

МІЖРЕГІОНАЛЬНА
АКАДЕМІЯ УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ



МАУП

Н. Г. Ігошкіна

**КУЛЬТУРОЛОГІЯ
МИСТЕЦТВА**

Навчальний посібник

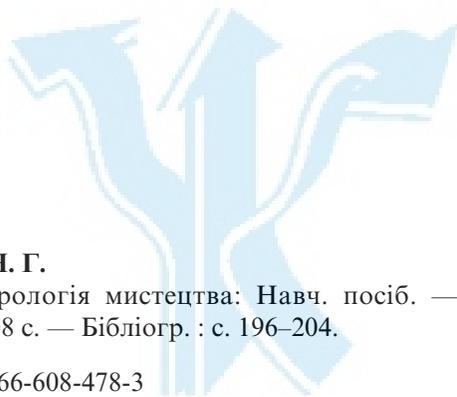
МАУП

Київ 2005

ББК 85я73
I-26

Рецензенти: *В. Ф. Передерій*, д-р філос. наук, проф.
Л. А. Чекаль, канд. філос. наук, доц.

Схвалено Вченою радою Міжрегіональної Академії управління персоналом (протокол № 9 від 28.10.03)



Ігошкіна Н. Г.

I-26 Культурологія мистецтва: Навч. посіб. — К.: МАУП,
2005. — 208 с. — Бібліогр. : с. 196–204.

ISBN 966-608-478-3

У пропонованому посібнику на багатому фактичному і джерельному матеріалі розглядається історія виникнення і розвитку мистецтва з давніх часів до сьогодення. Багато уваги приділяється характеристиці видів мистецтва, а саме: архітектури, живопису, літератури, музики, театру, кінематографа. На прикладі кінематографа аналізується специфіка видоутворення в мистецтві. Досліджується співвідношення естетики і мистецтвознавства, а також проблеми функціонування мистецтва в епоху глобалізації, подається характеристика елітарної і масової культури, аналізуються феномени кічу, Інтернету тощо. Аналізується мистецтво України в різні історичні періоди.

Для студентів вищих закладів освіти, а також для всіх, хто цікавиться актуальними проблемами розвитку видів мистецтва.

ББК 85я73

ISBN 966-6-8-478-3

© Н. Г. Игошкіна, 2005
© Міжрегіональна Академія
управління персоналом (МАУП), 2005

Людство нашої планети Земля, яке становить понад шість мільярдів чоловік, ступило в третє тисячоліття. Світ, у якому ми живемо, надзвичайно складний і різноликий, причому ці ознаки тенденційно посилюються. Власне, відбувається процес всесвітньої глобалізації, який спричиняє небувалий вплив на всі сфери людського буття. Сьогодні все більше домінують в інформаційному просторі нові інформаційні технології: телебачення, Інтернет, космічний зв'язок тощо.

Відомо, мистецтво як форма культури охоплює все, що визначає людське існування. Глобалізація проникає практично в усі сфери нашого буття, починаючи з політики, економіки, культури і закінчуючи сферою свідомості, індивідуального і колективного підсвідомого, сферами естетичних, моральних, етичних переконань, нашої ідентифікації та пам'яті.

Яке місце в інформаційному просторі надалі належатиме мистецтву та його конкретним видам? Яку роль відіграватимуть вони у житті країни з погляду впливу на свідомість людей?

Після здобуття незалежності Україна вирішує завдання становлення ринкової економіки із відповідними атрибутами суспільно-політичних відносин. Однією з наболілих проблем розвитку української культури стало спрямування її на утвердження національного відродження українців та представників понад 134 інших національностей.

Розвиток ринкових відносин й утвердження принципів демократії, зміцнення широких зв'язків із країнами Заходу поряд з позитивним додали в наше життя чимало негативного. У цьому плані варто виокремити насамперед надмірну комерціалізацію культури і мистецтва.

Певна річ, протидіяти таким негативним тенденціям може естетичне виховання.

Саме тому філософсько-естетичному осмисленню мистецтва як соціального феномена культури відведено чільне місце в пропонованому навчальному посібнику.

На прикладі кінематографа автор прагне показати саму специфіку видоутворення в мистецтві. Це пов'язано з тим, що кінематограф як синтетичний і колективний вид мистецтва, в природі якого образні можливості кожного з традиційних мистецьких видів набувають нових якостей, був найрепрезентативнішим у минулому столітті.

Архітектоніка посібника побудована так, щоб всебічно розкрити цю рису мистецтва. Особлива увага тут приділяється дослідженню структурної цілісності культури та співвідношенню її форм, а саме: міфології, релігії, моралі, філософії, мистецтва і науки. Автор зосереджує увагу саме на дослідженні предмета науки й мистецтва. У посібнику викладається розгорнута характеристика видів мистецтва, досліджується проблема співвідношення естетики і мистецтвознавства, зокрема естетики та кінознавства, подається естетичний аналіз творчого процесу в кінематографі, розглядається структура художнього сприйняття кінотвору.

Автор досліджує також проблему функціонування мистецтва в епоху глобалізації, аналізує елітарну і масову культури, кіч, Інтернет. Все це дає змогу використати набуті знання на практиці в процесі естетичного виховання підростаючого покоління.

Навчальний посібник містить окрім рекомендованої літератури також короткий словник-коментар.

МИСТЕЦТВО ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ

1. Структурна цілісність культури

Коли йдеться про культуру, у свідомості щонайперше зринає узагальнений образ, що об'єднує мистецтво, релігію, науку, мораль тощо. Проте це рівень буденної свідомості. Якщо ж говорити про культуру як про предмет науки культурології, вона при цьому розкриває сутність людського буття як реалізацію людської творчості та свободи.

Культура походить від латинської *cultura* (вирощування, обробіток, виховання, розвиток) і визначає історично певний ступінь розвитку суспільства, що уречевлюється в результатах матеріальної та духовної діяльності, у створюваній так званій другій природі. Під поняттям культури розуміється рівень розвитку певних історичних епох, соціально-економічних формацій, конкретних суспільств, націй і народностей, а також ступінь вдосконалення різних сфер людського буття. У найширшому розумінні термін “культура” охоплює все те, що визначає специфіку людського існування. А у вузькому розумінні цей термін окреслює тільки сферу духовного людського життя.

Культура виступає продуктом матеріального та духовного перетворення дійсності людьми, досягнутого рівня в оволодінні силами зовнішньої і власної природи. У процесі розвитку культури змінюються не тільки речі та ідеї, але й самі люди. Із зовнішнього боку культура охоплює всі предметні наслідки людської діяльності, й водночас за своїм внутрішнім змістом є процесом розвитку самої людини як суспільної істоти, цілісної і гармонійної особистості, засобом існування та мірою індивідуально-творчого, соціального, інтелектуального, морального, естетичного і фізичного вдосконалення.

Культура поділяється на матеріальну та духовну, що відповідає двом основним видам суспільного виробництва. До духовної зазви-

чай належить сфера виробництва, поширення та споживання наслідків духовної діяльності, різноманітні види духовної творчості, освіта, виховання, діяльність засобів масової комунікації — преса, радіо, кіно, телебачення, культурно-просвітницькі установи. Духовна культура ще поділяється на політичну, естетичну та художню, моральну, наукову, кожна з яких має свою специфіку. Проте головною залишається визначальна роль матеріальної культури в розвитку культури в цілому.

Культура також характеризується певною історичною типологізацією, тобто наявністю основних її історичних типів. Кожній суспільно-економічній формації притаманний свій тип культури. Втім це не означає розриву в історичному розвої культури, повного усунення попередньої культури, в тому числі художньої спадщини та традицій. Існування культури в історичному процесі не відміння її загальнолюдської єдності та спадкоємності в розвитку. Отже, закладаються основи всесвітньої, загальнолюдської за своїм характером культури майбутнього.

Через культуру відбувається процес відособлення людини від інших істот.

Велика роль у культурному процесі належить свободі як невід'ємній духовній потенції людини, а також усвідомленню соціальної реалізації свободи. Без першого культура не існує, не може проявитися, а друге досягається лише на пізніших стадіях її розвитку.

Поняття культури припускає також не окремих творчий акт людини, але й творчість як універсальне ставлення її до світу, через яке вона створює світ і саму себе. Саме тому кожна культура — це засіб творчої людської самореалізації, в певному розумінні неповторний всесвіт, створений своєрідним ставленням людини до світу і до самої себе. В цьому випадку осягнення інших культур збагачує нас не тільки новими знаннями, а й новим творчим досвідом.

Поняття культури можна визначити і через поняття смислу. Смысл тут виступає змістом людського буття, зокрема й внутрішнього, що взято в особливій ролі: виступати посередником у відносинах людини зі світом і з собою. Тому смысл визначає, що ми шукаємо і що відкриємо в собі і світі. Слід підкреслити, справжній смысл, адресований не тільки розуму, але й неконтрольованим глибинам душі, що в такий спосіб безпосередньо належить нашим почуттям та волі. Людина не завжди усвідомлює зміст, тому далеко не кожен смысл може виражатися раціонально. Підсвідомі глибини людської

душі виступають джерелом більшості смислів тому, що смисл не завжди усвідомлюється і далеко не будь-який виражається раціонально. Проте такі смисли можуть стати загально значущими, об'єднати людську громаду і виступити базою її помислів і почуттів. Культура й складається саме із таких смислів.

Увесь людський світ наділяється такими смислами і, зрештою, виступає у своїй універсальній значущості. Інший світ людині нецікавий і непотрібний. Дослідник Н. А. Мещерякова¹ виокремлює два основних типи ціннісного відношення — для людини світ може виступати як “своє” і як “чуже”. Культура, у свою чергу, виступає універсальним механізмом, за допомогою якого людина робить світ “своїм” і перетворює його в дім людського буття.

Отже, світ перетворюється в носія людських смислів, у світ культури. Відтак можна погодитися на таке визначення культури: “Культура — це універсальний засіб творчої самореалізації людини” через виявлення смислу, прагнення розкрити і ствердити смисл свого життя у співвіднесеності його із смислом сущого. Культура постає перед людьми як смисловий світ, що об'єднує їх у певне угруповання (націю, релігійну або професійну групу тощо). Такий смисловий світ передається із покоління в покоління і визначає засіб буття та людського світосприйняття”².

Основу будь-якого смислового світу складає домінуючий, смислова домінанта культури, яку визначають як загальне ставлення людини до світу, що зумовлює характер інших смислів та відносин. У цьому процесі культура та її смислова домінанта можуть реалізуватися по-різному, проте в той же час наявність смислової єдності надає цілісність усьому, що роблять і що переживають люди³.

Культура об'єднує й надихає людей, дає їм не тільки загальний засіб осягнення світу, а водночас і засіб взаєморозуміння, спільного переживання та мову як засіб вираження найпотаємніших душевних поривань.

¹ Див.: Мещерякова Н. А. Наука в ценностном измерении // Свободная мысль. – 1992. — № 12. — С.34–44.

² *Культурология: Учеб. пособие / Сост. и отв. ред. А.А. Радугин.* — М., 1998. — С. 14.

³ Див.: Жаров С.Н. Наука и религия в интегральных механизмах развития познания // Естествознание в борьбе с религиозным мировоззрением. — М., 1988. — С. 19–38.

Реалізація творчого людського начала та повнота його самовираження досягається через створення й використання різноманітних культурних форм. Кожна з них має специфічну та символічну системи.

Отже, перша культурна форма — міфологія. “Міфологія (від грецьк. *mýthos* — оповідь, переказ та *lógos* — слово, вчення) — 1) сукупність міфів будь-якого народу; 2) спосіб духовно-практичного освоєння світу, форма суспільної самосвідомості та світосприйняття людини первісного докласового суспільства, викладені в системі міфів; 3) наука про міфи”¹. Міф є не тільки історично першою формою культури, але й характеристикою духовного існування людини, що зберігається й тоді, коли міф втрачає своє панування. У ньому здійснюється підсвідоме смислове поріднення людини зі смислами безпосереднього буття, чи то буття природи, чи суспільства. У випадку коли міф виступає як єдина форма культури, це єднання призводить до того, що людина не відрізняє смисл від природної властивості, а асоціативний зв’язок від причинно-наслідкового. Міф домінує в свідомості первісного суспільства. В цілому міфологія орієнтована на подолання фундаментальних антиномій людського існування, на гармонізацію особистості, суспільства та природи. Джерелами міфологічного мислення була нездатність людини виділити себе з навколишнього середовища, синкретичність міфологічного мислення, що не відокремлює від емоційного, афективного середовища. Відтак стався метафоричний збіг природних та соціальних об’єктів, олюднення природного довкілля. Характерними особливостями міфологічного мислення є нечіткий розподіл суб’єкта і об’єкта, предмета та знака, речі і слова, істоти та її імені, просторових і часових відносин. Об’єкти об’єднувалися за вторинними чуттєвими якостями, суміжності у просторі та часі, виступали як знаки інших предметів. Отже, пояснення речі і світу, як правило, зводилося до розповіді про походження та творення. Для міфології є характерним різкий розподіл міфологічного, раннього та поточного, подальшого часу. Подія в міфології відокремлена від теперішнього часу значним часовим відтинком і втілює не просто минуле, а й окрему форму первинних процесів, предметів, подій, що передують емпіричному часові. Все, що відбувається в міфі, набуває значення зразка для відтворення. Специфічною функцією міфу є моделювання. В міфі за звичаєм

¹ *Філософський енциклопедичний словник*. — К., 1986. — С. 389.

поєднуються два аспекти: діахронічний (розповідь про минуле) та синхронічний (пояснення теперішнього або майбутнього). Для первісної свідомості зміст міфу був реальним, оскільки відображав колективний досвід осягнення дійсності пращурами. Цей досвід виступав предметом віри, а не практики. Метою міфів було утримання визнаної в цьому суспільстві системи цінностей, утримання та санкціонування певних норм поведінки. Формою виразу міфологічного світовідчуття була не тільки оповідь, але й дія — обряди, танці тощо. В давніх культурах міф та обряд становили світоглядну, функціональну, структурну єдність, являючи собою як би два аспекти первісної культури — словесний та дійовий, тобто “теоретичний” та “практичний”. Міфологія вже на ранніх стадіях розвитку пов’язується з релігійно-містичними обрядами та входить значною частиною до складу релігійних вірувань. Міфології притаманні не тільки зачатки релігії, але й філософії, політичних теорій, різноманітних форм мистецтва.

Релігія як форма суспільної свідомості так само виражала потребу людини у відчутті своєї причетності до основ буття.

Релігія — від лат. *religio* — благочестя, побожність. Основною ознакою будь-якої релігії є віра в надприродне, в Бога¹.

Гносеологічні корені релігії становить такий рівень розвитку людського інтелекту, який характеризується зародками теоретичного мислення та можливістю відриву думки від дійсності. Відтак загальне поняття відокремлюється від позначеного ним предмета, стає окремою “істотою”, а внаслідок — на основі віддзеркалення людською свідомістю того, що є в ньому, — можуть сформуватися уявлення про те, чого в самій реальній дійсності не існує. І лише у зв’язку з усією сукупністю практичної діяльності людини, її суспільних відносин ці можливості реалізуються. Релігія виступає продуктом обмеженості практичного та духовного опанування світом на первісних стадіях людської історії. Усвідомлення людьми їхньої залежності від природних сил зафіксовано в первісних релігійних віруваннях. Первісна людина ще не відокремлює себе від природи та переносить на неї відносини, які формуються в первісній общині. Природні явища, з якими людина пов’язана у своїй повсякденній практичній діяльності і які мають для неї життєво важливе значен-

¹ *Філософський енциклопедичний словник.* — К., 1986. — С. 574.

ня, стають об'єктом релігійного сприйняття. Основу свого існування первісна людина шукає в сфері потойбічного. Почуття страху в первісної людини перед таємничими силами природи, постійні пошуки засобів впливу на них були зумовлені безсиллям перед природою.

У релігії на відміну від міфу обожноється не природа, а надприродні сили людини, дух, її свобода та творчість. Отже, помістивши божественне по той бік природи і розуміючи його як надприродний абсолют, релігія звільнила людину від міфологічного злиття з природою та внутрішньої залежності від стихійних пристрастей.

У процесі становлення релігії предметом наукового вивчення все більше розкривалися її земні витoki. В численних етнологічних дослідженнях (Е. Тайлор, Дж. Фрезер, Р. Маретт та ін.) релігія характеризувалася в її елементарних проявах. Це допомогло реконструювати історію виникнення релігійних вірувань, а також зв'язок релігійної свідомості з розвитком мови та загальним культурним розвитком давнього світу.

Коли міф історично живає себе, а релігія визначає сферу свого впливу, свідомість людини розвинена вже настільки, що вона потребує самоконтролю в умовах відносної внутрішньої незалежності від колективу, виникає мораль.

Мораль (лат. *moralis* — моральний, від *morēs* — звичаї) — система поглядів і уявлень, норм і оцінок, що регулюють моральну поведінку людей¹.

Мораль виникає як внутрішня саморегуляція у сфері свободи. В процесі розширення цієї сфери зростають й моральні вимоги до людини. Мораль регулює поведінку та свідомість людини в усіх сферах суспільного життя — політиці, науці, в особистих, сімейних, міжкласових та міжнародних відносинах, у праці, побуті. Принципи моралі мають соціально-загальне значення, оскільки поширюються на всіх людей, фіксують те загальне, що складає культуру міжлюдських стосунків і віддзеркалюються в багатовіковому суспільному досвіді. Узагальнений характер моральних принципів дає змогу моралі відображати глибинніші шари соціально-історичних умов людського буття, виражати його сутнісні потреби. Розвинена мораль виступає реалізацією духовної свободи людини, вона базується на ут-

¹ *Філософський енциклопедичний словник.* — К., 1986. — С. 399.

вердженні самоцінності людини незалежно від об'єктивної доцільності природи та суспільства.

Як основний тип нормативної регуляції дій людини (право, звичаї, традиції), мораль перетинається з ними і в той же час суттєво від них відрізняється. Тим-то в моралі оцінюються не тільки практичні дії людей, але й їх мотиви, спонукання та наміри.

Філософія виникає як духовне подолання міфу, що не припускає критичного осмислення мудрості та її раціонального доказу. Тому головне завдання філософії — прагнення виразити мудрість у формах думки. Філософія (грецьк. *phileo* — люблю та *sophia* — мудрість) — форма суспільної свідомості, яка дає теоретичне розв'язання питань світогляду з точки зору відношення людини і світу, мислення та буття, духовного і матеріального. Філософія прагне раціонально пояснити буття, досліджує пізнавальне, ціннісне, соціально-політичне, моральне та естетичне ставлення людини до світу, виробляючи узагальнену систему поглядів на світ і на місце в ньому людини¹. Філософське знання представляє світ та речі в їх людському (ціннісно-змістовому) вимірі й виступає як теоретичний світогляд, що неподільно пов'язаний із соціально-класовими інтересами, з політичною та ідеологічною боротьбою. Зумовлена соціальною дійсністю, філософія активно впливає на суспільне буття і тим самим сприяє формуванню нових ідеалів та культурних цінностей. Говорячи словами Г. В. Ф. Гегеля (1770–1831), філософія виступає як теоретична душа культури, оскільки як теоретична форма свідомості вона раціонально зумовлює свої принципи і тим самим відрізняється від міфологічної та релігійної форм світогляду, що базуються на вірі й віддзеркалюють дійсність у фантастичній формі. Наявність різноманітних культур у суспільній практиці людини передбачає важливість різних смислових позицій в кожній культурі і тим самим приводить до багатоманітності дискусуючих філософських вчень. Теоретичне мислення є основним методом філософського пізнання. Воно базується на сукупному досвіді людства, на досягненнях науки та культури в цілому.

Мистецтво виступає як потреба людини в образно-символічному виразі та переживанні значущих моментів свого існування. Мистецтво створює для людини “другу реальність” — світ життєвих пере-

¹ *Філософський енциклопедичний словник.* — К., 1986. — С. 722.

живань, що виражені спеціальними образно-смысловими засобами. Прилучання до цього світу, самовираження і самопізнання в ньому є однією з найважливіших потреб людської душі.

Головною метою науки є раціональна реконструкція світу, в основі якої знаходиться осягнення його суттєвих закономірностей. Наука тісно пов'язана з філософією, що виступає як загальна методологія наукового пізнання, оскільки кожна наука досліджує якісно визначену систему закономірностей, але в той же час жодна окрема наука не вивчає закономірностей, що є загальними для явищ природи, розвитку суспільства та людського пізнання. Саме ці закономірності і є предметом філософії.

Наука виступає специфічною формою людської діяльності, головною функцією якої є вироблення та теоретична систематизація об'єктивних знань про дійсність. В ході історичного розвитку здійснюється перетворення науки у продуктивну силу суспільства та важливий соціальний інститут.

Головна мета науки — теоретичне відображення дійсності, опис, пояснення та передбачення процесів і явищ дійсності, що складають предмет її вивчення на основі відкритих нею законів.

Наука як виробництво знань є специфічною формою діяльності. Використання знань у матеріальному виробництві здійснюється як засіб підвищення продуктивності праці. Набуття знань у науці (теоретичний опис, схеми технологічних процесів, зведення експериментальних даних, формули) створюють головну і безпосередню мету. Тому наукова діяльність на відміну від видів діяльності, результат яких у принципі буває відомий заздалегідь, дає нові знання, тобто як результат є принципово нетрадиційним, що дає змогу виступати науці як силі, яка постійно революціонізує інші види діяльності.

Між наукою та мистецтвом як специфічними формами суспільної свідомості немає неперехідної межі. Їх поєднує творчо-пізнавальне ставлення до дійсності. Тому мистецтво часто визначають як “мислення в образах”, а науку як “мислення у поняттях”, тим самим підкреслюючи, що мистецтво розвиває переважно чуттєво-образний бік творчих здібностей людини, а наука здебільшого інтелектуально-понятійний.

Взаємозв'язок між наукою та філософією як формами суспільної свідомості має складний характер, оскільки філософія виконує щодо науки функції методології пізнання та світоглядної інтерпретації його наслідків. Ці форми суспільної свідомості об'єднує також праг-

нення до побудови знання у теоретичній формі, до логічної доказовості висновків. Наука через філософію та загальну теорію суспільних наук також пов'язана з ідеологією і політикою.

Розвиток культури відбувається у суперечливій єдності з цивілізацією. Проте тільки за допомогою цивілізації здатні реалізовуватися творчий потенціал та гуманістичні цінності культури. Проте однобічний розвиток цивілізації здатний призвести до забуття найвищих ідеалів культури.

2. Мистецтво як інститут культури

Мистецтво є особливим явищем, що існує поряд з іншими формами духовної культури. Сутність його полягає в тому, що основами мистецтва є — як граничні засади — життєво значущі переживання людини, що виділені з ряду інших своїм специфічним значенням. Вони не є характерними формами пізнання, але тим не менш можуть виконати цю функцію за принципом “я знаю — я це пережив”. Ця особливість мистецтва (точніше, його глибинні корені) може бути розглянута в двох напрямках: як проблема митця, його відмінності від інших людей, і як проблема сприймаючої мистецтво публіки.

Нааявність в культурі мистецтва як автономного явища багато в чому визначається різницею, що існує між людьми. Митець — це, насамперед, людина, що живе по-особливому, з граничним емоційним включенням, з широким діапазоном значущих переживань, з тим ступенем відкритості світу, що не вкладається в рамки економного і навіть розумного існування. Якщо не було би таких людей, не існувало б і мистецтва як особливого соціального інституту, що посідає в суспільстві та культурі цілком специфічне становище. З другого боку, мистецтво як явище можливе лише в умовах спільності переживання у людей певної країни, соціальної групи цієї епохи. Це та внутрішня часто неусвідомлена база, без якої ніякий талант митця не може здійснити функцію емоційного спілкування, увійти в контакт та реалізувати можливості мистецтва. Що ж стосується втілення пережитого у деяку предметність (у самому широкому розумінні цього слова), це є, видимо, вторинна ознака мистецтва, похідна від головного, духовно споглядалного. Як влучно висловився відомий філософ М. Мамардашвілі, підкреслюючи, що силами мистецтва відбувається накопичення та передача загальної людської чуттєвості,

“безперервний процес відновлення у лише потенційно людському матеріалі самого феномена “людина” і потім відтворення його... у просторі та часі культури”¹.

Історія виникнення та розвитку мистецтва — шлях “практично-духовний”, на якому мислення не відривається від уяви та переживань, а разом із ними і через них засвоює світ в художньо-образній формі, що спершу була ґрунтом міфології, а пізніше релігії, і лише на певному ступені розвитку культури еманіпується від будь-якої містики, набуває здатності розвиватися у формі виробництва як такого.

