f65188371>
- Платон. (2008). *Апологія Сократа*. Фоліо.

- Платон. (2023). *Менеон, Кратил. Прокл Діадок. Коментар до діалогу Платона «Кратил»* (П. Содоморе, Пер.). Новий Акрополь.
- Пономаренко, В. (2020). Наскільки сучасною є сучасна наука про мислення? *Цифровий репозиторій Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*.
<https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/32985/Ponomarenko.pdf>
- Романкова, Л. М. (2016). *Філософський аналіз проблеми соціального простору [Електронний ресурс]* (Тези), «Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах Європи та Азії», 1-11.
<http://conferences.neasmo.org.ua/uk/conf/25/cat/16>
- Рубанець, О.М. (2022). *Когнітивна сфера суспільства і людини: інформація, ментальність, ідентичність*. Університетська книга.
- Русін, Р. М. (2012). *Історична трансформація художнього образу у пластичному мистецтві (європейський контекст)* [Дис. канд. філос. наук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0413U001720>
- Русін, Р. (2015). *Художній образ: від класики до постмодерну*. Київський університет.
- Свідло, Т., Сидоренко, А., & Сторожик, М. (2024). Історичні освітні традиції та їх місце у сучасних стратегіях розвитку громадянського суспільства. *Культурологічний альманах*, 2, 264–271.
<https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.2.32>
- Сковорода, Г. (1973). *Повне зібрання творів: у 2-х т., т. 1*. Наукова думка.
- Соболь, О. (1997). *Постмодернізм і майбутнє філософії*. Наукова думка.
- Сосюр, Ф. (1998). *Курс загальної лінгвістики* (А. Корнійчук & К. Тищенко, Пер.). Основи.
https://shron1.chtyvo.org.ua/Sosiur_Ferdynan_de/Kurs_zahalnoi_linhvistyky.pdf
- Спіноза, Б. (2018). *Етика*. «Strelbytskyy Multimedia Publishing».
https://shron1.chtyvo.org.ua/Spinoza_Benedykt/Etyka.pdf

- Татаркевич, В. (2001). *Історія шести понять. Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання*. Юнівес.
- Трошкіна, О. А. (2017). Монумент в місті: естетика, доцільність та охорона міського середовища. *Проблеми Розвитку Міського Середовища*, 3(19), 173–182.
<https://er.nau.edu.ua/server/api/core/bitstreams/77be5026-0276-4f98-bd8f-3f9b59ff0035/content>
- Філіпчук, Л. (2020). Мистецтво та свобода вираження поглядів у часи конфлікту в Україні. In *Freedom House* (No. 2). Freedom House.
https://freedomhouse.org/sites/default/files/2021-01/FH_Ukr-PB_02-Art-and-Freedom-of-Expression_Ukr-v2.pdf
- Франко, І. (1981). Із секретів поетичної творчості. У *Зібрання творів у п'ятдесяти томах* (Том 31, с. 45–119). Видавництво «Наукова думка».
https://shron1.chtyvo.org.ua/Franko/Zibrannia_tvoriv_u_50_tomakh_t31.pdf
- Франко, І. (1980). Поезія і її становисько в наших временах. У *Зібрання творів у п'ятдесяти томах* (Том 26, с. 393–399). Видавництво «Наукова думка».
https://shron1.chtyvo.org.ua/Franko/Zibrannia_tvoriv_u_50_tomakh_t26.pdf
- Фройд, З. (2009). *Я та воно*. Знання.
- Фромм, Е. (2018). *Мати чи бути?* Sokrat Online
<https://sokrat.online/files-view-62.html>
- Холодинська, С. (2021a). «Науково-реальна естетика» як «особлива сфера філософського знання»: сучасний погляд. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 11(21), 74-83.
<https://journals.indexcopernicus.com/search/article?articleId=3273451>
- Холодинська, С. (2021b). Від авангардизму до «реалізму без берегів»: модифікації філософського «забезпечення» французького культуротворення. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 29. 109-116. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.29.2021.248793>

- Холодинська, С. (2022). Трансформаційні процеси у розвитку французького екзистенціалізму. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, культурологія, соціологія*, 23, 155–165.
<https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/1831496>
- Чорна, Л. (2016a). Ідеал у колі розуміння філософської рефлексії. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 10, 171-173.
<https://hdl.handle.net/11300/11994>
- Чорна, Л. (2016b). Роль ідеалу в світоглядному просторі Постмодерну. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 14, 126-129.
<https://hdl.handle.net/11300/11788>
- Шилова, Г. (2018). Емоції в контексті культурно-історичної теорії Л.С.Виготського. *Психологія людини: Л. С. Виготський та сучасна наука*, 1, 63-74.
http://www.ndu.edu.ua/storage/2021/zahal_psy_lib/Виготський%20та%20суч%20наука%20Збірник%201.pdf
- Шульга, О. М. (2016). Надбудовний рівень символічного універсуму: теоретичний нарис. *Український Соціум*, 1(56), 82–89.
https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2016/01/82-89__no-1__vol-56__2016__UKR.pdf
- Юркевич, П.Д. (1993). *Вибране. Абрис*.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Богдан П.А. Даймонологія совісті: від сократівських ідей до їх історико-філософського прочитання у поглядах Г. Гегеля, Г. Сковороди та П. Юркевича. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2023. Т. 1, № 2(178). С. 94–111. DOI: <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2023.2.1.6> (дата звернення: 24.03.2025).
2. Богдан П.А. «Заперечення заперечення» ідеалу в чуттєвій діяльності людини-суспільства. *Освітній дискурс: збірник наукових праць*. 2023. № 47(12). С. 17–28. DOI: [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.47\(12\)-2](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.47(12)-2) (дата звернення: 24.03.2025).
3. Богдан П.А. Мистецтво естетичне чи політичне, Г. Лессінг між Платоном та Арістотелем. *Мультиверсум. Філософський альманах*. 2023. Т. 2, № 2(178). С. 114–128. DOI: <https://doi.org/10.35423/2078-8142.2023.2.2.5> (дата звернення: 24.03.2025).

Праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Богдан П.А. Роль мистецтва у формуванні людської чуттєвості як генерування творчого натхнення. *Філософські засади креатосфери у контексті творчості*: матеріали XV Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 30 травня 2019 р.). Київ: ТОВ НВП «Інтерсервіс», 2019. С. 29–33.
5. Богдан П.А., Богдан К.В. Освіта: назад до майбутнього. *Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку*: матеріали I Міжнародної конференції МЗВО «КАМ» (м. Київ, 12–13 квітня 2019

р.). Київ, 2019. С. 4–5.

6. Богдан П.А. Садово-паркова скульптура як момент розвитку культури і як фрагмент людини. *Філософія і художня культура у хронології технічного університету*: матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (м. Київ, 12 грудня 2019 р.). Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. С. 28–31.

7. Богдан П.А. Вплив естетики Лессінга на логіку Гегеля. *Місце та роль ідейної спадщини Г.В.Ф. Гегеля в європейській та світовій історії*: матеріали 1-ї наукової конференції «Гегелівські штудії», присвяченої 250-річчю з дня народження Г.В.Ф. Гегеля» (м. Київ, 19 грудня 2020 р.). Київ: Видавництво Ліра-К, 2021. С. 39–42.

8. Богдан П.А. Скінченне як субстанція всезагального в історії філософії Гегеля. *Вплив гегелівської філософії на розвиток класичної та сучасної теоретичної традиції*: Матеріали 2-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Гегелівські штудії» (м. Київ, 9 грудня 2021 р.) Київ, 2021. С. 19–22.