Первісна людина встановлювала моноліти, укопувала в землю стовпи та вирізувала на них своє обличчя. У такий спосіб людина чинила опір силі тяжіння та зміцнювала зображення свого “я” — свою статую. Каміння, що було поставлене на попа, менгіри, стовпи, стели були першим підтвердженням вертикальності, що відрізняла людину від тварини. За сто років до н. е. римський архітектор Вітрувій підкреслював у трактаті з архітектури антропоморфний характер колони: “Греки створили доричну колону відповідно пропорціям, силі та красі чоловічого тіла... Потім вони надали іонічній колоні витонченості жіночого тіла”. Зв’язок між архітектонікою будівлі та людським тілом, на думку багатьох дослідників, найяскравіше знаходить вираження у системі пропорцій та симетрії, які архітектура запозичила в людини. Цей зв’язок відображає людське бажання пов’язати те, що ушляхетнено людською свідомістю з тим, що всі люди сприймають почуттями. Саме тому колони відтворює основні лінії тіла: пряма, як жердина людина, що стоїть на одній нозі.

Такий спрощений підхід до зображення живого тіла, перетвореного по суті в геометричну форму, припускає, що потенційно будь-яка форма має ідею ідеальної моделі. Так поступово в людській свідомості формувалися критерії ідеалу, людина вчилася сприймати та відтворювати пропорції власного тіла.

Так, якщо пригадати особливості єгипетського живопису, характерною його особливістю є те, що він підкоряє тіло певного роду гімнастиці: голова, руки та ноги розташовані під строгим кутом щодо до торса та плечей, які зображені у фас. Це було пов’язано з

¹ Вопросы литературы. — 1976. — № 11. — С. 78.

тим, що всі єгипетські фрески повідують якусь історію, ілюструють історичні хроніки. Щоб їх зрозуміти, необхідно знати деякі правила. Так, глибина зображення для єгиптян була ознакою багатозначності, вела до роздвоєння смислу або накладення багатоманітності історій одна на одну. Внаслідок цього сполучення фронтальних зображень тіл, підкорених загальному плану, відповідало вимозі виразності: тіло в єгипетському живописі мало зображатися в русі. Причому людське тіло підкорялося принципу написання як буква в каліграфії. Увага єгиптян була зосереджена не на ефемерній людині, а на тому, що постійне і вічне у смертних. Вони створювали матрицю, спільну для всіх тіл. В єгипетському живописі пропорції тіла та пози визначалися ґратами побудови. Рухи та дії передавалися за допомогою стереотипних модифікацій положення тіл. Згідно канону крок людини, що рухається швидко, зображався удвічі ширше кроку людини, що стояла не рухаючись. Так в історії людської культури поступово формується і розвивається одвічне прагнення людини зобразити дійсність і себе у русі.

Тільки-но людина навчилася виражати свої думки за допомогою знаків та символів, вона стала розмірковувати про те, хто вона, власне, така. Безперечно, первісні уявлення про людину склалися ще до того, як зародилася релігія або виникла філософія.

Філософія значною мірою відчувала вплив і змінювала свій образ залежно від того, як усвідомлювалися Бог, космос, природа, культура, логос, людство. Як відомо, філософія зверталася до неминущих цінностей та питань, осягала межові основи буття. До таких проблем, безумовно, належала таємниця людини, що, очевидно, було пов'язано з розпізнанням загадки мислячої істоти. Замислившись над цією проблемою, людина вже ніколи не залишала її. І це, певне, існуватиме до тих пір, поки існуватиме людство і філософія взагалі. Це означає, що любов до мудрості нерозривно пов'язана з розпізнанням загадки мислячої істоти.

Багато хто з сучасних філософів дотримуються точки зору, згідно якої культура як феномен стала можливою завдяки такій здатності людини, як діяльність. В такому розумінні культура визначається як результат всього людського буття. Так, зокрема, відомий дослідник П. С. Гуревич підкреслює: "... Можна визначити культуру як феномен, що народжений незавершеністю, відкритістю людської природи, розгортанням творчої діяльності людини, спрямованої на пошук

сакрального смислу буття”¹. Тому виявити специфіку культури неможливо без антропологічної констатації та визначення змісту поняття людської діяльності, яка в наш час у гуманітарному знанні набуває великого значення. Адже за його допомогою створюється універсальна характеристика людського світу. Розробка цього поняття здійснювалася як на рівні філософії, так і на рівні окремих наук соціально-гуманітарного профілю, що виробляють свої визначення діяльності, її сутності та структури. Так, наприклад, загальновідома розробка проблем діяльності в психології пов’язана з ім’ям психолога О. М. Леонтьєва. У зв’язку з цим необхідно підкреслити, що такі окремі науки соціально-гуманітарного профілю, як соціологія, психологія, педагогіка, етика, естетика, з одного боку, змушені використовувати певні уявлення про діяльність психологічну, педагогічну, естетичну, моральну, науково-пізнавальну, а з другого — ці науки при аналізі того чи іншого типу діяльності, що виступає їх предметом, не аналізують діяльність як певний тип відношення щодо дійсності у її “чистому вигляді”. Отже, вони виходять із будь-яких приватних структур, в яких діяльність у цьому випадку втілюється, і внесок їх у дослідження цих структур значний для розуміння діяльності як такої у її загальності, хоча останнє все ж таки залишається за межами її аналізу.

При аналізі діяльності як певного типу відношення щодо дійсності необхідно підкреслити, що діяльність в людському суспільстві на відміну від поведінки тварин визначається не біологічними даними, а історично виробленими людством соціокультурними програмами. Саме ці програми дають змогу говорити про перехід від поведінки як системи дій, що спрямовані на підтримку біологічного існування в межах генетично обумовленої екологічної ніші, до діяльності як специфічної людської форми активного ставлення до довколишнього світу, зміст якої складає “доцільну зміну та перетворення цього світу на основі засвоєння і розвитку наявних форм культури”². Отже, виходячи з того, що діяльність людини на відміну від поведінки тварин орієнтована на історичні соціокультурні програми, необхідно дослідити розвиток форм культури як певної програми діяльності. В цьому випадку діяльність виступає принципово відкритою

¹ Гуревич П. С. Философия культуры. — М., 1995. — С. 35.

² Юдин Э. Г. Системный подход и принцип деятельности. — М., 1978. — С. 268.

системою, що здатна до необмеженого саморозвитку в межах універсуму, який її осягає.

У своїй діяльності людина, вдосконалюючи і розвиваючи власні можливості, переступає вузькі межі пристосування до середовища і тим самим стає вільною в оволодінні будь-якими просторами світу та секторами буття.

Діяльність, таким чином, постає як об'єктивно іманентна особливість розвитку людської культури. І в цьому випадку, уникаючи як концептуально-теоретичного трактування діяльності як такої зміни об'єкта згідно із заданою системою цілей та програм, так і розуміння діяльності як перетворення виключно внутрішнього світу людини, як розкриття та реалізація його прихованих потенцій, необхідно виділити аспект творчості. В зв'язку з цим дослідник Г. С. Батищев підкреслює: “Творчість відрізняється від діяльності тим, що вона **може** саме те, що діяльність принципово **не може**, тому що вона є прогресивним зрушенням самих порогів розпредметнюваності, що обмежують діяльність та замикають її у власній сфері — при будь-якій її відносно зовнішній (парадигмально тієї ж самої) експансії. Безумовно, творчість є **також і діяння**, креативне діяння”¹.

Для діяльності як органічної системи притаманний процес відображення, в якому все відображається в іншому, і це інше відображає в собі все. Але цього замало. Діяльність, маючи настільки складну будову, до того ж постійно розвивається. Безумовно, діяльність, яка не враховує власні кордони, на відміну від діяльності, що власні кордони змінює, неминуче перероджується в ірраціональність. Саме тому діалектичне мислення відіграє в цьому процесі методологічну роль, оскільки створює найадекватніший образ діяльності, орієнтує людину на проблематичність її умов та наслідків, попереджує про можливі хиби і в той же час спонукує до пізнання і перетворення світу і себе самої, до виховання потреби у такій діяльності. Тому діяльність має цілеспрямований характер, що фіксує її спрямованість на досягнення свідомо поставленої мети. “Раціональність діяльності базується на справжньому знанні. Якщо діяльність була нераціональною, то звідси можна зробити висновок, що вона спіралася на хибні уявлення”².

¹ Батищев Г. С. Неисчерпанные возможности и границы применимости категории деятельности // Деятельность: теории, методол., пробл. — М., 1990. — С. 29.

² Никифоров А. А. Деятельность, поведение, творчество // Деятельность: теории, методол., пробл. — М., 1990. — С. 57.

Творчість передбачає таку активність людини, в якій поєднуються в єдине ціле і діяльність, і поведінка. Мета є тим головним критерієм, що визначає структуру та зміст діяльності. Поведінка ж визначається внутрішнім ядром особистості і зберігає свою єдність у міру того, як це ядро залишається незмінним. Творчість в цьому випадку є засобом існування особистості, оскільки тільки в творчості особистість відбувається, а відсутність творчості означає і відсутність особистості.

Отже, сутність людини знаходить вияв у діяльності, але до неї не зводиться.

Специфікою діяльності є те, що вона характеризує всю систему суб'єкт-суб'єктних та суб'єкт-об'єктних відносин. Тільки в цьому випадку характеристики діяльності як засобу існування людини, як людського засобу відношення до світу набувають свого справжнього значення. В контексті такого розуміння діяльнісний підхід може стати методологічною основою розуміння процесу пізнання в контексті всього соціально-культурного життя, а також для розв'язання багатьох актуальних теоретичних і практичних проблем.

Дослідник Ю. К. Плетников відзначає, що практична та духовна діяльність аж ніяк не тотожні матеріальному та ідеальному. “Духовну діяльність, — пише він, — є смисл підрозділяти на три основні форми: пізнавальну (правильне чи ілюзорне відображення дійсності, включаючи і теоретичне відображення), прогностичну (відображення дійсності в плані її можливих змін) та ціннісно-орієнтовну (відображення дійсності в плані цінностей — того, що має для суб'єкта позитивне значення, відповідає його ідеалам та світогляду). Що ж стосується практичної діяльності, то широке визнання набув її підрозділ щодо двох основних форм: матеріально-виробничої (перетворення природи) та соціально-перетворювальної (перетворення суспільства)”¹. Сутністю культури таким чином виступає створення людського світу самою людиною.

Загальною основою творчості виступає предметно-практична діяльність, а сама творчість людини є важливим атрибутом її предметно-практичної діяльності. Отже, можна сказати: поняття мистецтва, що взято у широкому розумінні слова, і поняття культури збігаються

¹ Плетников Ю. К. Место категории деятельности в теоретической системе исторического материализма // Деятельность: теории, методол., пробл. — М., 1990. — С. 91.

майже за всіма своїми параметрами, обидва поняття повністю відображають багатогранні творчі здібності людини та їх втілення.

Однаке поняття мистецтва застосовується найчастіше в іншому, вужчому та спеціальному розумінні, а саме: мистецтво як художня творчість.

Оскільки творчість має активний характер, то в будь-якому вигляді творчість є діяльністю. Тільки через діяльність людина реалізує свій творчий потенціал.

Художній образ як результат художньої творчості є органічною єдністю відображення дійсності і особливостей діяльності митця. “Діяльність суб’єкта присутня у знятому вигляді в результаті незалежно від її характеру. Якщо об’єкт в процесі творчості суб’єктивується, то суб’єкт об’єктивується, утворює неповторну творчу індивідуальність”¹.

Художня творчість — закономірний діалектичний процес, що зумовлений життям. Це відповідає самій природі творчості, багатомірній художній практиці, а також знаходить своє підтвердження в багатьох спостереженнях письменників і художників.

У творчості поєднуються протилежності — відображення і створення, що постійно взаємодіють одне з одним та взаємопроникають. Це діалектичне протиріччя з гносеологічної точки зору знаходить вираз у перетворенні матеріального в ідеальне та ідеального відповідно у матеріальне на якісно іншому рівні.

Дослідник Ю. О. Гусев у зв’язку з цим підкреслює: “Необхідно сказати так: відображення (як пізнання) має творчий характер на всіх його ступенях, етапах, включаючи самий процес та його результати. Творчість же відображальна в усіх своїх елементах та рисах. Підкреслимо, творчість — гранична якісна характеристика відображення людиною природи та суспільства”².

Як відомо, в історії філософії найглибше уявлення про науку, про науково-теоретичне знання розроблене в філософії Гегеля, згідно з яким справжнім методом пізнання виступає діалектика: сходження від абстрактного до конкретного, збіг історичного та логічного, протиріччя як універсальний принцип пізнання тощо. На думку Гегеля, філософія знаходиться вище часткового наукового знання і є “наукою наук”, “вінцем розвитку” духовної культури. Найнадійні-

¹ Гусев Ю. А. Познание и творчество: Логико-гносеологические проблемы художественного творчества. — Минск, 1987. — С. 7.

² Там само. — С. 27.

шим, “істинним методом” для науки та філософії (яка для Гегеля також є наукою) мала бути діалектика, діалектичний метод, в основі якого знаходиться ідея розвитку. Діалектика, таким чином, виступає “рушійною душею усякого наукового розгортання думки” і є принципом, який один вносить іманентний зв’язок і необхідність у зміст науки. У зв’язку з цим найважливіша заслуга Гегеля була в тому, що він розробив діалектику як вчення про розвиток в систематичній, цілісній формі та передбачив, що логічні форми і закони — не пуста оболонка, а відображення об’єктивного світу.

У сучасному світі відбувається все тісніша взаємодія природничих, соціальних і технічних наук. Посилюється і процес зростання активної ролі науки у всіх сферах людської життєдіяльності та її соціального значення. У зв’язку з цим одним із шляхів взаємодії наук є взаємообмін методами та прийомами дослідження. В. П. Кохановський підкреслює: “Найшвидшого зростання і важливих відкриттів нині слід очікувати якраз на ділянках “стику”, взаємопроникнення наук та взаємного збагачення їх методами і засобами дослідження. Такий процес об’єднання зусиль різних наук для вирішення важливих практичних питань набуває все більшого розвитку. Це — магістральний шлях формування “єдиної науки майбутнього”¹.

Для розвитку науки сьогодні характерний синтез абстрактно-формальної (математизація і комп’ютеризація) та конкретно-змістовної сторін пізнання. Друга сторона знаходить вираження, зокрема, в термінах “теоретизація” та “діалектизація”. Для науки XX та XXI ст. характерним є підвищення складності й абстрактності знання, що приводить до зростання ролі її теоретичних компонентів і в той же час не зменшує ролі емпірії, досвіду. В. П. Кохановський вважає: “Процес поглиблення **теоретизації** науки “виглядає” завжди специфічно на кожному якісно своєрідному етапі її розвитку”². Цей процес найяскравіше виражений у природничих науках, хоча все більш характерним стає в соціально-гуманітарному пізнанні.

Закономірності розвитку мистецтва ґрунтуються на принципі історизму, що відкриває можливість показати логіку формування його основних структурних елементів, підкреслити їхній безпосередній зв’язок з конкретним історичним періодом.

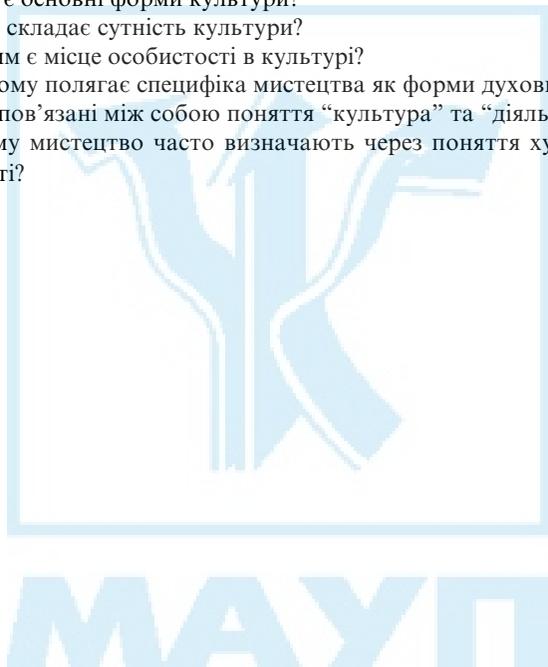
¹ Кохановский В. П. *Философия и методология науки: Учеб. для высших учеб. заведений.* — Ростов н/Д, 1999. — С. 97.

² Там само. — С. 104.

Мистецтво — це одна із форм суспільної свідомості, специфіка якої полягає у пізнанні й відображенні дійсності в конкретно-чуттєвих образах.

Питання для самоперевірки

1. Якою є наукова характеристика культурології?
2. Проаналізуйте значення категорії смислу для розкриття поняття “культура”.
3. Які є основні форми культури?
4. Що складає сутність культури?
5. Яким є місце особистості в культурі?
6. У чому полягає специфіка мистецтва як форми духовної культури?
7. Як пов’язані між собою поняття “культура” та “діяльність”?
8. Чому мистецтво часто визначають через поняття художньої творчості?



МИСТЕЦТВО ЯК ЕСТЕТИЧНЕ ЯВИЩЕ

1. Предмет мистецтва та його специфіка

Як відомо, усі форми суспільної свідомості мають спільні риси, адже вони розвиваються під впливом історичних умов, залежать від економічного розвитку, пов'язані з певною політичною ситуацією. Водночас кожна з форм суспільної свідомості має свій предмет, що описується із врахуванням їх специфіки.

Мистецтво і наука є специфічними формами суспільної свідомості. Мистецтво виражає потребу людини в образно-символічному відображенні свого життя, а також у його переживанні, воно створює так звану другу реальність — світ життєвих переживань людини, що зафіксовані у формі художнього образу. Осягнення цієї реальності, самовираження і самопізнання в ній складає одну з найважливіших потреб людської душі. Тому мистецтво є специфічним видом практично-духовного осягнення світу і відіграє значну роль у духовному людському житті. Саме тому вивчення тенденцій розвитку й закономірностей функціонування художньої культури, аналіз її сутності та специфіки, розкриття місця мистецтва серед інших суспільних явищ так необхідні в наш час. Упродовж історії людства художня творчість як специфічна форма відображення дійсності розширювала духовний світогляд людей, тим самим сприяючи пізнанню законів природи, смислу та значення найрізноманітніших подій і явищ.

У процесі історичного розвитку людство виробляє різні форми суспільної свідомості, засоби осягнення довколишнього світу. В зв'язку із цим головною проблемою гносеологічного дослідження художньої творчості є визначення місця мистецтва серед інших форм відображення й пізнання дійсності. Гносеологічна своєрідність мистецтва визначає місце мистецтва в пізнанні світу, його пізнавальні можливості, цінність результатів, що були отримані в процесі художнього

осмислення реальності, а також засоби їх використання. Тим-то необхідно проаналізувати специфічні особливості художнього відображення, подібність, а також відмінність мистецтва та інших форм суспільної свідомості. Багатоманітність відносин художньої свідомості до реальності, специфіка принципів художнього засвоєння довколишнього світу стають найочевиднішими в процесі зіставлення мистецтва з теоретичним знанням, з одного боку, а з другого — із фантастичними образами релігії і міфології. Тому аналіз проблеми художнього образу, що базується на розмежуванні понять “художній образ” та “образне мислення”, має тут особливе місце.

Існування та функціонування мистецтва завжди зумовлено певними конкретно-історичними умовами. Між мистецтвом та іншими формами суспільної свідомості виникають певні відносини. Характерним є те, що той внесок, який мистецтво зробило в різні епохи людської історії в процес осягнення й усвідомлення дійсності, визначався не тільки його пізнавальними можливостями, а й залежав від наявності в певний час інших засобів пізнання, а також від особливостей тих завдань, які цей етап історичного розвитку ставив перед духовною культурою взагалі та окремими її галузями. Велике значення має також і ряд інших факторів, а саме: соціальний статус різних форм відображення дійсності, характерний для цієї епохи, а також ставлення суспільства до мистецтва, філософії, науки.

Взаємозв'язок та взаємодія науки і мистецтва мають давню історію. Так, наприклад, вже рівень знань Стародавнього Єгипту давав змогу застосовувати геометричну перспективу, що використовувалася в Стародавніх Греції та Римі. Витиснення прямої перспективи, що можна було спостерігати у буденному житті в добу середньовіччя, було зумовлено особливим ідейним завданням, а не відсутністю знання¹. Геометрія використовувалася для вирішення завдань живопису, що було пов'язано з відмовою від середньовічної концепції ієрархічно неоднорідного простору та ствердженням у художній практиці виробленої науковою свідомістю ідеї природного, однорідного простору. “Простір став цікавити живописця лише з точки зору емпірично сприйнятих його якостей, що стало ще одним

¹ Див.: *Флоренський П. А. Обратная перспектива // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 198. — Тарту, 1967.*

свідченням повернення від середньовічних забобонів до чогось безумовно реального, до “самої дійсності”. Авторитет науки був гарантом правильності цієї нової концепції”¹.

Так, у добу Відродження великі митці свідомо спиралися на досягнення науки, насамперед в галузі геометрії та анатомії. Правильному зображенню людей та предметного середовища допомагало знання законів перспективи і будови людського тіла. Трактати про живопис, що були написані в добу Ренесансу, нагадували наукові дослідження. Так, італійський вчений Л. Б. Альберті (1404–1472) писав у своєму творі, присвяченому живопису: “Ти побачиш три книги, і в першій, суто математичній, з глибинних коренів природи виникає це чудове та шляхетне мистецтво”². В той же час Леонардо да Вінчі (1452–1519) стверджував, що “живопис — наука і законна донька природи”³. У цьому висловлюванні відображається вся сутність мистецтва доби Відродження — з одного боку, його нерозривний зв'язок (іноді навіть до ототожнення) з науковим пізнанням, а з другого — орієнтація на природу, повернення до емпіричної реальності від релігійно-схоластичних догм середньовіччя.

Сама філософія ренесансного мистецтва базувалася на використанні геометричної перспективи та анатомічних даних.

У процесі розвитку гносеологічних основ науки і її технічної бази паралельний розвиток наукової та художньої свідомості в рамках єдиної системи духовного виробництва стає неможливим. Наукова діяльність виділяється в окрему галузь, що має характерну специфічну структуру, систему комунікацій тощо. Якщо митець у процесі творчості орієнтується на широкий людський загал, то вчений у процесі ускладнення наукового знання все більше обмежується професійною аудиторією, хоча на зорі виникнення науки її творці розраховували на розуміння й визнання усіх, хто був зацікавлений⁴.

Зв'язки науки і мистецтва, в першу чергу реалістичного, не перервалися. Вони ставали опосередкованими. Це підтверджують факти. Скажімо, глибокий інтерес таких шкіл у французькому живописі XIX ст., як барбізонці та імпресіоністи до оптики та метеоро-

¹ Андреев А. Л. Место искусства в познании мира. — М., 1980. — С. 210.

² *Мастера искусств об искусстве.* — М., 1966. — Т. 2. — С. 19.

³ Там само. — С. 19.

⁴ Див.: Кун Т. Структура научных революций. — М., 1975. — С. 207.

логії, їхнє прагнення побудувати живописну творчість на “науковій” основі,¹ а також уподібнення багатьма видатними художниками своєї творчості науковому експериментуванню, “лабораторному” дослідженню життя. Достатньо пригадати, що відомий французький живописець П. Пікассо (1881–1973) прагнув у своїх кубістичних творах відобразити потворну соціальну дійсність в таких же потворних формах. Характеризуючи творчу манеру цього художника, М. Бердяєв підкреслює: “Здається, що після страшної зими Пікассо світ не заквітне вже як раніше, що в цю зиму падають не тільки усі покрова, а й увесь предметний, тілесний світ розхитується у своїх основах. Здійснюється ніби таємниче розпластування космосу. Все більше і більше неможливим стає синтетично-цілісне художнє сприйняття і творчість. Все аналітично розкладається та розчленовується”².

У ХХ ст. саме у зв’язку з творчістю П. Пікассо дослідники пов’язують спроби поєднати мистецтво і науку, зокрема філософію. Така паралель проводилась між П. Пікассо і І. Кантом.

Підхід до дослідження суспільної свідомості в сучасній науці з точки зору категорії діяльності дає змогу зробити висновок, що відображення світу, яке притаманне вищим галузям духовної культури, має опосередкований характер. Особливо це можна простежити в науці. Оскільки дійсність відображається в ній у певному аспекті, а саме — виходячи із завдань конкретної діяльності людини, предметом науки є не вся різноманітність якостей та властивостей дійсності, а лише певний її зріз, що визначається потребами тієї чи іншої форми людської практики. Всі інші якості явищ дійсності науку не цікавлять. І все ж це аж ніяк не означає, що процеси розумової діяльності в науковій та художній творчості не мають нічого спільного. Це підтверджується тим, що згідно з психологічними дослідженнями у розумовій діяльності водночас використовуються різноманітні за модальністю психічні образи, що взаємопроникають один в одного. Так, при розв’язанні математичного завдання вихідні дані подані аналітично (приміром, у вигляді рівняння). Але в процесі його розв’язку дослідник може при необхідності переводити їх у форму наоч-

¹ Див.: *Sheon A. French Art and Science in the Mid-Nineteenth Century. Some Points of Contact.* — *The Art Quarterly*, 1971. — V.XXXIV. — № 4.

² *Бердяєв Н. Кризис искусства.* — М., 1990. — С. 34.

но-чуттєвого образу і малювати при цьому діаграми, графіки тощо. Такі переходи від образів одного типу до іншого є важливою особливістю процесів мислення, необхідною умовою ефективною розумової діяльності¹. Окреме місце в мисленні належить емоціям, що виконують в цьому випадку функцію "індикатора усвідомленості" того чи іншого факту та імовірної близькості вирішення завдання².

Так, почуттєво-наочні та інтуїтивні образи, які дослідники іноді розглядали як виняткову (або майже виняткову) особливість художньо-образної свідомості, відіграють велику роль в найбільш абстрактних галузях сучасної науки, зокрема в атомній фізиці³. У той же час абстрактне мислення, поняття відіграють у мистецтві неабияку роль. Особливо це стає очевидним у таких видах мистецтва, як література, поезія, театр, кінематограф. Водночас і живопис чи скульптура не чужі мовному, понятійному мисленню. Дослідник Є. Г. Яковлев підкреслював у зв'язку з цим, що "виявлення суттєвих сторін дійсності неможливе тільки на рівні емоційних реакцій, воно потребує глибоко реалістичного, понятійного осмислення світу"⁴.

Роль інтелектуального початку в мистецтві, особливо в сучасному, дуже велика. Видатний італійський кінорежисер, один із творців неореалізму, Р. Росселліні підкреслював: "Роблю ставку на свідомість, а не на серце"⁵. Ця теза майстра є відображенням глибокої інтелектуалізації сучасного прогресивного мистецтва, що дає йому змогу зберігати художню цінність творів, утримує від прагнення завоювати глядача, читача, слухача будь-якою ціною, як це відбувається у так званій масовій культурі.

¹ Див.: *Жинкин Н. И.* О кодовых переходах во внутренней речи // *Вопр. языкознания.* — 1964. — № 4; *Соколов А. Н.* Внутренняя речь и мышление. — М., 1968.

² Див.: *Нагаджян А. А.* Некоторые психологические и философские проблемы интуитивного познания. — М., 1972; *Тихомиров О. К.* Структура мыслительной деятельности человека. — М., 1969.

³ Див.: *Славин А. В.* Наглядный образ в структуре познания. — М., 1971; *Михайлова И. П.* Чувственное отражение в современном научном познании. — М., 1972. — Гл. V.

⁴ *Яковлев Е. Г.* Проблемы художественного творчества. — М., 1972. — С. 3–4.

⁵ *Росселлини Р.* Верю в воспитательную силу кино // *За рубежом.* — 1977. — № 25. — С. 22.

Витоки такої інтелектуалізації варто шукати в творчості Б. Брехта, який творив свої п'єси на стимулюванні мислення, аналізуючи такі досить абстрактні категорії, як гроші, капітал, влада¹.

Процесу художньої творчості притаманна так звана метафоричність мислення. Метафора, як відомо, є співставленням двох або більше смислових елементів, що звичайно мають відношення до різних предметних галузей. В результаті такого співставлення виникають певні асоціації образів, думок, створюється специфічний ефект їхнього смислового “просвічування” один через одного, що і дозволяє знайти новий смисл, який не зводиться до суми складаючих його елементів.

Метафоричність мислення притаманна і художньому, і науковому мисленню. В результаті зіставлення двох раніше не пов'язаних між собою об'єктів та виявлення деякої їх спільної якості, потім відбувається узагальнення на цій основі первісного значення слова (наприклад, наукові терміни “простір”, “час”, “поле”). Якщо говорити про мистецтво, то згідно з цією аналогією створюються візуальні та візуально-слухові метафори в кіномистецтві. Механізм їх утворення проаналізував відомий режисер і теоретик кіно С. Ейзенштейн в статтях про монтаж². Метафоричність, таким чином, притаманна людському мисленню у всіх сферах його прояву. “Твір мистецтва має відтворювати той процес, за допомогою якого в **самому житті** утворюються нові образи в свідомості і почуттях людини”³.

Метафоричність притаманна багатьом формам духовної культури (науці, мистецтву, філософії і навіть релігії та міфології), оскільки всі вони спираються здебільшого на одні й ті ж психічні здібності людини. Відмінність лише в наявності функцій почуттєво-емоційних, інтуїтивних і метафоричних образів в системі цих форм свідомості, в неоднаковості того місця, яке ці образи займають в структурі цих форм свідомості. Це пояснюється тим, що насправді чуттєво-образне і понятійне мислення не існують в “чистому вигляді”. Дослідник О. І. Буров підкреслював, що людина має не два “мислення”, а єди-

¹ Див.: *Брехт Б.* “Малый органон” для театра // Б. Брехт. Театр. — М., 1965. — Т. 5.

² Див.: *Ейзенштейн Сергей.* Эстетика кинематографии. — К., 1978. — С. 47–117.

³ *Эйзенштейн С.М.* Монтаж 1938 // Избранные произведения. — В 6-ти т. — М., 1964. — Т. 2. — С. 163.

не, що є єдністю усіх пізнавальних функцій¹. У зв'язку з цим говорити про будь-яку ізольовану ознаку, що притаманна тільки мистецтву, немає потреби, бо таких ознак не існує. Тому варто проаналізувати процес художньої творчості, образи мистецтва та взаємні зв'язки складових їх елементів, що, в свою чергу, дає можливість визначити структурні відмінності мистецтва та науки, мистецтва та філософії, мистецтва та релігії, котрі виступають як цілісні системи принципів, засобів, методів відображення.

Отже, притаманна різноманітним культурним формам метафоричність по-різному в них проявляється, що обумовлюється наявністю в них установок на використання метафор. Безумовно, в мистецтві естетичний ідеал передбачає використання митцем яскравих виразних образних засобів, які не тільки спричиняють пошук метафор, але й певним чином впливають на реципієнта, готуючи його саме до емоційного сприйняття метафори. В науці, навпаки, раціоналістичні установки виступають своєрідним гальмом для емоційного сприйняття метафор, що, в свою чергу, сприяє швидкій буквалізації метафоричних виражень, які тут використовуються. Все це повною мірою стосується і процесу художньої та наукової творчості, а також процесу сприйняття художніх творів та продуктів наукової праці. Відмінність полягає в тому, що в науці емоційний момент не враховується, хоча він фактично присутній. У мистецтві ж знаходить повний вияв не тільки емоційність митця, а й читача, слухача, глядача. Як зазначав дослідник А. Г. Єгоров, у мистецтві емоційний момент може служити “не тільки для вираження ставлення художника до предмета, а й для виявлення сутності цього предмета...”² Тому мистецтво можна характеризувати як особистісне відображення. Ця характеристика може застосовуватися не тільки до процесів творчості, а й до готового продукту художньої творчості. В той же час необхідно зауважити, що в першу чергу ця характеристика стосується програмних установок, які визначають той засіб відображення дійсності, який визначається як художній. “Є підстави вважати, що кожний тип суспільної свідомості (мистецтво, релігія, наука тощо) має власну систему регулятивних принципів, хоча вони мають і загальні елементи, що складають єдність духовної культури людства.

¹ Див.: Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. — М., 1956.

² Єгоров А. Г. Искусство и общественная жизнь. — М., 1959. — С. 153.

Системи такого роду ми називатимемо програмами (програмними установками), розрізняючи відповідно художню, наукову та інші програми”¹. Тому-то в мистецтві особистісний початок присутній не тільки фактично (це притаманне і для науки), а й приписується регулятивними установками художньої творчості. “Мистецтво ставиться як особистісне відображення дійсності, а наука як її відсторонньо-об’єктивне пізнання”².

Проблема особистісного відображення дійсності, таким чином, постає не тільки в контексті специфіки комунікативних систем мистецтва і науки, але й в контексті гносеологічних питань, вирішення яких визначається сутністю самого пізнавального процесу, а також об’єктивними властивостями явищ, що пізнаються, та метою, якій служить відображення.

Як відомо, в мистецтві суб’єкт творчості на всіх її стадіях виступає як цілісна людина у всій багатогранності своїх якостей та проявів. Суб’єкт наукової творчості, за винятком евристичної творчої стадії, піддається жорсткому самоконтролю і втрачає особистісний характер. Проте і в мистецтві існують відмінності між умовним суб’єктом і реальною особистістю митця, хоча в деяких випадках вони збігаються. Якщо в науці відповідно до конкретного етапу вироблення наукового знання можна говорити про принципові відмінності умовного суб’єкта, від особи якого викладаються наукові висновки, і реального суб’єкта наукової творчості, що виступає у всій багатоманітності своїх особистісних визначень, то в мистецтві ця проблема розв’язується по-іншому. Умовний та дійсний суб’єкти тут виступають як явища однопорядкові, оскільки за багатоманітністю своїх якостей відповідають багатогранності людської особистості.

Аналогічно відрізняються емоції в процесах художньої та наукової творчості, а також в процесі сприйняття художніх творів та здобутків наукової праці. В науці емоційний момент фактично присутній, але не враховується, оскільки робота над науковим текстом ведеться нібито “від особи” абстрактного суб’єкта науки. В мистецтві емоційне забарвлення притаманне не тільки творчості митця, а й співпереживаючому йому читачеві. Тому емоційний момент вис-

¹ Андреев А. Л. Место искусства в познании мира. — М., 1980. — С. 151.

² Там само. — С. 158.

тупає характеристикою суб'єкта мистецтва взагалі. Тут емоційний момент може служити, як підкреслює А. Г. Єгоров “не тільки для вираження ставлення митця до предмета, а й для виявлення сутності цього предмета...”¹.

Отже, ті знання, які людина набуває при сприйнятті реалістичного мистецтва, є для неї значущішими, переконливішими і навіть практично ефективнішими, ніж сухі дані науки. Це пояснюється тим, що реалістичне мистецтво знаходиться в гармонії з науковою картиною світу. “Художній образ дійсності виявляється пристосованішим до специфіки повсякденної орієнтовно-пізнавальної діяльності людини, ніж абстракції науки. Художнє пізнання відіграє першочергову роль у формуванні тієї картини світу, тих уявлень про нього, які притаманні кожній особистості. Інакше кажучи, воно виявляється не тільки особистісним, а й особистим пізнанням, засобом формування суто **особистого** погляду на довколишнє життя”².

Що стосується співвідношення науки й мистецтва, то необхідно підкреслити: гносеологічна специфіка мистецтва полягає в тому, що художні образи знаходяться в значно багатоманітніших відносинах до дійсності, ніж образи науки — теорії, гіпотези тощо. Якщо для науки характерний тільки єдиний тип відношення — пізнання, то для мистецтва спектр відносин значно ширший: від осміяння того чи іншого явища до ствердження певного естетичного ідеалу. Для того щоб поставити та вирішити це завдання, безумовно, необхідне правильне розуміння дійсності, оскільки ідеал не буде дієвим, якщо він не відображає якихось суттєвих сторін реальності. У свою чергу, пізнання в мистецтві не завжди трактується у власному розумінні як правильне відображення причинних зв'язків, закономірностей цього явища в їх системній єдності. З цим пов'язані деякі особливості художньої фантазії, яка трансформує й перетворює світ, що спостерігається. У науковому пізнанні здійснюється різного роду ідеалізація або конструювання “суто теоретичних понять”, які лише опосередковано співвідносяться з емпірією.

Проте ці елементи в структурі наукового знання виконують суто пізнавальні функції, оскільки їх завдання міститься у спрощеній спостережувальній різноманітності явищ, у дедуктивному поєднанні тих

¹ *Єгоров А. Г.* Искусство и общественная жизнь. — М., 1959. — С. 153.

² *Андреев А. Л.* Место искусства в познании мира. — М., 1980. — С. 212–213.

частин теорії, які не мають достатньо міцних емпіричних сполучних ланцюгів. У мистецтві ж елементи фантазії можуть виконувати й інші, непізнавальні завдання.

У процесі художньої творчості завжди відбувається відображення дійсності. Воно може здійснюватися в різних формах і по-різному співвідноситися з об'єктивною реальністю. При цьому категорія відображення фіксує насамперед проблему джерела суб'єктивних образів. Зміст свідомості тому має якість предметної співвіднесеності: будь-який її образ є образом певного конкретного об'єкта, факту і явища. Як підкреслює А. Л. Андреев, необхідно розрізняти первинну та вторинну предметну співвіднесеності. Так, у першому випадку йдеться про можливість вказати ті реальні елементи дійсності, на основі яких виникає цей образ, ті життєві враження, із яких він склався. Ця властивість притаманна всім образам, і вона універсальна. У випадку вторинної співвіднесеності образ не тільки закарбовує реальність, але й виступає засобом її пізнання, оцінки і взагалі осмислення. Тут найяскравіше проявляється активна роль свідомості, яка дає змогу зрозуміти навколишній світ і орієнтуватися в ньому.

У процесі відображення дійсності формуються два основних типи образів, які виникають у свідомості людини в процесі взаємодії її із зовнішнім світом. Це так звані первинні, або репрезентуючі образи, специфіка яких полягає в тому, що суб'єкт не протиставляє їх зовнішній реальності. Так буває в буденному житті. Функція таких образів — у “представленні” свідомості первинного, вихідного матеріалу для подальшого дослідження й осмислення. Таким матеріалом здебільшого виступає сама реальність. До цього типу образів належать чуттєві сприйняття, а також значна частина уявлень буденної свідомості.

До іншої категорії належать художні образи, а також наукові теорії й гіпотези або міфологічні уявлення. Для цього типу образів характерним є співставлення, співвіднесення із зовнішньою дійсністю, яка відрізняється від них. Специфічна особливість цих образів полягає в тому, що вони в рамках не тільки спеціального філософського аналізу, але й в буденних ситуаціях стають для суб'єкта вже не тільки “самою реальністю”, а й її ідеальною реконструкцією, “моделлю”, що активно співвідноситься з оригіналом. Це поєднує художні образи з образами, що створюються в інших спеціалізованих сферах духовної культури — дизайн, оформлення садів і парків тощо. Саме ідеальний зміст мистецтва відрізняє його від інших видів естетичної

практики, що дає можливість розглядати твір мистецтва як специфічний знак. Головна функція знаку міститься, насамперед, у заміщенні інших об'єктів або в матеріалізації думок і уявлень про ці об'єкти. Сама природа знаку біфункціональна, що яскраво проявляється у творі мистецтва, який, з одного боку, виступає частиною предметного середовища, а з другого — виступає засобом матеріалізації ідейного змісту.

Отож-бо, процес художнього відображення явищ дійсності, які людина пізнає, опосередковується твором мистецтва, що виконує знакову функцію. Специфіка мистецтва зумовлена особливим засобом мислення — “мислення в образах”, на відміну від мислення логічного, “мислення у поняттях”, що притаманне науковій творчості.

Історично мистецтво розвивається як система його конкретних видів — музика, література, архітектура, образотворче мистецтво, в яких багатогранність реального світу постає у всьому своєму розмаїтті.

Мистецтво як специфічна форма суспільної свідомості виражає потребу людини в образно-символічному віддзеркаленні свого життя, а також в його переживанні. Тому мистецтво створює “другу реальність” — світ життєвих переживань людини, що зафіксовані у формі художнього образу. Осягнення цієї реальності, самовираження та самопізнання в ній складає одну з найважливіших потреб людської душі. Тож мистецтво виступає специфічним видом практично-духовного опанування світу.

Історично еволюція естетичної свідомості людства знаходить свій вияв у багатозначності терміну “мистецтво”.

Як відомо, спершу форми художньої творчості, ремесла визначалися одним терміном. Так, наприклад, у давніх греків це було слово “техне”, від якого походить сучасне поняття “техніка”. В романських мовах слова, що визначали “мистецтво” та “ремесло”, “митець” та “ремісник” походять від загального латинського кореня “ar”. У російській мові “мистецтво” зберегло і дотепер різні смисли. В процесі історичного розвитку культури поступово стала усвідомлюватися суттєва відмінність художньої творчості від інших сфер практичної діяльності і в той же час спорідненість усіх мистецтв з поезією. В XIX ст. література розцінювалася багатьма теоретиками як вищий вид мистецтва.

Упродовж історії людського суспільства теоретики естетичної думки намагалися пояснити специфіку мистецтва. Так, деякі бачили

її у будь-якій одній здатності або призначенні — в пізнанні реального світу, створенні світу вигаданого, ідеального, вираженні внутрішнього світу митця, в організації спілкування людей, самоцінній, суто ігровій активності. Інші вчені підкреслювали саме багатомірність, різносторонність мистецтва, намагалися пояснити його через сукупність різноманітних якостей та функцій. Проте в результаті такого аналізу неминує втрачатися цілісність мистецтва.

У процесі розподілу праці поступово виділялися різноманітні форми матеріального та духовного виробництва і різноманітні форми спілкування людей. В той же час поряд із процесом розподілу людської діяльності культура зберегла потребу у відтворенні діяльності людини у її споконвічній поліфункціональності. Єдність пізнавальної, оцінної, творчої та знаково-комунікативної меж в структурі художнього твору дає можливість мистецтву на відміну від спеціалізованих форм людської діяльності образно відтворити життя людини в його цілісності. Здійснення цієї мети стає можливим завдяки тому, що носієм художньої інформації виступає художній образ, в якому єдність думок, почуттів та уявлень, що становлять цілісний духовний зміст, знаходить вираження у конкретно-почуттєвій формі. Тому мистецтво звертається до переживання. Саме це дає йому змогу стати потужним засобом соціально спрямованого формування свідомості кожного члена суспільства. Мистецтво дозволяє людині реалізувати свої невикористані можливості, розвинутися духовно, емоційно та інтелектуально, прилучитися до накопиченого суспільством колективного досвіду, до загальнолюдських ідеалів, інтересів, прагнень. Тим самим мистецтво набуває соціально-організаційної функції і стає здатним впливати на хід розвитку людської культури в цілому, виступаючи своєрідною її “самосвідомістю”. Віддзеркалюючи процес історичного розвитку суспільства, мистецтво допомагає йому знайти шляхи та окреслити перспективи його руху до волі, гідних людини форм соціального життя.

Отже, предметом мистецтва є людина і дійсність, які інтерпретуються митцем через систему художніх образів, художній зміст, художню форму, стиль, метод та основні можливості мистецтва, які знаходять вираження в його пізнавальній, виховній, комунікативній, естетичній, прогнозуючій та інших функціях.

У сучасному складному світі мистецтво все більше утверджується як мистецтво поліфункціональне. Це означає, що мистецтво сьо-

годні — одночасно й естетичний феномен сучасної культури, і активний засіб виховання та освіти мас.

Відомо, предметом естетики є вивчення природи, основних законів розвитку та функціонування естетичної свідомості, у тому числі мистецтва як специфічної форми відображення дійсності, як найвищого прояву естетичного. Вивчення мистецтва є важливим завданням естетики, оскільки в мистецтві естетичне ставлення до дійсності знаходить якнайповніший концентрований прояв. Тому мистецтву, як і раніше, відводиться чи не найбільша роль у суспільстві серед усіх інших форм естетичного освоєння дійсності.

Як філософська наука, естетика, розробляючи теоретичні та методологічні принципи дослідження в галузі теорії та історії спеціальних наук про мистецтво, виступає їх методологічною основою, оскільки загальноестетичні положення так або інакше конкретизуються мистецтвознавством стосовно різних видів мистецтва. Разом з тим естетика сама базується на конкретних мистецтвознавчих дослідженнях, що сприяє посиленню її дієвого характеру й перешкоджає відриву від реального процесу розвитку художньо-естетичної практики. Тому естетика виступає ніби сполучною ланкою між філософією і конкретними дослідженнями мистецтва мистецтвознавчими дисциплінами. Мистецтвознавство — це сукупність наук, що досліджують соціально-естетичну сутність мистецтва, його походження та закономірності розвитку, особливості та зміст видового розподілу мистецтва, природу художньої творчості, місце мистецтва в соціальному і духовному житті суспільства.

2. Мистецтво як система видів мистецтв

Мистецтво — цілісна система. В той же час кожен його вид має свою історію, свої періоди виникнення й особливості розвитку.

Види мистецтва — це стійкі форми творчої діяльності, що склалися історично і мають здатність реалізувати життєвий зміст, а також розрізняються за засобами його матеріального втілення. Мистецтво існує і розвивається як система пов'язаних між собою видів. Різноманітність видів зумовлена самою дійсністю, що віддзеркалюється в процесі художньої творчості. Кожен вид мистецтва має свій специфічний арсенал зображально-виражальних засобів. Тож види мистецтва відрізняються один від одного і предметом зображення, і ви-

користанням різноманітних виражальних засобів. Поняття “вид мистецтва” становить основний структурний елемент системи художньої культури.

Згідно з онтологічним критерієм, мистецтва поділяються на просторові, часові та просторово-часові. Кожний вид представляє або художній простір, художній час, або художній простір-час.

Проблемі художнього простору та часу відведено важливе місце в естетичній теорії, оскільки онтологічні параметри творів різних видів мистецтва багато в чому визначають можливості та специфіку того чи іншого трактування художнього образу.

Образотворче мистецтво розкриває багатогранність світу за допомогою пластичних та колористичних матеріалів.

Літературі притаманні усі відтінки творчості, що реалізуються в слові. Музика має справу не тільки із звучанням людського голосу, а й різноманітними тембрами звучання музичних інструментів. Архітектура — складне та різнобічне мистецтво, має свою видову визначеність. Кожний з видів мистецтва має особливі роди і жанри, власне, внутрішні різновиди. Види мистецтва — ланцюги єдиного суспільного явища. Кожен із них має відношення до мистецтва в цілому як часткове до загального.

Спроби вивчити світ мистецтва були ще в давні часи. Так, піфагорійці, підкреслюючи виразні можливості музики, зокрема, звертали увагу на її експресивність, катарсичний характер, виокремлювали її з інших видів мистецтва. Платон поділяє майстерність, ремісництво та поезику, підкреслюючи божественний характер поезики та ремісничий, тобто залежний від майстерності, характер інших видів мистецтва. У своїй “Поетиці” Аристотель сформулював видовий, жанровий, родовий розподіл форм художньої творчості, який став основним у морфології мистецтва, а також значним досягненням античної естетики в цілому.

В епоху Відродження системний аналіз мистецтва був представлений у “Книзі про живопис” Леонардо да Вінчі.

У добу Просвітництва у відомому трактаті Г. Е. Лессінга “Лаокоон. Про межі живопису і поезії” (1766) було проаналізовано відмінності між образотворчим мистецтвом та поезією.

На початку XIX ст. Гегель в структурі своєї естетичної концепції простежив взаємозалежність між головними видами мистецтва — архітектурою, скульптурою, живописом, музикою та поезією. Гегель дав назву третині своїх лекцій з естетики — “Система окремих мис-

тецтв”. Тим самим він поставив проблему морфології мистецтва однією з найважливіших в естетичних творах XIX–XX століть.

У той же час розподіл мистецтва на види пов’язаний передусім з особливостями людського сприйняття навколишнього світу. Мова кольорів, форм, звуків виникла за умови, що всі вони набули виразних та певних значень в людському житті.

Проте види мистецтв мають характерні особливості, закономірності розвитку, що притаманні тому або іншому виду, що засвідчує історична практика.

Сучасна естетична теорія ще не має остаточного погляду на кількість видів мистецтва. Очевидно, така точка зору не буде досягнута ніколи, оскільки ця система видів є відкритою і такою, що постійно розвивається. Варто проаналізувати ті види мистецтва, які найчастіше виділяються у сучасній літературі.

Архітектура (лат. *architectura* — будівництво, від грецьк. *architéktōn* — будівельник) — мистецтво проектування споруд. Архітектура охоплює дизайн зовнішнього вигляду споруди, організацію внутрішнього простору, вибір матеріалу для будівництва, проектування системи природного та штучного освітлення, а також системи інженерного забезпечення, електро- та водопостачання, декоративного оздоблення.

Стиль архітектури складається на основі використання стилів, властивих культурі певної історичної доби. Причому він може мати назву імені архітектора або групи архітекторів, що його запропонували.

Відомий німецький архітектор Петер Беренс дав вичерпну характеристику архітектури та її завдань: “Архітектура служить двом ідеалам — практицизму та красі”.

В історії розвитку людства архітектура ніколи не була пасербицею. Небагато збереглося від архітектури первісних часів. Однак археологи доходять висновків про наявність домівок на дерев’яних палях з наземною частиною із органічних матеріалів (глини, прута з глиняною обмазкою) в епоху верхнього палеоліту, мезоліту та неоліту в Азії, на Близькому Сході, в Європі й Америці. Залишки догволичніших будівель із каменю свідчать про оселі, культові і громадські будівлі в епоху ранніх цивілізацій. Це щонайперше стосується будівель у Стародавньому Єгипті — піраміда Хуфу (Хеопса) (2700 до н. е.), Кносський палац на Криті (2000 до н. е.), Зіккурат Ура в державі шумерів (2000 до н. е.), Стоунхендж в Англії (2000 до н. е.), Цитадель у Тірінфі (Греція, 1300 до н. е.).

Необхідно також підкреслити, що піраміди зводилися також у Вавилоні, Ассирії, у Центральній Америці. Вони були місцем для поклоніння богам та служили усипальницями для вождів. Археологи нараховують 80 пірамід. Не всі вони дійшли до нашого часу. Найвідоміші три великих піраміди знаходяться поблизу Гізи біля Каїра — Хуфу (Хеопса), Хефрена (Хафра) та Мікеріна (Менкаура). Найбільша з них — піраміда Хеопса, що була побудована в XXVIII ст. до н. е. Спочатку її висота становила 157 м. Проте в процесі наступу пісків вона зменшилася майже до 147 м. Площа піраміди становить 230 м². Сама піраміда — кам'яне мурування. Давньогрецький історик Геродот стверджує, що спорудження піраміди відбувалося упродовж двох десятиліть, а сучасний англійський археолог Фліндерс Петрі стверджує, що на її будівництві працювало 200000 чоловік. Піраміда Хеопса, як і в минулому, зберігає свої таємниці. Про це свідчить експедиція єгипетського археолога Цахи Хавассі, яка відбулася недавно¹. Під час цієї експедиції був використаний невеликий робот, який допомагав у проведенні внутрішнього візуального огляду тунелю довжиною 60 м за допомогою відеокамери та маніпуляторів. Все це транслювалося по телебаченню, і мільйони телеглядачів змогли побачити на екранах золоті прикраси, дорожочинне каміння, рулони папірусу, що знаходилися в тунелі. Піраміди, мабуть, найвідоміші споруди в світі. Із сучасної точки зору, це примітивні будівлі. Проте мета була досягнута — піраміди стали важливими монументами, що пережили тисячоліття.

Мистецтво архітектури безпосередньо пов'язане з розвитком науки. В архітектурних образах виявляються як індивідуальні особливості стилю митця, його світосприйняття та світовідчуття, так і специфіка розвитку конкретного історичного періоду.

Новий етап у розвитку архітектурного мистецтва пов'язаний з культурою Стародавньої Греції. Основні форми античної архітектури склалися в Греції у період V–II ст. до н. е. Головні її досягнення — балочно-будівельна конструкція храмів та громадських споруд, наприклад Парфенон, ансамбль Афінського Акрополя.

Черговий етап у розвитку теорії і практики цього виду мистецтва пов'язаний з культурою Стародавнього Риму — Колізей, Пантеон (у Римі), Акведук у Німі (Франція) та ін.

¹ Див.: Pharao Cheops gab sein Geheimnis nicht preis // Freizeit Revue. — 2002. — № 40. — S. 10–11.

Візантійська архітектура Східної Римської імперії виникла в IV ст. н. е. Її характерною рисою стали церкви (деякі з них значних розмірів, що в плані мали форму грецького хреста) — храм св. Софії в Константинополі, храм Сан-Вітале в Равенні (Італія).

Яскравою сторінкою у мистецтві архітектури є історія давньоруського зодчества XI ст., яке цікаве передусім своїми культовими спорудами: храмами та монастирями (Софійський собор у Києві; на цей період припадає будівництво Печерського монастиря, а згодом Михайлівського Золотоверхого собору).

Середньовічна архітектура пов'язана з розвитком феодального ладу й утвердженням верховенства релігії. Саме тоді починають формуватися основні архітектурні напрями. У XII ст. виникає готичний стиль, який був поширений у багатьох країнах Західної Європи. Цей стиль пов'язаний з появою і застосуванням в будівництві стрілочастой арки й аркбутана, що уможливило замінити товсті несучі стіни легшими перегородками та збільшити площу вікон. Яскравим взірцем цього стилю є собор Нотр-Дам (Франція), а також Сукняні Ряди (Бельгія), собор в Солсбері (Англія), собор в Бургосі (Іспанія), Кельнський собор (Німеччина), Палац дожів (Венеція). Готичний стиль охоплює період XII–XV століть.

Новий напрям у розвитку мистецтва архітектури — Ренесанс (XV–XVII ст.). У країнах Західної Європи він орієнтувався на відродження античної культури, формував гуманістичну свідомість, сприяв прогресивному розвитку художньої культури і мистецтва. Видатні архітектори Ренесансу — А. Палладіо (вілла “Ротонда” (поблизу Віченци, Італія), Ф. Брунеллескі (купол собору у Флоренції), М. Буонаротті (собор св. Петра, ансамбль Капітолія в Римі), а також Д. Браманте (проект собору св. Петра, двори Ватикану).

Період XVII — першої половини XVIII ст. пов'язаний з утвердженням абсолютної монархії у багатьох країнах Західної Європи. Розвиток архітектури в цей період характеризується появою декількох напрямів: бароко, рококо, класицизму.

Стиль бароко представляє класичні моделі будівель, що набули великої кількості пишних прикрас. У цьому стилі були зведені величні міські і паркові ансамблі в багатьох країнах Західної Європи.

Рококо перевершує бароко у своїй архітектурі за рахунок екстравагантності та винахідливості, додаючи легкості та витонченості. Як прикраси використовувалися природні деталі — квіти, дерева, раковини.

Стиль класицизму характеризується тим, що знову звертається до принципів античного грецького та римського мистецтва: раціоналізму, симетрії, цілеспрямованості, стриманості та строгої відповідності змісту твору його формі.

Бароко сприяло уславленню й підтриманню абсолютизму та влади релігії. Про це свідчить барокова площа св. Петра в Римі (XVII ст., архітектор Л. Берніні), Зимовий палац у Петербурзі, Андріївська церква в Києві (В. В. Растреллі), собор св. Юра у Львові (Б. Меретин).

У межах напрямку рококо працював архітектор Г. Ж. Бофран.

Класицизм набув значного поширення у країнах Східної Європи, зокрема в Росії та Україні в XVIII–XIX ст. Так, наприклад, Кремлівський палац (архітектор В. Баженов), Казанський собор у Петербурзі (А. Воронихін), церква-ротонда на Аскольдовій могилі (А. Меленський), Університет св. Володимира та Інститут шляхетних дівчат у Києві (В. Беретті).

На зламі XIX та XX ст. виникає новий архітектурний напрям — модерн. Цей стиль характеризується суворим раціоналізмом, відсутністю прикрас та застосуванням нових будівельних матеріалів: металу, бетону, кераміки. Взірцями цього напрямку є Школа мистецтва архітектора Ч. Р. Макінтоша в Глазго (Шотландія), особняк Рябушинського та Ярославський вокзал у Москві (Ф. Шехтель), будинок Держбанку (О. Кобелев і О. Вербицький), будинок з химерами Городецького (В. Городецький), Бессарабський критий ринок (Г. Гай) у Києві.

Стиль модерн, що виник в Австрії (Віденська школа архітекторів) та Німеччині (“Баухауз”), одержав також розвиток у США, Скандинавії і Франції. Модерн, у свою чергу, породив багато цікавих напрямів, серед яких — раціоналізм (явище у мистецтві архітектури, пов’язане з ім’ям видатного французького архітектора Ле Корбюзьє). Відомі, зокрема, його шедеври — будинок гуртожитку швейцарських студентів у Парижі та житловий будинок у Марселі. 1889 року в Парижі була збудована для всесвітньої виставки сталева вежа за проектом О. Г. Ейфеля. Ейфелева вежа стала символом досягнень техніки XIX ст.

З-поміж інших напрямів модерну — функціоналізм, хай-тек, конструктивізм, яскравим взірцем яких стає феномен американських хмарочосів (архітектор Р. Худ та ін.).

Архітектурне мистецтво в радянську добу представлено, зокрема, університетом на Воробйових горах та Київським вокзалом у Москві, Палацом спорту у Санкт-Петербурзі. В Україні у цей період

були побудовані Палац спорту, Український Дім, палац “Україна”, Будинок художника, Будинок кіно, аеропорт “Бориспіль”.

Скульптура (лат. *sculptura*, від *sculpo* — вирізати, витісувати) — вид образотворчого мистецтва, що відтворює дійсність в об’ємно-просторових формах.

Основні матеріали, які використовуються в скульптурі, — бронза, мармур, дерево. Скульптура поділяється на монументальну (пам’ятник, монумент, багатофігурний рельєф), станкову (портрет, жанрові сцени, статуї), скульптуру малих форм (іграшки, медальне мистецтво, різьблення по каменю). Такий розподіл зумовлений змістом, трактуванням образів і форм у скульптурі.

Так, за формою зображення в скульптурі виділяють: об’ємну тривимірну скульптуру, тобто таку, яка припускає вимірювання за висотою, товщиною, шириною, обхід з усіх боків та різноманітні рельєфно-випуклі зображення на площині. Рельєф, у свою чергу, поділяється на барельєф (низький), що використовується на монетах та медалях; горельєф (високий), що використовується у монументальній та станковій скульптурі; контррельєф (увігнутий), що застосовується на печатках та різних формах.

Існують два основних прийоми виготовлення скульптури: різьблення — зняття часток твердого матеріалу, наприклад, дерева або каміння для створення образів, та моделювання, в якому образ створюється з пластичного матеріалу, скажімо глини або воску, що потім відливається у бронзі. В ХХ ст. з’явилися й інші техніки створення скульптур, наприклад, зварювання та асамбляж.

Уже в первісному суспільстві людина створювала кам’яні статуєтки. Чи не всі найдавніші цивілізації залишили зразки скульптурної творчості. І сьогодні багато народів світу, особливо Африки, Південної Америки та басейну Карибського моря, зберігають традиції виготовлення скульптур і впливають на розвиток сучасної західної скульптури.

Як правило, більша частина скульптур має релігійний зміст, що пояснювалося історичними особливостями розвитку мистецтва. Так, китайські, японські та індійські скульптури — це буддійські або індійські божества, а скульптури північноамериканських індіанців, народів Африки та Океанії відображають культ духовності та анімалістичні вірування.

У місцях поселень первісних людей археологи знаходять справжні витвори мистецтва — культові браслети, підвіски, стилізовані жіночі

статуетки, виготовлені з бивнів мамонтів, різноманітні культові предмети, прикрашені різьбленням.

У добу мезоліту поширення в прадавніх мешканців української землі здобули так звані венери, що виготовлялися із каменю та глини. Це свідчить про те, що в цей час існував культ поклоніння предкам, пов'язаний з ідеєю материнства, роду та його прародительки, який відповідав матріархальним засадам організації суспільних відносин.

В епоху енеоліту найбільшого розвитку досягла трипільська культура. Під час розкопок археологами було виявлено чималу кількість глиняних фігурок людей, серед яких переважають жіночі зображення типу “венер” палеоліту. Але серед цих фігурок зустрічалися й зображення тварин, що свідчило як про залишки тотемних вірувань, так і про естетичні уподобання трипільців. Також в трипільській культурі були знахідки пластики із зображенням людей, призначення яких не зовсім зрозуміле.

Мистецтво скіфів, які мешкали на землях України в VII ст. до н. е., славилося курганними коштовностями, які здобули в наш час всевітню славу. Найвідоміші з них — пектораль і гребінь з придніпровських “царських курганів”.

В Єгипті та Месопотамії антична скульптура мала форму монументального рельєфу, що прикрашав палаци та храми. В цей період вважалося, що на вертикальну скульптуру можна було дивитися не тільки спереду, але й з усіх боків.

Всесвітньо відомі шедеври давньоєгипетської скульптури — статуя переписувача Каї й портрет єгипетської цариці, дружини Аменхотепа IV (кінець XV — початок XIV ст. до н. е.) Нефертіті.

Дуже важливий етап у розвитку скульптурного мистецтва пов'язаний із Стародавньою Грецією. Скульптори того часу об'єктами своїх творів обирали героїв міфів — статую Афін та Зевса (Фідій), Венери Мілоської, Ніки Самофракійської (скульптор невідомий), а також простих людей — статуя “Дискобол” (Мірон), “Дорифор” та “Діадумен” (Поліклет).

Подальший розвиток мистецтва скульптури пов'язаний з культурою Стародавнього Риму. В цей період римські митці створюють скульптури не тільки релігійного характеру, а й зображають видатних особистостей: імператорів, філософів, матрон.

В епоху середньовіччя скульптура активно взаємодіє з архітектурою: у багатьох країнах Західної Європи готичні храми прикраша-

лися скульптурними зображеннями, що передавали духовне життя. Цей принцип у подальшому було використано при спорудженні собору Паризької Богоматері.

Неабияке піднесення мистецтва скульптури пов'язане з італійським Відродженням. Скульптурні витвори Донателло (бл. 1386–1466) — бронзова статуя молодого “Давида” та статуя “Гаттамелати” і особливо М. Буонарроті (1475–1564) — “Вахх”, “Давид”, “П’єта” — є шедеврами світової культури.

Твори провідних майстрів італійського Відродження мали значний вплив на подальший розвиток мистецтва скульптури у країнах Східної Європи, зокрема в Україні та Росії.

Культура України у XIV — першій половині XVII ст. розвивалася в надзвичайно складних умовах. У цей період у Західній Україні розвивається скульптура як елемент архітектурного оздоблення зовні та всередині споруд. Скульптура була присутня на надгробках не тільки заможних шляхтичів католиків, але й православних. Так, у Львові, Дрогобичі, Києві існують зразки погребальної скульптури з розкішною різьбою кінця XVI ст. Специфіка цієї скульптури полягала в тому, що вона не виліплювалася, а вирізалася з крихких порід каменю, що саме і споріднює її з різьбою. Але оскільки вона передає об’ємність зображених фігур у повний зріст і відтворює їхню портретну зовнішність, то певне ж є скульптурою.

У той же час розвивається ліплена скульптура і ливарна скульптурна пластика з металу, зразком якої є фігура архістратига Михаїла, що перемагає диявола. Фігура диявола виконана в драматичних, характерних для пізньої готики традиціях. Сам же архістратиг представляє взірць ренесансної мрії про досконалу людину. Ця композиція прикрашала будівлю королівського арсеналу у Львові.

В історії російської культури період XIV–XVII ст. був часом формування великоросійського етносу та його стереотипів у свідомості. У цей час відбувається самовизначення російської церкви, визначення її ролі в світському житті.

Однією з особливостей культурного життя Росії XVII ст. було зосередження основних художніх сил у Москві. Художники, архітектори, ювеліри працювали у Приказі кам’яних справ — “Збройній палаті” в Кремлі. Це була своєрідна школа мистецтв та ремісництва. Москва ставала неперевершеним авторитетом у галузі художньої творчості.

Добі бароко притаманне зовнішнє вираження людської прирості, що знайшло своє втілення у творчості італійського скульп-

тора Лоренцо Берніні (1598–1680), зокрема в його статуї “Давид” та фонтані “Чотирьох рік”.

Розвиток культури в Україні у другій половині XVII–XVIII ст. позначений розвитком кам’яного будівництва, що сприяло поширенню барокового пишного рельєфного і ліпного оздоблення споруд. Подекуди ліплення і різьба вкривали церкви й дзвіниці суцільним “килимовим” орнаментом.

В архітектурі Гетьманщини в цей час органічним елементом стає вирізна і ліплена скульптура на стінах. Видатним майстром дерев’яної скульптури в Лівобережній Україні був С. Шалматов, автор численних вирізних іконостасів і скульптур (міський собор у Полтаві, Мгарський монастир, церква Покрови в Ромнах).

У Західній Україні традиції побутування скульптури були розвиненішими. Видатний архітектор і скульптор І. Пінзель став автором трьох кам’яних статуй на фасаді собору св. Юра у Львові, статуї в костюлі м. Монастириськ. Але особливо пишна барокова скульптура притаманна інтер’єрам католицьких костюлів Західної України. За період другої половини XVII–XVIII ст. було зведено багато нових споруд, переобладнано інтер’єри більшості старих. Тоді, як і за часів готики, інтер’єр костюлу мав приголомшити відвідувача, який мусив відчутти свою мізерність і нікчемність перед величчю Бога і католицької церкви.

Творчість місцевих українських майстрів упродовж XVIII ст. розвивалася в напрямі запозичення католицьких традицій в архітектурному оздобленні церков, світських будівель і міських архітектурних ансамблів. Це пояснювалося тим, що в цей період практично всі православні храми Західної України стали уніатськими. Так, наприклад, вівтарна частина інтер’єру одного з головних оплотів колишнього православного братського руху в Західній Україні — братської Успенської церкви у Львові — була оздоблена грайливою скульптурою в стилі рококо. Також був замінений старий іконостас новим у тому ж стилі.

Класицизм у мистецтві скульптури набуває поширення у XVIII ст. Йому притаманні раціоналістичний початок, строгість та витриманість форм. Відомими представниками цього напряму були французький скульптор Ж. А. Гудон (1741–1828) — автор статуй Вольтера та Дж. Вашингтона, скульптур “Діана”, “Мінерва”; його співвітчизник Е. Фальконе (1716–1791) — бронзова кінна статуя Петра Великого в Санкт-Петербурзі (“Мідний вершник”); італієць

А. Канова (1757–1822) — автор надгробка папи Климента XIII, міфологічної статуї “Амур і Психея”.

Однією з найцікавіших постатей скульптурного мистецтва XVIII ст. в Росії був М. Козловський (1753–1802) — автор відомих творів “Геркулес на коні” та славнозвісної статуї, що прикрашає Великий каскад фонтанів у Петергофі — “Самсон, який роздирає пашу лева”.

Період розвитку української культури з кінця XVIII ст. до початку ХХ ст. визначається розвитком монументальної скульптури. З’являються пам’ятники Володимиру Святому (скульптори П. Клодт, В. Демут-Малиновський, архітектор К. Тон), Богдану Хмельницькому (М. Микешин) в Києві, пам’ятники І. Котляревському та М. Гоголю (Л. Позен) в Полтаві, М. Кутузову та М. Барклаю-де-Толлі (Б. Орловський) в Петербурзі, А. Рішельє (І. Мартос та архітектор А. Мельников) в Одесі.

Розвиток скульптури останньої третини ХІХ ст. ознаменувався іменами бельгійського скульптора К. Меньє (1831–1905), який створив, зокрема, “Вантажник”, а також французького скульптора О. Родена (1840–1917) — “Бронзовий вік”, “Іоанн Хреститель”, “Громадяни міста Кале”.

В історії мистецтва ХХ століття — період досить складний і суперечливий та водночас цікавий, пов’язаний з виникненням різних напрямів, що вийшли із модерну. Усі ці перебіги, безперечно, знаходять своє відображення у мистецтві скульптури, що постійно шукає нові форми, засоби та прийоми. Різноманітними стають матеріали: митці використовують не лише бронзу та мармур, а й майоліку, дерево, глину тощо.

Цей період пов’язаний із творчістю українського митця І. Кавалерідзе (1887–1978), талант якого розкрився як у мистецтві скульптури — пам’ятники княгині Ользі, Г. Сковороді, Т. Шевченку, так і в мистецтві кіно.

Особливе місце у розвитку скульптури ХХ ст. займає доробок українського скульптора, графіка, живописця О. Архипенка (1887–1964) — основоположника кубізму в скульптурі (“Мати й дитина”, “Карусель П’єро” та ін.).

Подальший розвиток мистецтва скульптури в Росії та Україні має свої характерні особливості. На початку ХХ ст. саме Росія та Україна знаходилися в перших лавах європейського мистецтва авангарду. Проте, як відомо, в радянську добу був запроваджений метод соціалістичного реалізму, хоча вплив західноєвропейського мистецтва на вітчизняну культуру продовжувався.

У Росії плідно працювали скульптори: В. Мухіна (1889–1953) (“Полум’я революції”, “Робітник та колгоспниця”), І. Шадр (1887–1941) (“Булижник — зброя пролетаріату”), С. Коненков (1874–1971) (фольклорно-казкові образи — “Ніке”, “Стрибог”, психологічні портрети — “Автопортрет” та ін.), М. Манізер (1891–1966) (пам’ятники Т. Шевченку в Харкові, Києві та Каневі), С. Меркуров (1881–1952) (пам’ятник К. Тимірязеву в Москві, горельєф “Розстріл 26 бакинських комісарів” у Баку).

У другій половині ХХ ст. в Україні також відбувається процес розвитку монументальної скульптури. Досить пригадати пам’ятники О. Пушкіну та М. Лисенку (скульптор О. Ковальов), Лесі Українці (Г. Кальченко), Ярославу Мудрому (І. Кавалерідзе), М. Грушевському (В. Чепелик), М. Ватутіну (Є. Вучетич) у Києві, а також монумент Слави у Львові, пам’ятники І. Франку у Львові, С. Корольову в Житомирі, С. Ковпаку на Сумщині.

Тоді ж був побудований меморіальний комплекс, присвячений історії Великої Вітчизняної війни, що розташований на схилах Дніпра в Києві.

У ХХ ст. провідні скульптори світу — Е. Бурдель, А. Майоль, Е. Неізнавний — дають узагальнене, символічне трактування скульптурних образів.

Французький скульптор Е. Бурдель, використовуючи досвід грецької архаїки, європейського середньовічного мистецтва, створював героїзовані монументальні твори (“Геракл”).

Скульптури А. Майоля також мають вплив грецького мистецтва і характеризуються закругленістю форм. Значний вплив на його творчість мала група “Набі” (об’єднання французьких художників, що працювали в 1890-х рр. у Парижі). Захоплюючись творчістю П. Гогена, вони створювали власні декоративні витвори. Типовим зразком творчості А. Майоля є пам’ятник П. Сезанну в Екс-ан-Провансі.

Серед творів російського живописця, графіка і скульптора Е. Неізнавного — великий барельєф в Інституті електроніки в Москві та монумент в Асуані в Єгипті — найвища в світі скульптура, а також графічні листи за мотивами Ф. Достоєвського і Данте.

Живопис — такий вид образотворчого мистецтва, в якому художні образи створюються за допомогою фарб та кольорових матеріалів. Він належить до так званих образотворчих мистецтв разом із графікою.

Графіка базується на однотонному рисунку і використовує як основний зображальний засіб лінію, штрих, пляму. Графіка поділяється на станкову, що представляє оригінальні твори і має самостійне значення, та на прикладну-друковану — гравюру, літографію, офорт, карикатуру. Поділ графіки відбувається залежно від її призначення.

Специфічною рисою образотворчого мистецтва є те, що художній образ тут втілює зорове сприйняття світу у просторі та на площині і не розвивається у часі так, як це відбувається в літературі та музиці. Твори образотворчого мистецтва здатні передавати динаміку життя, відтворювати духовний світ людини. Фіксує лише одну мить дійсності, митець здатний зробити в ньому таке узагальнення, що віддзеркалює найсуттєвіше й типовіше в житті. Саме тому при сприйнятті художнього твору живопису можна уявити, що передувало цьому моменту і що відбудеться потім. Зображальним засобом в живописі виступає колорит — система кольорових сполучень. Живопис поділяється на монументальний — розпис фасадів будівель, стін, стель та на станковий — власне картини.

Основними жанрами живопису є: пейзаж (зображення природи, сільський, міський, індустріальний пейзажі); натюрморт, що демонструє природні предмети (квіти, фрукти, побутові речі); сюжетно-тематична картина історичного, батального, жанрово-побутового, анімалістичного змісту. Особливе місце в живописі відводиться мініатюрі — живописному творові невеликих розмірів, який виконується на папері, металі, кістці, фарфорі, дереві. Мініатюри виконувалися гуашшю, аквареллю, емаллю, олією, лаком, темперою.

На землях України в місцях поселень первісної людини археологи виявляють дивовижні витвори мистецтва. Так, видатною пам'яткою духовної і матеріальної культури прадавнього населення є Кам'яна Могила, розташована в степу поблизу с. Терпіння Мелітопольського району на Запоріжжі. У її гротах знайдено більше тисячі малюнків різного часу, на яких зображено 15 видів тварин, різноманітні сцени полювання. На цих малюнках фігури були виконані як у реалістичній, так і в схематичній манерах. Деякі малюнки ще й досі зберігають залишки червоної фарби.

У подальшому, зокрема за часів Трипільської культури (назва походить від с. Трипілья, що на Київщині, IV–II тис. до н. е.), створюється глиняний посуд з монохромними або поліхромними розписами.

Після завоювання Греції Римом в I ст. до н. е. північне узбережжя Чорного моря в I–II ст. н. е. опинилося у складі Римської імперії. Відтоді поживляються торговельні й культурні зв'язки українських земель з античним світом, а серед місцевого населення поширюються філософсько-релігійні вчення пізньої античності, у тому числі й християнська релігія.

У добу Київської Русі живопис був цілковито пов'язаний з поширенням християнства. Спочатку грецькі й малоазійські майстри здійснювали оздоблення церков. З Візантії завозилися ікони. З другої половини XI ст. при давньоруських монастирях запрацювали власні іконописні майстерні. Одним із центрів тогочасного іконопису була Києво-Печерська лавра, в якій на межі XI–XII ст. жили і працювали руські іконописці Григорій та Аліпій. Мистецтво мозаїки також приходить з Візантії. Перлинами давнього вітчизняного мистецтва є мозаїка “Непорушної стіни” і виконані київськими майстрами мозаїки Михайлівського Золотоверхого монастиря (1113). Поширеними були також і фрески, які мали не тільки релігійні, а й світські сюжети, наприклад, сцени полювання та княжого життя в галереях Київської Софії. Культурне явище представляють і софійські графіті — написи, надряпані поважними мирянами, які в такий спосіб залишали згадку про себе або помічали місяця в церкві. Завдяки цим графіті можна дізнатися про імена парафіян та їхнє досить вільне ставлення до релігійних заборон. Зокрема, на софійських графіті збереглося ім'я легендарного співця Бояна, що згадується у “Слові о полку Ігоревім”, а також цікавий зразок давнього алфавіту (27 літер) на основі грецького (23 літери), що мав суто слов'янські літери Б, Ш, Щ, Ж і який, як припускають дослідники, міг передувати кирилиці.

Із поширенням писемності та книгодрукування розвивається мистецтво книжкової мініатюри. Цей вид живопису прикрасив уже перші давньоруські книги: “Остромирове євангеліє” (1057), “Ізборник Святослава” (1073) і так звану “Тріську Псалтир”.

Період XIV–XV ст. характеризується розквітом новгородської школи живопису та вишуканими і витонченими іконами А. Рубльова, які відносяться до московської школи.

На початку IX ст. стало відроджуватися мистецтво у північнонімецьких землях. Наприкінці X — на початку XI ст. тут зародилися нові художні тенденції — з'являються твори в романському, а дещо пізніше в готичному стилях.

У XI–XIV ст. провідна роль у становленні готики належала Франції. Образотворче мистецтво в цей період розвивалося у жанрі книжкової мініатюри. В XV ст. творив Ж. Фуке.

Живопис Англії V–XI ст. мав вплив мистецтва бриттів (кельтського племені — корінного населення Британії), римського мистецтва, що було принесене з християнством, та мистецтва Скандинавії, яке поширювалося услід за завоюваннями вікінгів у VIII ст. Так, знахідки на місці англосаксонського поховання у човні Саттон-Ху (VII ст.) та євангеліє Ліндисфарна (бл. 690, Британський музей, Лондон) демонструють типовий кельтський орнамент.

У середні віки (XI–XV ст.) живопис має виключно релігійний характер. Найвидатнішим твором цього періоду є “Уїлтонський диптих” (кінець XIV ст., Національна галерея, Лондон) із зображенням Річарда II, що постає перед Мадонною з немовлям. Це дуже рідкісний зразок живопису на дерев’яній дошці.

У XIV — першій половині XVII ст. і вітчизняне образотворче мистецтво сягнуло вершин. Народні й світські мотиви, пов’язані з раннім Ренесансом, проникають у фресковий розпис. Однак пам’ятки монументального фрескового живопису XIV — середини XVI ст. присвячені тільки релігійній тематиці. Кращими зразками тогочасного фрескового малярства є сюжети-композиції “Різдва Христового” й “Успіння Богородиці” стінопису Кирилівської церкви в Києві, Вірменської церкви у Львові.

Традиційне іконописання в цей період відходить від візантійських канонів, збагачується місцевими рисами та чужоземними впливами. Так, уже на початку XIV ст. високого рівня досягла творчість іконописця, а потім митрополита П. Ратенського з Волині. Вважають, що його пензлю належить ікона “Петровська Богоматір”.

У Німеччині видатними художниками епохи Відродження були А. Дюрер, Х. Б. Грін, Л. Кранах, А. Альтдорфер, М. Грюневальд, Х. Хольбейн Молодший.

У французькому мистецтві XVI ст. продовжують існувати традиції мініатюри. Працює відомий майстер Жан Клуе.

У мистецтві Англії XV–XVI ст. на перший план виходить портретний живопис. Найвідомішими стають портрети придворних Генріха VIII, написані німецьким художником Х. Хольбейном Молодшим, а також портрети двірських Єлизавети I, створені мініатюристом Ніколасом Хілліардом.

В Україні поряд із традиційним іконописом, що впродовж XV–XVI ст. значно еволюціонував, з початку XVII ст. стала розвиватися нова для України форма іконописного живопису. Прикладом її є ікона “Різдво Богородиці”, що зберігалася у П’ятницькій церкві Львова, а також ікона “Богоматір” (1635) М. Петраховича над вхідними дверима Успенської церкви у Львові. У XVII ст. в іконописі все частіше стали використовувати олійну фарбу, хоча інколи її розбавляли з темперою. Саме світлотіньове моделювання цього іконопису наближає його до портретного жанру.

У другій половині XVI ст. формується західноукраїнська портретна школа. Все частіше у своїх творах художники звертаються до реального життя, до зображення природи, побутових сцен, хоча провідне місце у світській творчості належить портретам.

У другій половині XVI ст. у зв’язку з поширенням книгодрукування виникає граверство на дереві, яке мало два основні центри: Львів та Острог. Так, найдавнішим зразком образотворчого граверства є дереворит “Ісус Христос” у Євангелії XVI ст. А перші сюжетні гравюри-ілюстрації запровадив П. Беринда (1606). З початку XVII ст. виникає новий граверський жанр — так звана народна гравюра, що була розрахована на поширення серед народу і мала замінити коштовні ікони. Гравюри тиражувалися як листівки-плакати. Київські народні гравюри були чорно-білими, а львівські виготовлялися для розфарбування їх різними кольорами та оформлення народним різнокольоровим орнаментом.

У другій половині XVII–XVIII ст. український живопис послідовно переживає етапи бароко, рококо, класицизму. Українському бароковому живопису притаманний жанр парадного портрета (парсуни).

У другій половині XVII ст. завершується процес остаточного формування шкіл іконописців і граверів, широковідомою з яких була школа Києво-Печерської лаври. Прикметними зразками цього осередку монументального живопису є розпис Успенського собору й Троїцької надбрамної церкви у Києво-Печерській лаврі.

Тоді ж, як характерна складова храмового живопису, утверджується так званий ктиторський портрет. Так, у вівтарній частині Успенського собору Києво-Печерської лаври було зображено 85 історичних осіб — від князів Київської Русі до Петра I.

Значного розвитку в період бароко набуває створення іконостасів. Найвідомішими з барокових іконостасів, що вціліли, є іконо-

стаси з церкви Святого Духа в Рогатині (середина XVII ст.) та церкви-усипальниці гетьмана Д. Апостола у Великих Сорочинцях (перша половина XVIII ст.). Вершиною станкового іконописного живопису XVII ст. є Богородчанський іконостас Манявського монастиря у Карпатах, який виконав упродовж 1698–1705 рр. І. Кондзелевич.

В іконописання досить рано потрапляють елементи стилю рококо, що було пов'язано з активним використанням учнями лаврської мистецької майстерні в ролі зразків малюнків французьких художників, представників рококо А. Ватто і Ф. Буше. Яскравим прикладом модернізованого в дусі рококо іконописання і монументального фрескового розпису є Андріївська церква у Києві, для якої характерне домінування легких пастельних тонів з перевагою рожевого і блакитного. Ці розписи були здійснені О. Антроповим і Г. Левицьким.

Значного розвитку набувала також творчість відомих граверів Л. та О. Тарасевичів, І. Щирського, Л. Крціоновича, А. Козачківського. На зміну деревориту у другій половині XVII ст. приходять мідьорит, тобто гравюра на міді, що значно покращував якість гравюрних відбитків.

У XVII–XVIII ст. стилі бароко та рококо панують в Німеччині.

У мистецтві Франції XVII ст. набуває розвитку пейзажний живопис, зокрема в творчості Н. Пуссена та К. Лоррена.

У XVII ст. значний внесок у розвиток англійського мистецтва привнесли іноземні майстри, серед яких були фламандські живописці П. П. Рубенс та А. ван Дейк. 1711 р. німецький художник Годфрі Неллер заснував першу англійську академію живопису.

На межі XVII та XVIII ст. розпочався новий етап у російській історії та культурі. Цей час був пов'язаний з реформами Петра I, що мали ліквідувати розрив у розвитку Росії та Європи. Реформи стосувалися практично усіх сфер життя суспільства, і з 40-х років XVIII ст. почалося нове піднесення культури.

Особливо яскравим прикладом перевороту, що стався в системі цінностей XVIII ст., була архітектура Петербурга та портретний живопис. У своїх творах майстри намагалися передати прихильність до впорядкованості, захоплення силою розуму. Майстри живопису відтворили це у зображенні людини.

У цей час значного розвитку набуває портретний живопис. Так, зокрема, в творчості О. Антропова, І. Аргунова при збереженні умовностей, що йдуть від традиції парсуни, можна простежити по-

шук виразності, особливу увагу до людської особистості, реалістичні риси. Цьому сприяло відкриття 1757 р. Академії мистецтв у Петербурзі. У другій половині XVIII ст. працює плеяда видатних майстрів портретного мистецтва. Так, у творчості Ф. Рокотова проявилися історична глибина, людяність. До найвищих досягнень жанру належить серія портретів вихованок Смольного інституту Д. Левицького, який був справжнім новатором у створенні парадних портретів. Інший художник В. Боровиковський за допомогою художніх прийомів сентименталізму намагався відтворити духовний світ людини. Відомою є його картина “М. І. Лопухіна” (1797).

Особливого розвитку набувають графічні твори, мозаїка, жанр пейзажу. В російському живописі в цей час уперше з'являється зображення життя селян.

В українському мистецтві дедалі виразнішими стають елементи класицистичного реалізму. Найвидатнішими майстрами такого живопису XVIII ст. були Д. Левицький (1735–1822) і В. Боровиковський (1757–1825).

У XVIII ст. в Європі домінує французький живопис. В стилі рококо працюють А. Ватто, О. Фрагонар, Ф. Буше; в жанрі натюрморту — Ж. Б. С. Шарден. Ж. Л. Давид розробляє основи французького класицизму.

В Англії у XVIII ст. живописці Д. Рейнолдс, Т. Гейнсборо, Д. Ромні та Т. Лоуренс створюють специфічний стиль англійського портрета. У. Хогарт та Т. Роуландсон були творцями сатиричного стилю, який поклав початок політичній карикатурі. Д. Стаббс зображував сцени полювання, а І. Г. Фюслі та У. Блейк поклали початок романтизму.

У XIX ст. значний вплив на розвиток української культури мала творчість Т. Г. Шевченка. Як митець він був вихований на традиціях академічної школи класицизму, проте поступово через романтизм перейшов до реалізму в живописі та графіці. Найвідомішими є Шевченкові портрети і картини побутової та історичної тематики, пейзажі (“Селянська родина”, “Катерина”, “Дари в Чигирині”, “Старости”, “Судна Рада”).

У мистецтві цього періоду українська тематика активно розробляється не тільки українськими художниками (друзями Т. Шевченка — А. Мокрицьким, І. Сошенком, Г. Васьком), а й росіянами, що певний час жили й працювали в Україні — В. Тропініним, К. Павловим,

М. Сажиним. У другій половині XIX ст. відбувається розширення меж тематичного арсеналу портретного живопису, що відбивається у творчості талановитих українських художників — В. Маковського та інших.

Центральне місце в післяшевченківському живописі займають жанрово-побутові полотна, сцени мальовничої української природи, героїчні історичні події, портрети простих людей, народні повір'я й легенди. Демократичні традиції Т. Шевченка у живописі продовжили К. Трутовський, Л. Жемчужников, І. Соколов. Видатним майстром побутового живопису був М. Пимоненко. Автором вражаючих мариністичних полотен — І. Айвазовський (1817–1900). На західно-українських землях одним з найвидатніших майстрів живопису був Ю. Брандт.

Українські художники не залишилися осторонь руху “передвижників” — Товариства пересувних художніх виставок (1870). Художник К. Трутовський був одним із засновників цього руху. До передвижників належали також М. Ге, О. Литовченко, М. Ярошенко, І. Рєпін, М. Пимоненко. Серед найвідоміших полотен передвижників — картина І. Рєпіна “Запорожці пишуть листа турецькому султану”.

У 80–90-х роках XIX ст. провідне місце в образотворчому мистецтві посідає українська національна школа пейзажного живопису (полотна В. Орловського, О. Сластіона, С. Світославського, К. Костанді, І. Похитонова, С. Васильківського). Розвивається також український монументальний живопис, який був представлений розписами у Кирилівській церкві, відновленим живописом у Софійському соборі (М. Врубель), розписом Володимирського собору в Києві (В. Васнецов, М. Нестеров, М. Врубель, В. Замирайло, С. Костенко, М. Пимоненко та ін.).

Наприкінці XIX ст. ряд високохудожніх полотен виконав І. Їжакевич, який приділяв увагу розробці історичної та побутової тематики. О. Мурашко віддав належне неоромантичній історичній тематиці та імпресіонізму. Видатними майстрами пейзажного, жанрового та портретного живопису були також І. Труш, О. Новаківський, брати Ф. і В. Кричевські.

У російському мистецтві на межі XVIII–XIX ст. творили відомі майстри портретного жанру О. Кіпренський і В. Тропінін.

Російський живопис першої чверті XIX ст. розвивався під знаком підйому національної самосвідомості, що був викликаний гордістю

людини перемогами у Вітчизняній війні 1812 р. Ідеї патріотизму, громадянськості, вимоги соціальних та політичних змін характеризували нові суспільні настрої, що досягли кульмінації в історичному повстанні декабристів на Сенатській площі в 1825 р. У цій атмосфері розвивалася творчість найвидатніших художників цього періоду, серед яких був К. Брюллов. У русі широкого суспільного інтересу до народного життя, що знайшло відображення в усіх галузях передової культури першої половини XIX ст., відбувається принципове наближення до тем народного життя у творах видатних російських художників В. Тропініна та О. Венеціанова, який був засновником побутового жанру. Група російських художників другої чверті XIX ст., учнів О. Венеціанова (Н. Крилов, Є. Крендовський, Л. Плахов, Г. Сорока), створили так звану Венеціанівську школу. З поетичною безпосередністю вони відображали життя демократичних кіл суспільства, малювали міські та сільські пейзажі, інтер'єри та натюрморти. Так, наприклад, Г. Сорока (1823–1864) створював наївно-ідеалістичні пейзажі з фігурами (“Рибалки”).

Без творчого засвоєння досвіду всього російського мистецтва XVIII — першої половини XIX ст. не можна уявити мистецького та громадянського подвигу передвижників, до яких належали В. Верещагін, І. Крамської, В. Перов, І. Рєпін, В. Суриков. У мистецтві передвижників втілювалися співпереживання митців з долею простої людини, а також передчуття необхідності докорінних змін в суспільному житті. У виставках передвижників на межі XX ст. брали участь відомі українські митці К. Костанді і М. Пимоненко, котрі малювали жанрові картини, пройняті співчуттям до людей праці. (“У хворого товариша” К. Костанді, “Жертва фанатизму” М. Пимоненка).

У Німеччині в XIX ст. працює К. Д. Фрідріх — один з перших майстрів романтичного пейзажу на початку XIX ст. Наприкінці XIX ст. з'являється “Югендстиль”, що відповідає стилю “модерн”. Створюється колонія художників у Ворпсведі.

У французькому мистецтві на початку XIX ст. найбільшого визнання досягає Ж. О. Д. Енгр. Лідером романтичного напрямку був Е. Делакруа. Т. Жеріко працює в історичному та анімалістичному жанрах. В середині XIX ст. створюють шедеври Г. Курбе та Е. Мане. Барбізонська школа пейзажного живопису проклала шлях імпресіоністам: К. Моне, О. Ренуару, Е. Дега. Наприкінці XIX ст. пуантиліст

Ж. Сера розвивав ідеї імпресіоністів. Оригінальний стиль постімпресіоністів П. Сезанна та П. Гогена був предтечею модернізму.

В Англії у XIX ст. популярним став жанр пейзажу, в якому працювали Дж. Констебл, Д. М. Тернер, С. Палмер, Т. Гертін та Д. С. Котман. У 1840-і роки розпочався рух прерафаелітів — Х. Хант, Д. Г. Россетті та Д. Е. Міллес, які відображали здебільшого релігійні, літературні та побутові сюжети. В реалістичному напрямі працював У. Фрїт, в анімалістичному — Е. Ландсир, в традиціях французького імпресіонізму створювали свої полотна Ф. У. Стир та У. Сіккерт.

На початку XX ст. в Києві плідно працював відомий художник-абстракціоніст К. Малевич. Експресіоністичний напрям розвивали О. Богомазов, Г. Нарбут.

Важливою подією в культурному житті України того часу було відкриття 22 листопада 1917 р. Академії мистецтв. Організатори академії вважали її головним завданням піднесення національного мистецтва до світового рівня та виховання покоління митців, які зможуть здійснити це завдання.

У роки громадянської війни найпоширенішим видом мистецтва була плакатна графіка. Тоді працювали знані художники-плакатисти О. Хвостенко-Хвостов, А. Страхов, А. Петрицький, І. Падалка. Згодом провідні позиції в жанрі плакатного живопису посіли В. Касіян, М. Дерегус.

До революції в Україні не було жодного художнього вищого навчального закладу. У 20-х роках в Києві, Харкові та Одесі було відкрито такі заклади. В цей же час з'явилися позначені великою образною виразністю твори художників-реалістів старшого покоління: “Життя”, “Свати” Ф. Кричевського, “Інваліди” А. Петрицького.

У 30-х роках в українському художньому мистецтві відбувався процес освоєння нової тематики — реалістичного напрямку. Це знайшло своє відображення в картинах М. Самокиша, Л. Мучника, І. Їжакевича, полотна яких позначені правдивим відображенням історичних подій.

Після возз'єднання Західної України з УРСР надбанням українського народу стала творчість відомих художників краю І. Труша, О. Кульчицької, Я. Музики.

У роки Другої світової війни в образотворчому мистецтві значні досягнення були в графіці.

У перші післявоєнні роки основною темою в образотворчому мистецтві стали героїзм, подвиги воїнів, партизанів, трудівників тилу в

час лихоліття. Плідно працюють художники С. Бесєдін, В. Костецький. Великої популярності набула картина Т. Яблонської “Хліб”. Серед портретистів широко знані С. Григор’єв, М. Антончик, серед пейзажистів — О. Шовкуненко, М. Глушенко, Г. Чернявський. Тоді ж з’являються твори художниць-примітивісток, серед яких необхідно в першу чергу назвати твори К. Білокур, М. Примаченко, Г. Собачко-Шостак, В. Павленко.

XX ст. в російському живописі характеризується появою об’єднання “Світ мистецтва”, яке було створено наприкінці 1890-х рр. і поставило собі за мету поєднати естетизм XIX ст. з поверненням до російських народних традицій. Представники цієї групи (серед них — Л. Бакст, К. Сомов) створювали незвичайні за своєю декоративністю та відчуттям стилю твори, що мали великий вплив на книжкову ілюстрацію та театральне і декоративне мистецтво. На початку XX ст. російські художники були в авангарді перетворень у мистецтві. Розвиваються супрематизм і конструктивізм. Серед видатних живописців того часу В. Кандинський, К. Малевич, М. Шагал, В. Татлін, Н. Габо, М. Ларіонов. Так, абстракціонізм сповна розкрив себе у творчості В. Кандинського (1866–1944), який написав серію “Імпровізації і композиції”, що вперше в XX ст. мали абстрактні мотиви. У творчості К. Малевича (1878–1935) так само відбився абстракціонізм. Спершу художник знаходився під впливом кубізму, а потім створив власний оригінальний стиль — супрематизм. Найбільшого ефекту він досяг у полотні “Білим по білому” (1918). З роками художник перейшов до інтегративного живопису.

Нове радянське мистецтво в Росії пройшло у своєму розвитку складні етапи, але набуло висоти та сили, глибину проникнення у світ нової людини. Воно сприяло її формуванню, створенню високого духовного потенціалу радянського суспільства. Саме з орієнтацією на нову людину, що формувалася разом із своїм часом на очах художника, такого ж учасника бурхливих подій сучасності, творили засновники соціалістичного реалізму в образотворчому мистецтві — І. Грабар, О. Дейнека, К. Петров-Водкін, М. Греков, К. Юон, А. Пластов, С. Герасимов, П. Кончаловський, П. Корін, Ю. Пименов.

Високого узагальнення, великої життєвої правди досягають у своїх образах героя нової епохи, людини-трудівника і художники інших поколінь, наші сучасники — О. Грицай, Г. Коржев, Є. Моїсеєн-

ко, А. Мильников, М. Ромадін, С. Чуйков. Приклади такої творчої спадкоємності можна продовжити. Так, наприклад, А. Мильников створював емоційно-піднесені, яскраві за кольорами жанрові картини, а також пейзажі, портрети, історичні композиції.

У ХХ ст. зароджується німецький експресіонізм, представники якого відчували значний вплив фовістів. Виникає група експресіоністів „Синій вершник” у Мюнхені. Після Першої світової війни О. Дикс, Г. Грос, М. Бекман стали авторами сатиричних стилів, що базувалися на експресіонізмі та новому художньому напрямі “Нова речовинність”. Великий резонанс за рубежем мали ідеї школи художнього дизайну “Баухауз”. Одним із засновників сюрреалізму був художник М. Ернст. З початку 1930-х років художньому рухові авангардистів пророкувалося виродження. Міжнародне визнання у другій половині ХХ ст. набули художники Й. Бойс та А. Кіфер.

У Франції період 1900–1940-х рр. — час розквіту Паризької школи, коли в столиці визначилися кілька напрямів образотворчого мистецтва. Фовізм представляли твори А. Матісса, кубізм — П. Пікассо та Ж. Брака. Також розвивалися сюрреалізм і абстракціонізм.

Після Другої світової війни центр світового мистецтва переміщується із Франції до США. В живописі особливого значення набуває творчість І. Клена та Ж. Дюбюффе.

У живописі Англії в ХХ ст. розвиваються стилі і напрями від постімпресіонізму школи “Кемден-таун” до поп-арту та концептуалізму. Серед найвідоміших художників — С. Спенсер, М. Сміт, Г. Сазерленд, Д. Бомберг, Г. Джон, Л. Фрейд, Ф. Бекон, Р. Гамільтон та Д. Хокні.

Література представляє писемну форму мистецтва слова і є одним з основних видів художньої творчості.

Головний виражальний і зображальний засіб в літературі — слово, яке розкриває сюжет, відтворює літературні образи в дії. За допомогою слова автор безпосередньо формулює свою позицію і робить її доступною читачеві. Як один із найаналітичніших видів мистецтва література створює так звану художню дійсність.

Літературні твори поділяються на три роди: епос, лірику і драму.

До епічної літератури відносяться жанри роману, повісті, оповідання, нарису. Ці твори мають сюжет. Саме тому дійсність та людські долі тут розкриваються найповніше. Специфічною рисою епосу є оповідання у сполученні з монологами та діалогами персонажів. До ліричних творів, як правило, відносять віршовані жан-

ри — елегію, сонет, оду, мадригал, вірш. Основним предметом відображення в ліриці є внутрішній стан, переживання і душевні настрої людини. Необхідно також підкреслити, що в поетичному тексті суб'єктивні переживання хоча і пов'язані з думками і почуттями самого автора, все ж набувають загальнозначущих характеристик. Поряд з епосом та лірикою специфічним родом художнього тексту є драма, яка призначається для сценічного втілення. Драматичними жанрами є власне драма, трагедія, комедія, фарс, трагікомедія. Розкриття сюжету та характерів у драматичних творах здійснюється через діалоги та монологи.

Виникнення і розвиток літератури бере початок з глибокої давнини, з фольклору. У дописемний період література, що існувала в усній традиції, виконувала в основному суспільну функцію — повідувала про міфи та релігії. В процесі розвитку писемності, а пізніше — друку, роль літератури змінюється. Вона стає особистіснішою, виступаючи засобом виразу емоцій та відтворення життєвих ситуацій.

Запис таких творів, як і багатьох інших, відбувався у спеціальних формах. З появою друкарської індустрії, засобів масової інформації література стала явищем друкованої, писемної творчості, а сам термін “література”, починаючи з XVIII ст., витісняє такі поняття, як “поезія”, “поетичне мистецтво”, що існували до цього періоду.

Серед ранніх творів Давньої Русі були проповіді та літописи, а також унікальний поетичний епос у ритмізованій формі (“Слово о полку Ігоревім”), що відноситься до XII ст., коли центром літературної культури був Київ. Ближче до XIV ст. провідна роль культурного центру переходить до Москви. На той час Москва була ізольована від подій, що відбувалися на Заході майже до XVIII ст. До цього періоду відносяться політичні послання Івана Грозного і релігійні твори протопопа Аввакума (1620–1682), який вперше застосував в літературі загальноповсюдну слов'янську мову замість складної і малозрозумілої церковнослов'янської.

Поширеними в Київській Русі, а згодом у Росії, Україні та Білорусії були також історичні твори, що називалися літописами, в яких розповідь про події та факти подано за роками. Вони були подібні до анналів і хронік в інших країнах. Вважається, що літописання з'явилося в XI ст. Так, в Україні в кінці XIV — на початку XV ст. створено Іпатіївський літопис, у XVII ст. — Густинський літопис, Львівський, Межигірський. У XVII ст. також з'являються козацькі літописи.

Значний внесок у розвиток слов'янської писемності зробили слов'янські просвітителі, брати Кирило і Мефодій. Вони створили слов'янську азбуку і вперше переклали з грецької на слов'янську мову кілька богослужбових книг.

У західноєвропейській літературі, зокрема в німецькій, однією з найвідоміших літературних пам'яток, що збереглися дотепер у фрагментах, є поема “Пісня про Хільденбранта” (бл. 800 р.).

У добу середньовіччя латина поступово була витіснена розмовною мовою.

Придворно-куртуазні поеми Г. фон Ауе (бл. 1170–1215), Г. Страсбургського (1200-ті роки) та В. фон Ешенбаха (поч. XIII ст.) були створені на основі сюжетів французьких середньовічних джерел. Народно-епічна “Пісня про Нібелунгів” сприяла відродженню духу давніх героїчних німецьких саг. У ліричній поезії В. фон дер Фогельвейде (бл. 1170 — бл. 1230) сягає вершини виразності так званий мінезанг, що прийшов із Франції та Провансу.

У Франції одним із перших творів поезії, що прославляла подвиги лицарів, була “Пісня про Роланда” (бл. 1170). На зміну цим творам прийшли поеми про короля Артура, а також присвячені античним сюжетам. Серед інших творів середньовічної французької літератури були поеми “Окассен та Ніколетт” початку XIII ст.; алегоричний “Роман про Розу”, перша частина якого написана Г. де Лоррісом (бл. 1230), а друга — Ж. де Менгом (бл. 1276); а також сатиричне “Оповідання про Ренара” (кінець XII ст.). В цей період також з'явилися історичні праці Ж. де Віллардуена, Ж. Фруассара, Ф. де Коміна та вірші Ф. Війона.

До давньоанглійської літератури належить поезія та проза на різних діалектах давньоанглійської мови, що була створена в 449–1066-х роках. Поезія була заснована на алітерації та існувала в усній формі. Проза з'являється здебільшого в роки правління Альфреда Великого.

Епічна поема “Беовульф” (бл. 700) — одна з найзначущіших, що дійшла до нас. Прозаїчні твори, написані давньоанглійською мовою, починаються з перекладів Альфреда Великого “Св. Григорія”, творів Боєція та “Історії ангелів” Біди Достоповажного. До нашого часу також дійшли деякі заклинання та загадки.

Наприкінці XI ст. почалося проникнення в культуру французької мови, і лише в XIII ст. рідна мова знову здобула статус літературної.

В прозі цього періоду створювалися в основному популярні твори релігійного характеру, поезія зверталася до історичних хронік на зразок “Брута” Лайамона і численних лицарських легенд про Карла Великого, короля Артура або оповідань з троянського циклу. Першим великим англійським поетом був Д. Чосер. Багато балад, пісень і керолів, автори яких були невідомі, створювали певний цикл. Драма опікувалася релігійними діяннями та мораліте. В прозі існували переклади Біблії Д. Уїкліфа (бл. 1320–1384) та твори Т. Мелорі (XV ст.).

Засновником книгодрукування в Україні та Росії був Іван Федоров, який працював в Україні у 1572–1583 рр. і видав перші друковані книги “Апостол” і “Буквар” (1574), “Острозьку біблію” (1581).

Основи сучасної німецької мови були закладені Мартіном Лютером, який видав свій переклад Біблії, практично здійснивши реформу німецької мови (XVI ст.). В той же час розквітає стиль “фастнахшпиль” (народний фарс), що знайшов яскраве вираження у творчості мейстерзингера Х. Сакса.

В Англії література доби Відродження пов’язана передусім з Д. Чосером, а в XVI ст. також з Т. Уайетом та Г. Серрей, Е. Спенсером, Ф. Сідні, С. Даніелем. Т. Кід та К. Марло створили п’єси для театру. Авторами прозаїчних творів елизаветинського періоду були Р. Хукер, Т. Норт, Р. Ашем, Р. Холінshed, Д. Лілі.

На кінець XVI ст. в Україні розгорнулося друкарство, що свідчило про потребу в книгах.

Значну роль в українській культурі в цей час відіграли братства — національно-релігійні громадські організації православного міщанства, які активізували діяльність з другої половини XVI ст. Саме завдяки братствам самотутня українська культура змогла вистояти у протистоянні з єзуїтами і державними інституціями Речі Посполитої.

У другій половині XVI — початку XVII ст. розвиток української літератури тісно пов’язувався з розвитком інших галузей національної культури. Великого культурно-ідеологічного значення набув розвиток полемічної літератури, спричинений наступом католицизму і насадженням Брестської унії 1596 року. В цей час було створено близько 140 великих полемічних творів, із яких близько 80 написано католиками і уніатами, близько 60 — православними.

Одними з перших полемічних творів тогочасною книжною українською мовою були дві книги ректора і викладача Острозької Академії Герасима Смотрицького “Ключ царства небесного” та “Календар римски новы” (1587). Авторами полемічних антипапських творів були й інші діячі Острозької Академії, що виступали під псевдонімами Василя Суразького і Клірика Острозького.

Авторами полемічної літератури були і Мелетій Смотрицький (“Тренос”), Христофор Філалет (“Апокрисис”, 1598), Захарія Копистенський (“Палінодія, або книга оборони...”, 1621–1622), Іван Вишенський (“Посланіє к утікшим от православное віри єпископам”).

У період національно-культурного піднесення кінця XVI — першої половини XVII ст. небувалий злет переживає ораторсько-проповідницька проза, що послуговувалася старим жанром церковної проповіді, який тепер набув нового змісту і нових форм. Деякі особливо яскраві проповіді того часу, які називалися “казаннями”, були видрукувані й поширювалися серед народу.

Істотні проблеми існували в культурі літературного мовлення. Пріоритет тут належав “високій” церковнослов’янській лексиці. Навіть вихованці демократичного братського руху не могли собі дозволити писати поважні барокові твори живою українською розмовною мовою.

Одним із речників національної полеміки як з протестантами, так і особливо з католиками стає національна поезія.

В українській літературі другої половини XVI ст. під впливом західних взірців з’являються і набувають значного розвитку нові поетичні жанри геральдичної або гербової поезії та епіграми.

Культура доби бароко надала гуманістичним ідеалам Ренесансу нового звучання. Це завдання створення концептуальних образів представників національної еліти в літературі українського бароко виконували жанри панегіричної та погребальної поезії. Особливою бароковою урочистістю й насиченістю змістовних нюансів позначені панегірики П. Могилі. Найвідомішими з творів жанру є написані К. Саковичем “Вірші на жалісний погреб козацького гетьмана Петра Сагайдачного”.

З кінця XVI ст. новим явищем для української літератури стають також запозичені поетичні жанри декламації та діалогу, які передували появі театральної драми.

Численні батальні, історичні, морально-дидактичні та філософські вірші пишуться книжною українською мовою.

У першій половині XVII ст. на межі літературної художньої творчості та теоретичної філософської думки виникає натурфілософський і онтолого-гносеологічний трактат Кирила Ставровецького (Транквіліона) “Зерцало богословії” (1618).

Розвиток літератури у другій половині XVII — першій половині XVIII ст. був зумовлений передусім діяльністю Києво-Чернігівського культурного осередку. Одним із найвідоміших письменників цього періоду був І. Галятовський. Визначним представником ораторсько-проповідницької прози був Л. Баранович.

Значного розвитку в цей період набуває і поезія. Виникає особливий ліричний жанр так званої пісні свіцької, в якому українські поети давали вихід наболілим особистим почуттям. З’являються історичні вірші та сатири на суспільні теми. Виникає також цікавий жанр поетичної літературної “думи”, в якому знайшли віддзеркалення буремні історичні події доби.

У цей же час значно розвинулася шкільна драма. Так, за період з 1673 по 1695 рік збереглося понад 20 текстів шкільних драм, основним змістом яких були релігійні, біблійні, міфологічні та історичні сюжети.

У XVI ст. у Московському царстві створюються великі літописні твори. Це “Літописець початку царства”, в якому описані перші роки правління Івана Грозного, “Поважна книга” — з описом портретів і часу правління великих російських князів. Їхнє створення було зумовлено турботою про підсилення Російської централізованої держави. Останні літописи належать до XVII ст. В них доводилися права нової династії Романових на царський престол.

У XVII ст. зароджуються елементи культури нового часу. В літературі формується демократичний, світський напрям. Записуються історичні пісні та прислів’я. Традиційне середньовічне життє оповідання переходить у нову форму, що більше нагадує оповідання. Новими жанрами також були мемуари та любовна лірика. З’являються літературні переклади. Про це, зокрема, свідчать лицарські романи та авантюрно-пригодницькі повісті.

Новітня російська література започатковується творчістю М. Ломоносова (1711–1765), який майстерно поєднав елементи старосло-

в'янської мови з розмовною російською, тим самим створивши ефективний писемний стиль. Байкар І. Крилов та історик М. Карамзін були серед письменників, котрі працювали безпосередньо під впливом французької літератури.

Основоположником нової української літератури вважають І. Котляревського (1769–1838). Його поема “Енеїда” була першою поемою, написаною живою українською мовою, в якій поєдналися жанрові та художньо-поетичні традиції старої української літератури з новою, підкреслено демократичною національною ідеологією.

У Німеччині наприкінці XVI — початку XVII ст. знову відбувається вплив французької і англійської культурних традицій, що були перенесені трупами мандрівних акторів.

У XVII ст. у французькій драматургії працюють П. Корнель, Ж. Расін, Мольєр. Відомими стають твори поета і критика Н. Буало. До майстрів прози відносять і філософів Б. Паскаля та Р. Декарта, єпископа Ж. Б. Боссює, критиків Ж. де Лабрюйєра, Ф. Фенелона, Н. Мальбранша, а також Ф. де Ларошфуко, кардинала де Реца, мадам де Севіньє та А. Р. Лесажа.

Англійська проза в XVII ст. досягла повного розквіту завдяки перекладу Біблії (1611), а також творчості Ф. Бекона, Д. Мільтона, Д. Беньяна, Т. Брауна, А. Уолтона та С. Піпса. В період Реставрації серед поетів утверджуються С. Батлер та Д. Драйден. В трагедійній драматургії творили Т. Отуей та Н. Лі. В жанрі комедії — У. Конгрив, Д. Ванбру та Д. Фаркер.

У XVIII ст. в німецькій літературі панував французький класицизм. Драматург Г. Е. Лессінг та критик І. Г. Гердер були прихильниками Шекспіра. Гердер став засновником нового літературного напрямку “Бура та натиск”. Найвидатнішими поетами періоду класицизму наприкінці XVIII ст. були Й. В. фон Гете та Ф. Шіллер.

У Франції в добу Просвітництва з прозою виступають Ш. Л. Монтеск'є, Вольтєр, Ж. Ж. Руссо, вчений Ж. Л. Л. Бюффон, енциклопедист Д. Дідро, романісти А. Ф. Прево д'Екзиль та П. К. де Шамблен де Мариво, автор мемуарів Луї де Рувруа Сен-Сімон.

В Англії у XVIII ст. поетичні твори створює А. Поп, прозові Р. Стил та Д. Аддісон, які започаткували жанр політичного есе. У сатирі працює Д. Свіфт, вдосконалює свій талант журналіста Д. Дефо. В жанрі роману творили видатні Г. Філдінг та Т. Смолетт. Канони класицизму в літературі стверджували С. Джонсон,

О. Голдсміт, Е. Бурк, Д. Рейнолдс, Р. Шерідан. Романтизм зароджувався в творах поетів Д. Томсона, Т. Грейя, Е. Янга та У. Коллінза.

Романтичний напрям в українській літературі знайшов найяскравіший прояв у поетичних творах Т. Шевченка і “Книзі буття українського народу” М. Костомарова всупереч негативному ставленню Росії, включаючи заборону на українські публікації. Наприкінці ХІХ ст. з’являються реалістичні романи Панаса Мирного та І. Франка.

У ХІХ ст. досягає своїх вершин російська поезія, пов’язана з іменами О. Пушкіна та М. Лермонтова. В прозі на той час плідно розкрився талант М. Гоголя.

У період “золотого віку” російського роману ХІХ ст. з’являються твори І. Тургенєва, І. Гончарова, Ф. Достоевського та Л. Толстого. Їхні традиції продовжують М. Лесков, В. Гаршин та В. Короленко. В драмі яскраво проявився новаторський геній А. Чехова. Необхідно також відмітити творчість М. Горького, психологічну прозу О. Купріна та І. Буніна. Повною протилежністю їхній творчості були твори Л. Андрєєва та М. Арцибашева. До містичного напрямку належали письменник-романіст Д. Мережковський та поет і філософ В. Соловйов, який мав вплив на світогляд поета-символіста О. Блока.

Розвиток російської літератури в ХХ ст. характеризувався існуванням великої кількості літературно-художніх об’єднань, серед яких — “Лівий фронт мистецтва” (ЛЕФ), який очолював В. Маяковський, і група прихильників НЕПу (Нової економічної політики), в лавах якої перебували Б. Пільняк, Б. Пастернак, О. Толстой та І. Еренбург. У 1930-х роках творили романіст М. Шолохов, поети О. Мандельштам, А. Ахматова, М. Тихонов.

Певний ступінь свободи творчості знайшов свій прояв у творах К. Симонова та О. Твардовського.

Після Великої Вітчизняної війни утвердилися таланти Б. Пастернака, Є. Євтушенка, А. Кузнецова, О. Солженіцина, В. Аксьонова.

На початку ХХ ст. стрімко розвивалася українська література. Поряд з реалізмом набуває прав громадянства модернізм, що спирався на психологізм, зосередженість на внутрішньому світі людини й суб’єктивних враженнях героя. Реальні персонажі при цьому перетворювалися на символи. Такий прикметний підхід бачимо у творчості неоромантиків М. Коцюбинського та Лесі Українки, які у своїй

творчості поєднали реальне і міфологічне, свідоме й підсвідоме, високий ідеал і похмуру дійсність. У творчості М. Коцюбинського також проявився імпресіонізм (новели “Лялечка”, “Цвіт яблуні”, “Intermezzo”). До кращих зразків світової літератури належить його новаторська повість-балада “Тіні забутих предків”.

Захоплення модернізмом у поезії позначилося на творчості М. Вороного, Г. Чупринки, О. Олеса, групи західноукраїнських поетів “молодомузівців” (П. Карманського, Б. Лепкого та ін.).

Твори письменників А. Тесленка та С. Васильченка характеризуються новаторською формою зображення життя українського селянства. В Західній Україні цій тематиці присвятили свої твори письменники-модерністи В. Стефаник, Л. Мартович, М. Черемшина. На Буковині найвидатнішою письменницею цього періоду була О. Кобилянська.

Одним із найпопулярніших українських письменників початку ХХ ст. був В. Винниченко, який, як і більшість діячів цього періоду, дотримувався соціалістичних ідеалів.

На початку 1930-х років у духовному житті в Україні у радянську добу відбувалися складні і суперечливі процеси. Культурне будівництво здійснювалося під знаком відродження національної самобутності. Навіть в умовах тоталітаризму українська культура продовжувала розвиватися. Функціонуючи в рамках тодішнього Радянського Союзу, вона увібрала в себе краще з духовних надбань сусідніх народів, збагатилася творчістю діячів культури, що так або інакше пов’язали свою долю з Україною. Що стосується розвитку літературного процесу, помітним явищем у 20-х роках стали поеми М. Семенка, памфлети М. Хвильового та В. Блакитного, новели й оповідання Г. Косинки, сатира і гумор О. Вишні, проза І. Сенченка. Але ренесансні явища в українській літературі цього періоду були зупинені репресіями тоталітарного режиму. На початку 1930-х років було заарештовано багатьох українських письменників, серед них О. Вишню, М. Зерова.

Але й за таких умов з’явилися твори, які збагатили скарбницю вітчизняної культури.

Незважаючи на величезні труднощі в розвитку культури у повоєнні десятиріччя, література України збагатилася високохудожніми поезіями “Троянди й виноград” М. Рильського, “Вітчизна” В. Сосюри, романом О. Гончара “Прапороносці”.

Сміливо заявили про себе літератори-шістдесятники В. Симоненко, В. Стус, М. Вінграновський, Б. Олійник, І. Драч, І. Світличний, Л. Костенко, І. Калинець.

Творчий доробок українських прозаїків, поетів і драматургів за останні роки свідчить про посилення їхньої уваги до тем сучасності. Це сприяє вихованню національної самосвідомості українців, особливо молоді.

У німецькій літературі на початку XIX ст. панували романтичні тенденції. Теоретиками романтизму в літературі були Л. Тік, а також брати Август та Фрідріх фон Шлегель. Найвидатнішими німецькими романтиками стали Новалис, А. фон Арнім, К. Brentano, Й. Ф. фон Ейхендорф, А. фон Шаміссо, Л. Уланд та Е. Т. А. Гофман. 1830 р. виникає рух “Молода Німеччина”, одним з лідерів якого був Г. Гейне.

У XIX ст. в Німеччині творили письменники І. Готхельф, Ф. Шпильгаген, Т. Шторм; автори реалістичних романів В. Раабе та Т. Фонтане.

Уже на початку XX ст. в Німеччині творили прозаїки і поети С. Георге, Р. М. Рільке, Г. фон Гофмансталь, Томас та Генріх Манни, Е. М. Ремарк, Г. Гессе. Перед початком Першої світової війни тут виникли експресіоністські тенденції, що знайшли втілення у поезії Г. Тракля. Вплив експресіонізму відчутний також в романах Ф. Кафки та п'єсах Е. Толлера, у творчості Ф. Верфеля та Г. Кайзера. Пізніше експресіоністичні мотиви проявилися і в творчості Б. Брехта.

Багато прогресивних письменників залишили Німеччину з приходом до влади нацистів. Після Другої світової війни в літературному житті Німеччини з'являються імена швейцарських драматургів М. Фріша та Ф. Дюрренматта, німецьких письменників Г. Белля, К. Вольф та З. Ленца, а також поета П. Целана та прозаїка Г. Грасса.

У XIX ст. у французькій літературі на перший план виходить поезія завдяки романтикам А. Ламартіну, В. Гюго, А. В. де Віньї, А. де Мюссе, Ш. Леконтю де Лілю та Т. Готьє. У цьому ж напрямі працюють романісти Ж. Санд, Стендаль та А. Дюма-батько. Критичний напрям був представлений Ш. Сент-Бевом, історичний жанр — А. Тьєром, Ж. Мішле та І. Теном. У реалістичному напрямі працював Оноре де Бальзак. З'являється також напрям “натуральної школи” — Г. Флобер, Е. Золя, брати Едмон та Жюль Гонкури, А. Доде, Гі де Мопассан та Ш. Гюїсманс. Серед драматургів XIX ст. В. Гюго, А. де Мюссе, А. Дюма-син.

Тоді ж з'являється новаторський напрямок, обґрунтований філософом А. Бергсоном, — символізм, що протиставлявся класицизму в поезії та матеріалістичним поглядам. Він знаходить прояв у творах Жерара де Нерваля, а пізніше Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме, А. Рембо та в прозі Ф. Вільє де Ліль-Адана; серед пізніших представників символізму — Анрі де Реньє та Ж. Лафорґ.

У ХХ ст. розвиток драматургії та поезії у Франції пов'язаний з появою П. Валері, П. Клоделя. В літературі працюють А. Жид, М. Пруст, критики Трибодє, дещо пізніше — Сен-Жон Перс. Сюрреалізм, що знайшов втілення у віршах П. Елюара та Г. Аполлінера, мав вплив на творчість таких різних письменників, як Ж. Жироду, Л. Арагон, Ж. Кокто. Протилежний сюрреалізму напрям у літературі представляли Ш. Пегі, Е. Ростан, Р. Роллан. Натуралістичну традицію в ХХ ст. продовжили А. Барбюс, Ж. Ромен, Ф. Моріак, Ж. Дюамель. Прозу також представляють А. Моруа, А. Мальро, А. Франс, Антуан де Сент-Екзюпері, Ж. Р. Блок. В театрах ставилися п'єси Ж. Бернара, Ж. Ануя, С. Беккета, Е. Іонеско. Друга світова війна мала великий вплив на французьку літературу. В післявоєнний період серед найвидатніших письменників — екзистенціалісти Ж.-П. Сартр та А. Камю, Веркор (псевдонім Ж. Брюллера), Симона де Бовуар, А. Роб-Грійє, Р. Гарі, Н.Саррот та М. Дюрас.

У ХІХ ст. в Англії творчість У. Вордсворта та С. Т. Колріджа свідчила про утвердження епохи романтизму. До другого покоління романтиків належали Дж. Байрон, Персі Біші Шеллі та Д. Кітс. В. Скотт створив жанр історичного роману. Критика набула розвитку в публікаціях С. Т. Колріджа. В жанрі роману працювали Ч. Діккенс, У. М. Теккерей, сестри Шарлотта, Емілі та Анна Бронте, Д. Еліот, Е. Треллоп. Найвидатнішими поетами вікторіанської доби були А. Теннісон, Р. та Е. Браунінг, М. Арнольд, Д. Г. Россетті, У. Морріс та А. Суїнберн. З-поміж прозаїків необхідно відзначити Т. Маколея, Д. Ньюмена, Д. С. Мілла, Д. Рескіна та У. Пейтера. Наприкінці ХІХ ст. працювали видатні митці Д. Мередіт, Т. Харді, С. Батлер, Дж. Гіссінг, А. Пінєро та О. Уайльд. Новаторські вірші писав Д. М. Хопкінс.

Під час Першої світової війни творили поети З. Сассун, Р. Брук, У. Оуен та Р. Грейвс. Реалістичний напрям представляли твори Г. Д. Уеллса, А. Беннета, Е. М. Форстера, Дж. Голсуорсі. Модерністський — твори Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса, В. Вулф, С. Моєма,

О. Хакслі, К. Ішервуда, І. Во та Г. Гріна. Твори для сцени писали Дж. Б. Шоу, Дж. Голсуорсі, Д. Б. Прістлі; драми у віршах — Т. С. Еліот, К. Фрай, У. Х. Оден, К. Ішервуд та Д. Томас. У подальші роки з'являються драми Д. Осборна, А. Уескера, Х. Пінтера, Д. Ардена, Т. Стоппарда та А. Ейкборна. В поезії після Другої світової війни з'явилися імена Р. Фуллера, Ф. Ларкіна, Т. Х'юза та Дж. Бетджемана; в прозі — У. Голдінга, А. Мердок, Е. Уїлсона, М. Спарк, К. Еміса, А. Сіллітоу, Е. Берджесса, Д. Фаулса та Д. Лессін.

Театр (від грецьк. theatron — місце для видовищ, видовище) — вид мистецтва, засобом виразу якого є сценічна дія акторів перед публікою. Специфіка театру як виду мистецтва базується на сценічній дії, що здійснюється творчим колективом. У театральній виставі в синтезі існують авторський зміст, режисерське трактування, акторське виконання, музика, хореографія, художнє оформлення. Важливою особливістю театру, яка відрізняє його від інших видів мистецтва (за винятком хореографії), є те, що глядач тут має змогу стати свідком процесу художньої творчості, спостерігати створення художнього образу власними очима.

Театр має свої родові модифікації, а саме: ляльок, драматичний, опери та балету, оперети, дитячий, пантоміми.

Витоки мистецтва театру пов'язані з давніми ритуалами, обрядовими дійствами доісторичної людини. Ці обрядово-ритуальні дії набули поширення у часи Стародавнього Єгипту і пов'язувалися з культом бога Осіріса. Проте свого апогею вони досягли у давньогрецьких обрядах на честь бога Діоніса, який ніс людям радість життя, веселощі, розвагу. Саме діонісійські образи і стали основою для виникнення трагедії, комедії та драми, розвиток яких пов'язаний з культурами Стародавніх Греції та Риму.

Розквіт мистецтва давньогрецького театру пов'язаний з іменами трьох поетів-трагіків — Есхіла (бл. 525–456 до н. е.), серед його творів трилогія “Орестея”, “Семеро проти Фів”; Софокла (бл. 496–406 до н. е.) — трагедії “Едіп-цар”, “Антигона”, “Електра”; Еврипіда (бл. 480–406 до н. е.) — “Іпполіт”, “Геракл”.

Давньогрецька комедія представлена Аристофаном (бл. 445–385 до н. е.) — комедії “Лісістрата”, “Птахи”, а також Менандром (бл. 343–291 до н. е.) — комедії “Понурий”, “Саміянка”.

Театральне мистецтво у Стародавньому Римі не мало великого суспільного значення і не користувалося таким попитом, як у Стародавній Греції.

Очевидно, перші грецькі театри, що представляли відкриті площадки, пов'язувалися з поклонінням богу Діонісу. Великий театр Діоніса вмщував 15000–20000 чоловік, що ярусами сиділи на довколишніх схилах. Сцена знаходилася перед аудиторією. Спочатку вона робилася з дерева, а бл. 340 до н. е. складалася з каменю. Таке планування було зразком для театрів, що будувалися у всіх головних містах греко-римського світу. Зразки римських театрів існують, зокрема, в містах Оранж (Франція), в Сент-Олбана (Англія) та в інших містах.

Після прийняття християнства на Русі з народної пам'яті витісняються залишки язичницьких вірувань. Дохристиянські вірування у своїх найважливіших культових святах та ритуалах злилися з християнськими обрядами, що стали офіційними. Але православна релігія не мала можливостей вплинути на уявлення народу про нижчі, але надто важливі у розв'язанні повсякденних проблем сили природи, тому що не мала їм адекватних відповідників. У науковий обіг ці уявлення були введені під загальною назвою народної демонології і мали на землях Київської Русі досить строкатий характер, поповнювали скарбницю народно-театральної творчості. Вони також забезпечували розвиток казкового і пісенного жанрів фольклору.

Необхідно підкреслити, що фольклор у Київській Русі виступав не тільки засобом передачі інформації, він здійснював також ритуально-магічну функцію. Виконання фольклорних творів супроводжувалося музикою, танцями і мало характер урочистих і видовищних дій, які, поступово втрачаючи свій релігійний характер, продовжували задовольняти естетичні й моральні потреби людини.

Давніх русичів під час розваг на відпочинку супроводжували пісні, музика й танці. Князі і представники заможних верств населення запрошували на бенкети професійних співаків та акторів, яких, бувало, постійно тримали при своїх дворах. Переважна частина професійних виконавців створювала невеликі колективи і вела мандрівний спосіб життя, виступаючи в різних містах. Таких акторів називали скоморохами. Існує точка зору, що скоморошництво запозичене з Візантії й відбивало загальносвітові тенденції в розвитку середньовічної культури через свій генетичний зв'язок із творчістю жонглерів і гістріонів у Західній Європі. Однак в Київській Русі це явище набуло специфічних національних рис. Скоморохи розвивали традиції народної карнавальної та сміхової культури. З XI ст. в літературних пам'ятках зустрічаються згадки про скоморохів. Це були актори,

котрі поєднували риси вигадника, драматичного лицедія, музиканта, співака, танцюриста, фокусника. Зі своїми “диявольськими” піснями та танцями вони виступали і при дворі князя і в хаті селянина. Крім скоморохів улюбленим видовищем народу були колективні гульбища, що пов’язувалися з традиційними побутовими та землеробськими святами. Неодмінним елементом таких веселих видовищ були гротеск, буфонада, сміх. “Сміхова культура” зберігалася в традиціях цих свят. Але християнські цінності і образи поступово входили і в народну культуру, витісняючи поганство, перемішуючись з ним.

У цей же період відбувається розвиток театрального мистецтва в Україні. У XIII ст. народні гуляння та обряди починають збагачуватися засобами сценічної виразності, набувають форм театрального видовища.

У добу Відродження відбувається подальший розвиток театрального мистецтва, який пов’язаний з культурами трьох країн Західної Європи: Італією, Іспанією та Англією, що знайшло відображення у творчості видатних іспанських драматургів Лопе де Вега — п’єси “Овеча криниця”, “Собака на сні”; Кальдерона де ла Барка — комедії “З коханням не жартують”, “Дама-невидимка”, драма “Стійкий принц”. Стрімкий розвиток мистецтва театру в XVI ст. пов’язаний з творчістю Вільяма Шекспіра (1564–1616), з його трагедіями “Гамлет”, “Отелло”, “Король Лір”, “Ромео і Джульєтта” і комедійними п’єсами “Дванадцята ніч”, “Багато галасу даремно”.

Фактично відтоді відбувається процес створення постійних театральних труп. Яскравим прикладом того був шекспірівський театр “Глобус”. Цей процес значно активізувався у XVII–XVIII ст. і пов’язаний з творчістю видатних драматургів Франції — Мольєра — п’єси “Тартюф”, “Мізантроп”; П. Корнеля — п’єса “Сід” та Ж. Расіна — “Федра”, а також з діяльністю театру “Комеді Франсез”.

Ситуація, що склалася у цьому виді мистецтва у країнах Східної Європи, зокрема в Україні та Росії, була зумовлена специфікою соціально-політичного розвитку — існуванням кріпацтва. Тому поряд із професійним театром Ф. Волкова, на сцені якого йшли п’єси О. Сумарокова, М. Ломоносова та Д. Фонвізіна, значної популярності набуває кріпацький театр.

У цей час в Україні також зароджується театральне мистецтво, що відбивається у віршованих шкільних драмах з режисурою, декораціями і костюмами, в яких переважали релігійні та міфологічні сю-

жети, а акторами були учні братських шкіл та студенти колегумів. У цей період також формується жанр комедії у формі інтермедій на побутові теми. Інтермедії виконувалися в антрактах між актами поважної релігійної драми. Перші дві українські інтермедії, що дійшли до нашого часу, датуються 1619 р.

З XVII ст. розпочинається історія українського вертепу — лялькової театральної вистави з різдвяним сюжетом. Як правило, вистави відбувалися у двоповерховій дерев'яній скриньці, де на верхньому поверсі демонструвалася невеличка вистава на сюжет Євангелія від Луки, а на нижньому — різноманітні комічні сюжети з народного життя. Вистави вертепу дуже часто обходилися без ляльок і скриньки, тому що ролі актори виконували живцем, але вони неодмінно носили з собою макети “вертепу” і “звізди”, що вказувала шлях до вертепу “халдейським волхвам”.

Кінець XVIII ст. в історії українського театрального мистецтва пов'язаний з діяльністю професійного театру (м. Полтава та Харків). Фундаторами були брати Тобілевичі — І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський.

У XIX ст. діяльність професійних театрів пов'язана з двома провідними напрямками — романтизмом та реалізмом. Метод реалізму став провідним у російському та українському театральному мистецтві. Він яскраво представлений драматургією М. Гоголя, О. Островського, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, А. Чехова, у п'єсах яких яскраво розкривався режисерський та акторський талант відомих діячів театру XIX ст.

У другій половині XIX ст. українське професійне театральне мистецтво опинилося у скрутному становищі: був відсутній високохудожній репертуар, ще не були сформовані належні традиції режисури й акторської гри, не було спеціальних закладів, приміщень. Здебільшого на зміну професійному театрові приходив аматорський мандрівний, який часто-густо виступав як доповнення до професійного театру. Так, аматорські музично-драматичні гуртки діяли у 50–60-х роках у Чернігові, Полтаві, Єлисаветграді, Харкові. В Галичині функціонував театр товариства “Руська бесіда”.

Вистави ставилися здебільшого трьома мовами — українською, російською й польською. Переважали твори місцевих авторів. У жанровому відношенні це були драми, мелодрами, трагедії, комедії, водевілі, опери, пантоміми. В 90-х роках на зміну їм приходять реалістична побутова драма. Характерною рисою українського те-

атру в цей період було долучення до драматичної дії народних обрядів, обрядових пісень, різноманітної народної лірики, а також народної хореографії.

Подальша доля українського театру склалася так, що після Емського указу царя Олександра II (1876) він мав зникнути. Але незважаючи на ці несприятливі обставини у 1883 р. українська театральна дружина, до складу якої входили талановиті актори, добилася дозволу ставити українські вистави, але за умови, що кожна українська йтиме у парі з російською. Так відродився професійний народний театр та українська драматургія.

Засновником професійного українського театру нового покоління став М. Кропивницький — драматург, режисер, актор. Як драматург М. Кропивницький дотримувався традицій “етнографічної драми” (“Дай серцю волю, заведе в неволю”, “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Дві сім’ї”, “Олеся”, “Титарівна”). Поряд із М. Кропивницьким працював М. Старицький. В своїх п’єсах “Циганка Аза”, “Ой не ходи, Грицю”, “Не судилося”, “За двома зайцями” він віддавав перевагу жанрам водевілю та мелодрами.

Нові обрії для української драматургії відкриває І. Карпенко-Карий. Відмовившись від мелодраматизму та етнографії, він створює соціальні, історичні та інтелектуально-філософські драми: “Безталанна”, “Суєта”, “Мартин Боруля”, “Сто тисяч”, “Сава Чалий”. В драматургії працювали й інші письменники — Панас Мирний, І. Франко, Леся Українка.

В українському театрі 80–90-х років працювала ціла плеяда видатних акторів: Г. Затиркевич-Карпинська, М. Садовський, П. Сагаганський, М. Кропивницький, І. Тобілевич, М. Заньковецька, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, які здобули славу українському національному театру.

Для російської культури XIX ст. була характерна швидка зміна стилів — сентименталізму, романтизму, реалізму.

Перший національний театр створений Ф. Волковим у Ярославлі 1750 р., а через шість років було відкрито російський театр у Петербурзі.

XIX ст. було періодом остаточного формування російської національної культури.

Якщо на початку XIX ст. відчувався брак вітчизняних п’єс в репертуарі російського театру, то невдовзі з’явилася блискуча комедія О. Грибоедова “Лихо з розуму”.

Наприкінці XIX ст. театральне мистецтво набуло ще вищого рівня розвитку. Представники класичної російської літератури працювали для театру і створювали яскраві драматичні твори. Провідним драматичним театром XIX ст. був Малий театр, що розвивав реалістичні традиції. 1898 р. відкрився Московський Художній театр. Його очолили К. Станіславський та В. Немирович-Данченко. В театрі сформувався талановитий акторський колектив, утверджувалися нові принципи режисури та акторської гри. В XIX–XX ст. на сцені грали М. Щепкін, П. Мочалов, М.Єрмолова, Ф. Шаляпін, В. Коміссаржевська.

Розвиток культури в Росії на межі XIX та XX ст. заклав основи “срібного віку” в російській культурі. Цей період тривав близько двох десятиліть, але він дав людству непересічні зразки філософської думки, поезії, відновив давньоруську ікону, дав поштовх новим напрямкам живопису, музики, театального мистецтва, а відтак став часом формування російського авангарду.

На початку XX ст. театральне мистецтво розвивалося і в Україні. Працювала українська трупа М. Кропивницького. 1907 р. М. Садовський заснував перший український стаціонарний театр, в якому грала видатна українська актриса М. Заньковецька. На західноукраїнських землях продовжували працювати український професіональний театр “Руської бесіди” у Львові. Розширився репертуар українських театрів, в яких ставилися п’єси І. Франка, Лесі Українки, Г. Ібсена, Г. Гауптмана.

Розвиток української культури в XX ст. відбувався за різних історичних умов. Цей період характеризується різкою зміною політичних режимів, соціально-економічної ситуації. 1918 р. став етапним у розвитку українського театру. В цей час у Києві утворилися три театри: Державний драматичний, який у березні 1919 р. був перейменований у Перший Український театр Радянської республіки ім. Т. Шевченка, Державний народний (з 1922 р. — Український драматичний театр ім. М. Заньковецької) та Молодий театр (з 1922 р. — модерний український театр “Березіль”, засновником якого був відомий режисер Л. Курбас). Наприкінці 1925 р. у республіці вже налічувалося 45 театрів, а в 1940 р. — 140 постійних державних і понад 40 робітничо-кологоспних. У репертуарі були в основному класичні твори, але ставилися й естетично нові: “Фея гіркого мигдалю” І. Кочерги; “До третіх півнів” Я. Мамонтова; ”97”, “Народний Малахій”, “Мина Мазайло”, “Патетична соната” та інші драми М. Куліша.

Особливою популярністю користувалися драматичний театр ім. І. Франка на чолі з Г. Юрою і театр “Березіль”. Тут працювали А. Бучма, Н. Ужвій, Ю. Шумський, П. Нятко.

У 30-ті роки з’являються п’єси О. Корнійчука “Загибель ескадри” та “В степах України”, які ставилися в багатьох театрах тодішнього Союзу.

У 50–60-ті роки провідними театрами були театр ім. І. Франка у Києві, ім. Т. Шевченка в Харкові, ім. М. Заньковецької у Львові, ім. Лесі Українки в Києві, Київський театр опери та балету. В цих театрах працювали майстри сцени О. Кусенко, П. Куманченко, А. Гашинський, А. Роговцева, Б. Ступка. Плідно творили і драматурги М. Зарудний та В. Минко. Велику популярність здобула п’єса О. Коломійця “Фараони”.

Театральне мистецтво в Україні в 70–90-ті роки продовжувало розвиватися і пов’язане передусім з діяльністю режисерів Р. Віктюка, Б. Жолдака, С. Данченка, Б. Шарварка.

Початок ХХ ст. — період розквіту російського театрального мистецтва, яке пов’язане з іменами К. Станіславського, Ф. Шаляпіна, М. Єрмолової.

Радянський період в історії культури Росії — це складне і суперечливе явище у розвитку не тільки історії, а й культури. ХХ ст. дало не тільки геніальних учених, а й талановитих художників, письменників, музикантів, режисерів. Саме тому російський театр став у перше післяреволюційне десятиріччя тією сферою, в якій відбулися найкардинальніші зміни. Революція сприяла створенню радянського режисерського театру. Особливістю такого театру була винахідлива фантазія постановника, творча воля, що була здатна об’єднати театральний колектив, а також висока громадянськість та художня активність. Таким театром став театр Є. Б. Вахтангова, який прожив недовго. Але спектаклі, які поставив Є. Вахтангов (у тому числі “Принцеса Турандот” К. Гольдоні, “Весілля” А. Чехова), стали взірцем сценічної трагедії, сценічного гротеску та святкової театральності. Учень К. Станіславського Є. Вахтангов виховав цілу плеяду талановитих радянських режисерів та акторів, серед яких Ю. Завадський і Р. Симонов.

У роки Другої світової війни в радянській драматургії створено шедеври театрального мистецтва — п’єси Л. Леонова “Навала”, К. Симонова “Російські люди”, О. Корнійчука “Фронт”.

Динамізм та інтенсивність, що були притаманні художньому процесу 60–70-х років минулого століття, знайшли специфічний прояв у драматургії О. Вампілова, В. Розова, О. Володіна.

Неабияким відкриттям театральної культури того часу стало створення молодих театрів-студій “Современник” і “Таганка”.

У 80-ті роки в російській культурі провідною стає ідея, пов’язана із самосвідомістю особистості у її відносинах зі світом природи та світом людей. У стильовому вирішенні це знайшло вираз у русі від психологізму до публіцистичності, а відтак до міфу, який синтезував стилі різноманітних естетичних орієнтацій.

Західноєвропейський театр ХХ ст. у кращих його виявах відображає філософсько-естетичне осмислення світу з орієнтацією на екзистенціалізм. Театральне мистецтво Західної Європи цікаве і своїми пошуками, що здійснювалися у межах експресіонізму та сюрреалізму. Експресіонізм найяскравіше представлений у творчості німецького режисера Е. Пискатора, який працював у театрах Берліна і Мангейма. Найвідоміші його вистави — “Червоне ревю”, “Ось це життя!”. Німецький режисер М. Рейнхардт також працював у цьому ж напрямі в Австрії, Німеччині та США. Його популярною постановкою в театрі і кіно був “Сон літньої ночі”.

Принципи сюрреалізму мали значний вплив на творчість відомого французького режисера А. Арто, зокрема на його п’єсу “Сенсі”, в якій пропагувалася концепція театру жорстокості з метою дати вихід нерідко несвідомо стримуваним почуттям. Пошуки А. Арто мали значний вплив на розвиток світового театального мистецтва, а також на художні експерименти сучасних театральних режисерів.

Кожний вид мистецтва має свою семантику. Як відомо, в грецькій міфології доньки Зевса та Мнемосини, богині-покровительки наук, поезії та мистецтв, мали назву музи. Музика (з грецьк. *musicé* — мистецтво муз) — вид мистецтва, що відображає дійсність у звукових художніх образах і активно впливає на людську психіку. Головним виражальним засобом музики є звук. Він є опрацьованим, тобто фіксованим по висоті і включений до особливої системи ладових (висотно-функціональних) та метроритмічних (часових) співвідношень, що склалися історично. Звуки створюють мелодію музичного твору, яка має інтонаційну природу. Тому мелодія — це художньо усвідомлений ряд звуків різної висоти, що ритмічно та інтонаційно організовані. Мелодія створюється також за допомогою темпу, метра, ритму (закономірного чергування звуків різної

тривалості) та тембру (забарвленості звуку, тобто співвідношення основних тонів та обертонів).

Музику поділяють на інструментальну та вокальну. Проблему музичних жанрів вирішено ще недостатньо. Історична музична практика свідчить про такі основні жанри: оперний, симфонічний, камерний, інструментальний, вокально-інструментальний. Однак музична практика має багато різновидів музичних форм. Серед них: хорал, меса, ораторія, кантата, сюїта, fuga, соната, симфонія. На відміну від живопису та скульптури у мистецтві музики важливе місце відводиться зв'язку між композитором і виконавцем, які в процесі співтворчості залучають і слухачів.

Музика виникла ще в доісторичний період людської цивілізації. Перші музичні інструменти майструвалися з кісток мамонта. Подальше вдосконалення музичних інструментів, зокрема духових, пов'язують з культурою Стародавньої Греції.

Епоха середньовіччя асоціюється з розвитком мистецтва трубадурів та менестрелів, мандрівних музикантів, творчість яких була популярною у Західній Європі XII–XV ст.

За часів Київської Русі великого значення й розвитку набуває обрядова й календарна поезія. Вона супроводжувала людину у поєднанні зі співами й ритуальними діями у повсякденних господарських справах. У тих випадках, коли ритуал пов'язувався з учтами, сопілці, гудку, гусях здебільшого слугувала музичним супроводом. Особливо популярними на півдні Русі були струнні інструменти.

У Київській Русі важливу роль в культурі відігравали культурні традиції. Так, в середині XII ст. високого рівня досягло церковне співоче мистецтво.

У XIII–XIV ст. визначним центром давньоруської культури стає Новгород. Типовим російським явищем у новгородській культурі було мистецтво дзвону, що набуває тут ступеня витонченої майстерності.

У середні віки вперше після античного періоду музичні твори згадуються стосовно середньовічної католицької літургії, яка створювалася на основі грецьких та іудаїстських канонів. Тоді ж створюється григоріанський пісенний спів, який до нашого часу застосовується в римській католицькій церкві. В VIII ст. було введено орган. З IX ст. в церкві з'явилося багатоголосся. В XI ст. виникає контрапункт, яким особливо славився монастир св. Марціала в Ліможі (Франція). На-

прикінці XII ст. в соборі Нотр-Дам у Парижі в контрапункті творив Перотін Великий. Наприкінці доби середньовіччя стиль світської музики створили трубадури та придворні композитори. Цей стиль засновано на традиціях фольклору та духовних піснених співів.

Італійський монах Г. Д'ареццо у трактаті “Мікрологус” (1026) викладає початки сучасного нотного запису і сольфеджіо. 1364 р. перший значний музичний шедевр “Меса Богоматері” композитора Г. де Машо виконувався в Реймсі при коронації короля Франції Карла V.

У XV та XVI ст. все більшого значення в Європі набуває контрапунктична та поліфонічна музика. Одним із перших композиторів був англійський музикант Дж. Данстейбл. Фламандську школу заснував Г. Дюфаї. Інші композитори цього періоду — Д. П. Палестріна в Італії, Ролан де Лассю у Фландрії. У елизаветинську добу в Англії мадригали створював композитор О. Гіббонс.

У культурі України першої половини XVII ст. музична культура переживає певний період розвитку, хоча в основі її залишалася усна народна пісенна творчість. Народні поети і композитори складали тексти й мелодії пісень та дум і самі ж виконували їх. Найпоширенішими інструментами були бандура, кобза, цимбали, скрипка, сопілка, дудка, а в Карпатах — трембіта. Починаючи з XVI ст. в багатьох українських містах виникли ремісничі цехи, що спеціалізувалися на виготовленні музичних інструментів.

Поширеними були хорові капели, що існували при церквах і монастирях, в братських школах та маєтках магнатів. До XVI ст. церковний хор був одноголосим, а з XVI ст. він стає багатоголосим або партесним (з лат. partes – партія для окремих голосів). Особливо славилися хори при братствах у Львові та Києві. Зміни сталися і в письмовій фіксації музичних творів, де з'являється лінійна нотація, найдавнішою пам'яткою якої є “Супрасльський ірмолой” 1593 р.

У цей період виникають опера і симфонія у їх класичних формах, що знайшли своє відображення у творчості італійського композитора А. Скарлатті (опери “Піпп і Деметрій”, “Мітридат Євпатор”); француза Ж. Б. Люлі (“Альцеста”, “Тезей”); австрійця К. В. Глюка (“Орфей і Еввідіка”, “Парис і Олена”); у творчості німецького композитора Г. Ф. Генделя (ораторії “Ізраїль в Єгипті”, “Месія”).

У Венеції 1637 р. відкрився перший у світі оперний театр. В цей же період творив відомий італійський скрипковий майстер А. Страдіварі. 600 його скрипок, що були зроблені в Кремоні, збереглися до нашого часу.

1709 р. у Флоренції Б. Кристофорі продемонстрував перше фортепіано. У Росії першою національною оперою був твір О. Аблесимова та М. Соколовського “Мірошник-чаклун, обманщик та сват”, яку поставили в 1799 р.

У західноєвропейській музиці на початку XVIII ст. домінують Й. С. Бах (1685–1750), Г. Ф. Гендель (1685–1759). Бах зажив слави як майстер гармонії та контрапункту, Гендель — як автор величних ораторій. Саме з творчістю Баха пов’язаний розквіт та достатнє оволодіння мистецтвом поліфонії — звучання кількох самостійних мелодій водночас.

Творчість Й. Баха мала значний вплив на розвиток світового музичного мистецтва і безпосередньо на українських композиторів М. Березовського та Д. Бортнянського. З духовних композицій М. Березовського найвідоміші “Вірую”, концерт “Не отвержи мене”. Серед його творів є також опера “Демофонт”. В концертах композитора відчувається вплив української народнопісенної творчості. Інший вихованець Глухівської музичної школи Д. Бортнянський створив опери на французькі тексти з багатою оркестровою, а також симфонію та кілька сонат. Його опера — “Син-суперник”. Але найбільше він уславився як вокальний композитор, котрий залишив 35 чотириголосних концертів, 21 окремих співів, 30 гімнів.

Розвиток класичної симфонії та опери XVIII–XIX ст. пов’язаний з творчістю “віденської класичної школи” та її представників Ф. Й. Гайдна (1732–1809), Л. ван Бетховена (1770–1827), В. А. Моцарта (1756–1791). Зокрема Гайдн — автор ораторій “Створення світу” та “Пори року”. Бетховену належать увертюри “Егмонт”, “Леонора”, опера “Фіделіо”. Він збагатив музику новим динамізмом та експресією. Світлий геній Моцарта втілювався в операх “Дон Жуан”, “Чарівна флейта”. Він переосмислив та збагатив усі сучасні йому музичні жанри. Правдивість і психологічне проникнення його музики поєднувалося з доступністю та витонченістю.

Визначальною в історії музики XIX ст. стала творчість німецького композитора Р. Вагнера (1813–1883), автора опер “Летючий голландець”, “Тангейзер”, “Лоенгрін”. Він передусім пов’язував свою творчість з утвердженням національної німецької самосвідомості.

У музичному мистецтві Західної Європи XIX ст. одне з провідних місць посідає опера, що зобов’язана своїм розвитком творчості італійського композитора Дж. Верді (1813–1901) (опери “Ріголетто”, “Травіата”, “Аїда”, “Отелло”), а також Дж. Россіні (1792–1868) (опе-

ри “Севільський цирульник”, “Вільгельм Телль”). Великий внесок у розвиток опери зробив французький композитор Ж. Бізе (1838–1875) (“Кармен”, “Шукачі перлів”), а також норвезький композитор Е. Гріг (1843–1907) (“Пер Гюнт”); італійський композитор Дж. Пуччіні (1858–1924) (“Манон Леско”, “Богема”, “Тоска”).

Творчі пошуки цього періоду в музичному мистецтві Росії також пов’язані з розвитком опери в творчості М. Глінки (“Іван Сусанін”, “Руслан і Людмила”), О. Бородіна (“Князь Ігор”). Бородін — один із засновників російської класичної симфонії (2-а “Богатирська” — вершина епічного симфонізму).

У другій половині ХІХ ст. провідні композитори і музиканти М. Балакірев, О. Бородін, Ц. Кюї, М. Мусоргський та М. Римський-Корсаков створюють творчий осередок “Могуча кучка” на чолі з Балакіревим. Спільними зусиллями представники цього осередку створили першу безкоштовну музичну школу в Петербурзі. Крім того, ними здійснювалася активна концертна діяльність.

Характерним явищем у багатьох західноєвропейських країнах було проведення концертів, коли композитори самі виконували власні твори. У зв’язку з цим необхідно згадати італійського скрипала і композитора Н. Паганіні, угорського композитора і блискучого піаніста Ф. Ліста, польського музиканта і композитора Ф. Шопена. Яскравою сторінкою в історії мистецтва музики в Росії пізніше була творчість С. Рахманінова, який продовжував і розвивав традиції поєднання виступів з виконанням власних творів. До цього періоду відноситься також творчість П. Чайковського (1840–1893), який працював у всіх родах і жанрах музики. Особливе місце в його творчості посідає камерна лірика (цикл фортепіанних п’єс “Пори року”, романси, концерти), а також музика до балетів “Лебедине озеро”, “Спляча красуня” та “Лускунчик”, опери “Євгеній Онегін”, “Мазапа”, “Пікова дама”.

В українській професійній музиці на початку ХІХ ст. з’являються перші симфонічні твори — “Українська симфонія” і симфонія соль мінор з “Козачком” невідомих авторів. Композитор А. Вахнянин став автором першої на західноукраїнських землях опери “Купало”. Першою українською національною оперою була “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського (1813–1873).

Українські композитори, як і раніше, багато уваги приділяли опрацюванню музичного фольклору. У творчому доробку видатного українського композитора М. Лисенка (1842–1912) понад 600 творів,

які написано на основі народних пісень і текстів вітчизняних та зарубіжних поетів. Він є також творцем репертуару української оперної класики, зокрема опер “Наталка-Полтавка” і “Тарас Бульба”. Творчість С. Гулака-Артемовського і М. Лисенка мала значний вплив на подальший розвиток музичного мистецтва України.

Значне місце у світовій музичній культурі початку ХХ ст. відводиться джазу. Американський композитор і виконавець Луї Армстронг 1925 р. записав на платівках свої виступи з “Гарячою п’ятіркою”, а Д. Еллінгтон та “Вашингтонці” стали впроваджувати такий запис.

На початку ХХ ст. романтизм в західноєвропейській музиці знаходився у протиріччі з іншими напрямками — імпресіонізмом К. Дебюссі і М. Равеля та екзотичним хроматизмом І. Стравінського та О. Скрябіна.

Цікаво заявили про себе в музичному мистецтві у цей період два провідні напрями — експресіонізм та футуризм. Представниками першого були композитори — німецький Р. Штраус (опери “Саломея”, “Електра”), австрійський А. Шенберг (незакінчена опера “Мойсей і Аарон”), австрійський А. Берг (незакінчена опера “Лулу”). Футуризм також представлений у творчості С. Прокоф’єва (опера “Любов до трьох апельсинів”).

У передвоєнному десятиріччі у розвитку музичної культури в Росії неocenений внесок зробили композитори Д. Шостакович, який є автором багатьох симфоній, камерних творів, музики до кінофільмів, опери “Катерина Ізмайлова”; І. Дунаєвський, котрий є автором багатьох пісень, оперет “Вільний вітер”, “Біла акація”, музики до кінофільмів. У цей час творив В. Соловйов-Седой, якому належать багато пісень, балет “Тарас Бульба”; А. Хачатурян — автор концертів для скрипки та віолончелі, балетів “Гаяне” та “Спартак”.

На небувалій рівень виходить російська класична школа вокального мистецтва оперних співаків — Л. Собінова, В. Барсової, І. Козловського, М. Михайлова, С. Лемешева, О.Іванова.

У цей період плідно працювали корифеї музичної культури України — композитори М. Вериківський, К. Данькевич, Б. Лятошинський, В. Косенко, Л. Ревуцький.

В Україні у радянську добу розвиток української музики характеризувався удосконаленням її жанрів, створенням нових опер, оперет, балетів, симфоній, пісень. Широке визнання вокального мистецтва України за кордоном пов’язане з творчістю провідних співаків —

С. Крушельницької, О. Петрусенко, Б. Гмирі, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Гришка.

У 50–60-х роках з'являється блискуче сузір'я оперних співаків і співачок: Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, Є. Мірошніченко, Д. Петриченко, А. Мокренко, М. Кондратюк.

Українська національна музика має значні досягнення і в галузі масової пісенної творчості. Популярними стали “Пісня про рушник” на вірші А. Малишка, “Впали роси на покоси”, “Два кольори” на слова Д. Павличка, “Марічка” — М. Ткача, “Чорнобривці” — М. Сингаївського, мелодії П. Майбороди, О. Білаша, І. Шамо.

Характерною особливістю процесу розвитку музики у другій половині минулого століття стали нові стилі. 1967 р. було створено перший альбом “Бітлз”. Винахід синтезатора Робертом Мугом в 1965 р. розширив можливості електронної музики. З'являється психоделічний рок, який бере початок із Сан-Франциско, “важкий рок”, що виник у Великобританії та США, стиль реггі виникає на Ямайці. У 1981 р. студія “Мюзік телевіжн” розпочала цілодобові передачі поп-відео по кабельному телебаченню в США. Пізніше вона стає студією міжнародного телевізійного мовлення. Це відобразилося у масовому виробництві компакт-дисків, кліпів та інших творів масової культури.

Мистецтво як одна із загальних форм духовної культури в своєму розвитку має певні етапи (наскельні малюнки, прамузика, театр). Так в процесі розвитку цивілізації наприкінці XIX ст. з'являється кіномистецтво — вид художньої творчості, що увійшов до системи синтетичних видів мистецтва XX ст. Воно належить до так званих технічних мистецтв, адже його передумовою був кінематограф — система фотографічно закарбованої реальності в її русі, що призначається для проекції на великий екран з наміром на спільне сприйняття аудиторією.

Кіномистецтво у своєму розвитку пройшло певні історичні етапи й характеризується створенням різноманітних жанрів та напрямів у процесі становлення теорії кіно. Як відомо, перший загальнодоступний сеанс кінематографа відбувся 28 грудня 1895 р. в Парижі. Саме в цей день брати О. та Л. Люм'єр продемонстрували свою першу кінопрограму, що мала коротенькі документальні замальовки: “Вихід робітників із фабрики”, “Прибуття поїзда” та ін. Однак ще раніше 1893 р. одеський винахідник Й. Тимченко створив апарат для знімання рухомих об'єктів і на IX з'їзді російських природознавців у

Москві продемонстрував публіці свої фільми: “Списометальники” та “Вершники”, тривалість кожного з них — 1 хвилина¹.

30 вересня 1896 р. було знято перший фільм в Україні. Цю дату офіційно вважають датою народження вітчизняного кіно. Тоді фотограф А. Федецький відтворив на плівці момент перенесення чудотворної ікони Божої Матері до харківського Покровського монастиря. Того ж року, 2 грудня, цю хроніку публічно продемонстрували в Харківському оперному театрі. Це були перші знімання в царській Росії, які демонструвалися у всьому світі.

Фільми братів Люм'єр започаткували тенденцію створення документального кінематографа, адже в усіх їхніх картинах фіксувалася певна миттєвість реальної дійсності. Водночас із братами Люм'єр свої пошуки в кінематографі розпочав Ж. Мельєс, з ім'ям якого пов'язане виникнення феномена ігрового кіно. Саме в надрах ігрового кіно і складатиметься система жанрів, серед яких особливою популярністю користувалися мелодрама, комічна драма, авантюрний фільм. Вони існували на екрані і самостійно, і доповнювали один одного.

Саме в цей час у мистецтві кіно формується явище “системи зірок”. Фактично у кожному жанрі ігрового кінематографа були свої “зірки”. У мелодрамі — Ф. Бертіні, Е. Сантос (Італія), А. Нільсен (Данія), В. Холодна та І. Мозжухін (Росія), Р. Валентино (США); в авантюрному фільмі — Мюзідора (Франція), У. Харт та Д. Фербенкс (США); успіх комічної драми пов'язаний з іменем французького актора М. Ліндера, творчий доробок якого мав значний вплив на розвиток цього жанру у світовому кіно і на творчість класика світової комедії Ч. Чапліна зокрема.

Поступово набирає обертів виробництво як художніх фільмів, так і документальних, анімаційних, науково-популярних, тобто кінематограф створює свою жанрово-родову структуру. Так, кінохроніка зберегла всі події Першої світової війни. 1915 р. у США виходить історичний фільм Д. У. Гріффіта “Народження нації” про громадянську війну у США. 1913 р. з'явився перший популярний постійний герой в анімаційному фільмі “Кіт Фелікс” режисера П. Саллівена, який пізніше поступився місцем щодо популярності У. Діснею з його Міккі Маусом у фільмі “Пароплав Віллі...”. 1938 р.

¹Див.: Сьогодні. — 2002. — 6 март. — С. 10.

У. Дісней створив повнометражний анімаційний фільм “Білосніжка та семеро гномів”.

Певна річ, перші кінофільми були німі, проте вони не були беззвучними, завжди супроводжувалися музичним фоном, пов’язаним із фільмом: це був тапер у невеликому кінотеатрі, або оркестр, який складався із 100 музикантів у столичному кінозалі. З часом з’явився звук: вперше заговорили та заспівали Дж. Барримор у фільмі “Дон Жуан” (1926) та Ол Джолсон у фільмі “Співак джазу” (1927), (США). 5 жовтня 1929 р. був відкритий експериментальний звуковий театр, в якому відбувся перегляд першої в Радянському Союзі звукової кінопрограми¹. Якщо в німому кінематографі звуковий супровід мав в основному музичний імпровізований характер, то завдяки створенню технічних приладів, що давали змогу фіксувати не тільки візуальний, але й звуковий ряд, кіномистецтво перейшло на якісно новий етап розвитку. Технічні можливості кінематографа виникли і розвивалися як система монохромного (чорно-білого) фотографічного зображення довколишнього світу. Проблема кольору як елемента зображення світу, подібного до реального, була поставлена і поступово розв’язувалася в галузі кілотехніки. Цьому сприяли розроблені на початку 30-х років за рубежем кольорофотографічні системи, створені для потреб кінематографа. За методом “Техніколор” було знято перший кольоровий фільм “Беккі Шарп” (1935, США), за двоколірним виражним методом — перший радянський кольоровий фільм “Груня Корнакова” (1936).

Помітні зрушення сталися і в інших галузях кілотехніки: виникло стерео-, панорамне кіно, здійснювалося створення голографічного. Водночас значно збагатилася номенклатура оптики, збільшився фокусний діапазон об’єтивів, з’явилися трансфокатори різних систем, нові засоби руху камери практично в усіх можливих площинах, нова освітлювальна апаратура, досконалі операторські пристрої, нові види плівки.

Все це не тільки змінило технологію виробництва фільмів, а й докорінно вплинуло на зображальну культуру кіномистецтва. Кіно стало наймасовішим мистецтвом, створивши собі небачену за масштабами аудиторію. Воно по-справжньому увійшло в життя людини. Однак нині його широкий екран переживає певну кризу: все впливо-

¹ Див.: *День*. — 2002. — 5 жовт. — С. 1.

вішим на масового глядача стає телебачення, що виступає як засіб масової інформації, який має найширші можливості трансляції, “доставки додому” звукозорової інформації. Телеекран виступає як транслятор творів кіномистецтва. Телебачення формує нову структуру сприйняття творів кіномистецтва, що відрізняється від тієї, яку раніше виховав кінематограф, а саме: раніше сприйняття фільмів було колективним, а тепер перетворюється на індивідуальний акт, атрибут приватного побуту. Це стосується і відеокасетного тиражування.

Сучасні аудіовізуальні засоби — кінематограф, телебачення і відеокасетна техніка утворюють єдину систему екранного мистецтва.

Отже, в наш час кіномистецтво набуває нових рис і стає масовішим. У сучасному складному світі кіно все більше утверджується як мистецтво поліфункціональне, а це означає, що кінематограф сьогодні — це одночасно і естетичний феномен сучасної культури, і активний засіб виховання та освіти мас, а також ідеологічна зброя. Кіно сьогодні здатне зближувати народи і культури або протиставляти та роз’єднувати їх.

Кіно як вид мистецтва існує вже понад століття. За цей час створено багато фільмів. Так, зокрема, відомий французький історик кіно Ж. Садуль у своїй фундаментальній праці “Історія кіномистецтва”¹ подає хронологію основних кінострічок за період 1892–1954 рр., відзначаючи при цьому сто кінодіячів та їхні основні твори. Безумовно, в цих кінострічках, як і в подальшому, знайшли відображення історичні особливості розвитку суспільства та ідеологічні теорії. Представники світового кіномистецтва зробили свій внесок у становлення і подальший розвиток мови та поезики кіно, його стилів та жанрів.

Так, зокрема, засновником американського кінематографа був Д. У. Гріффіт. Свою діяльність він розпочав 1907 р. на кіностудії “Едісон” і за чотири десятиліття поставив кількасот фільмів, у тому числі короткометражних. Серед них — драми, комедії, історичні кінострічки, екранізації творів Ч. Діккенса, Дж. Лондона. Найвідоміші з них — “Нетерпимість”, “Америка”, “Авраам Лінкольн”. Фільми майстра збагатили новими виражальними засобами, удосконаленням сценарію, монтажем не тільки кіно США, а й увесь світовий кінематограф.

¹ Див.: Садуль Ж. История киноискусства. — М., 1957.

20-ті роки ХХ ст. увійшли до історії світового кіномистецтва як період експериментування і новаторства, внаслідок чого у надрах кіно склалася своя естетична система. Авангардистські експерименти охоплюють практично всі провідні кінематографії світу.

У цей час вагомий внесок у розвиток кіномистецтва зробили радянські режисери: Л. Кулешов — “На червоному фронті”, “Надзвичайні пригоди містера Веста в країні більшовиків”, “За законом”; Г. Козинцев та Л. Трауберг — “Чортове колесо”, “Шинель”, “Новий Вавилон”. Серед них класики радянського кіно: С. Ейзенштейн — “Страйк”, “Панцирник Потьомкін”, “Жовтень”; В. Пудовкін — “Механіка головного мозку”, “Мати”, “Нашадок Чингісхана”; О. Довженко — “Вся-реформатор”, “Ягідка кохання”, “Сумка дипкур’єра”.

Західний авангард 20-х років знайшов своє відображення у французькому кіномистецтві, зокрема у фільмах Р. Клера — “Париж заснув”, “Антракт”, “Примара Мулен Ружа”; А. Ганса — “Колесо”, “Наполеон”.

Американське кіномистецтво 20-х років характеризується реалістичним відображенням дійсності у фільмах Е. Штрогейма “Диявольська відмикачка”, “Дурні дружини”, “Карусель”; у трагікомедіях Ч. Чапліна “День получки”, “Пілігрим”, “Золота лихоманка”.

30-ті роки минулого століття пов’язані з гострими соціальними катаклізмами: великою депресією у США, а також з неминучою небезпечною фашизму та тоталітаризму, що нависла над Європою. Це знайшло своє відображення у творчості майстрів французького кінематографа, зокрема, у фільмах “поетичного реалізму” М. Карне “Дивна драма”, “Набережна туманів”, “День починається”; Ж. Ренуара — “Велика ілюзія”, “Правила гри”, “Людина-звір”.

Радянський кінематограф цього часу став своєрідним відзеркаленням тієї доби, що знайшло своє відображення в історико-революційних фільмах М. Ромма — “Ленін у Жовтні” та “Ленін у 1918 році”; в трилогії Г. Козинцева та Л. Трауберга — “Юність Максима”, “Повернення Максима”, “Виборська сторона”; С. Юткевича — “Людина з рушницею”, а також у фільмі братів Васильєвих — “Чапаєв”; О. Довженка — “Щорс”. Створюються й історичні фільми, наприклад, С. Ейзенштейна “Олександр Невський”, І. Савченка “Богдан Хмельницький”.

Особливого розвитку в цей період набуває кінокомедія, представлена кінострічками Г. Александрова — “Веселі хлоп’ята”, “Волга-

Волга”, “Цирк” та І. Пир’єва — “Багата наречена”, “Свинарка і пастих”.

Розвиток світового кінопроцесу в 40–60-х роках ХХ ст. характерний появою італійського неореалізму, що знайшов своє відображення у фільмах Р. Росселліні — “Рим — відкрите місто”, “Пайза”; В. Де Сіка — “Викрадачі велосипедів”, Умберто Д. “Дах”; Д. Де Сантіса — “Немає миру під олівами”, “Рим, 11 годин”; Л. Вісконті — “Земля тремтить”, “Найвродливіша”.

У Франції в цей час з’являється “нова хвиля”, представлена творчістю Ж. Л. Годара — “На останньому подиху”; Ф. Трюффо — “400 ударів”; А. Рене — “Хіросіма, любов моя”.

У США зароджується “контркультура” — кінотвори А. Пенна “Погоня” і “Маленька, велика людина”; М. Ніколса — “Випускник”; Д. Хоппера — “Безтурботний їздець”; М. Формана — “Політ над гніздом зозулі”.

У Радянському Союзі розпочинається “рух шістдесятників”: фільми М. Хуцієва “Липневий дощ”; А. Тарковського — “Іванове дитинство”; Г. Данелія — “Я крокую по Москві”.

Багато зробили для розвитку кіномистецтва в останні десятиріччя ХХ ст. італійські режисери Ф. Фелліні — “Рим”, “Амаркорд”, “А корабель пливе...”; М. Антоніоні — “Забріські-пойнт”, “Професія: репортер”; Л. Вісконті — “Загибель богів”, “Смерть у Венеції”, “Людвіг”, “Родинний портрет в інтер’єрі”; шведський режисер І. Бергман — “Змієне яйце”, “Осінь соната”, “Фанні та Олександр”; японський режисер А. Куросава — “Сім самураїв”, “Тінь воїна”, “Ран”; російський режисер А. Тарковський — “Андрій Рубльов”, “Соляріс”, “Сталкер”, “Ностальгія”.

Українському кіномистецтву завжди було притаманне уважне ставлення до проблеми особистості, її духовного світу й місця в житті. Кінострічки “Земля” О. Довженка, “Тіні забутих предків” С. Параджанова, “Вавилон-XX” І. Миколайчука, “Іванна” В. Івченка, “Польоти уві сні та наяву” Р. Балаяна, “У бій ідуть тільки старики” Л. Бикова, “Повернення Батерфляй” О. Фіалко увійшли в історію вітчизняного та світового кінематографа.

Ряд кінострічок українських кіномитців радянської доби започаткували поетичний кінематограф. Ці кінотвори пройняті поезією, сповнені ліризму, краси, задушевності й піднесення, мають підвищену емоційність, чуливість.

У творах поетичного кінематографа подаються художні образи глибинного рівня колективної та індивідуальної свідомості й підсвідомості, що визначають устремління, нахили, орієнтири людей, у яких проявляються національний характер, загально визнані цінності, суспільна психологія. Інакше кажучи, у цих кіноворах віддзеркалюється менталітет — своєрідний стан, рівень розвитку та спрямованості індивідуальної та групової свідомості, здатність до засвоєння норм, принципів, життєвих орієнтацій, суспільних цінностей і адаптації до умов соціального середовища, можливості впливу на нього, відтворення спільного досвіду попередніх поколінь.

Період 50–80-х років виявився для кінематографа України насиченим щодо тематичної спрямованості, яка була представлена, зокрема, історико-біографічним жанром. Так, кінострічка І. Савченка “Тарас Шевченко”, де роль Кобзаря виконував С. Бондарчук, увійшла до золотого фонду кіномистецтва світу. Велика увага приділялася також розкриттю теми Другої світової війни — трилогія про Ковпака режисера Т. Левчука (“Сполох”, “Буран”, “Карпати, Карпати...”). Ряд фільмів цього періоду присвячений розкриттю психологічної драми. З-поміж них — “Білий птах з чорною ознакою” режисера Ю. Ілленка.

Велика заслуга в підвищенні якості українського кінематографа належить також режисерам науково-популярного кіно — В. Олендеру і Ф. Соболеву, анімаційного — В. Дахну і Д. Черкаському.

Разом із розвитком жанрово-родової системи кінематографа, подальшим удосконаленням кінотехніки розвивалася також і теорія кіно: досліджувалися його сутнісні принципи та закономірності.

Зазначимо, перші кінознавчі праці з’явилися водночас із появою самого кінематографа. Так, 1898 р. оператор братів Люм’єр Б. Матушевський висловив думку про неабияку роль кіно у вивченні історії. У ряді країн Західної Європи на початку ХХ ст. з’явилися праці, присвячені кінообразу, розробці його естетики. В Італії були видані праці Дж. Папіні “Філософія кінематографа” і праця Е. Де Амїчіса “Інтелектуальний кінематограф”. Французький мистецтвознавець Р. Канудо 1911 р. опублікував “Маніфест сімох мистецтв”, в якому, як і в наступних працях, стверджував, що кіно народилося завдяки злиттю шістьох видів мистецтв: архітектури, музики, живопису, скульптури, поезії та танцю. Свою кінотеорію Канудо виклав в “Естетиці сьомого мистецтва” та “Роздумах про сьоме мистецтво”, де об’єкт свого дослідження розподілив на дві сфери: перспектива та

синтаксис (перспектива — відношення кіно “до бачення творця і часу, в якій він творить”, тобто естетика), а синтаксис — “деталі виконання” (тобто поетика). Отже, дві складові кіно: естетика і поетика. Основою естетики кіно є синтез, де взаємодіють класичні мистецтва. Канудо першим відкрив цей специфічний процес інтеграції, запропонувавши свою ієрархію мистецтв, — архітектура і музика. В свою чергу, кожне з них містить: архітектура — живопис і скульптуру, музика — поезію і танець. Отже, за цією класифікацією, є шість мистецтв. Сьоме — кіно. Воно синтезує всі ці мистецтва, а тому подає найвище, майже сакральне місце — сьоме мистецтво.

У США в 10-х роках ХХ ст. були опубліковані дві праці, присвячені осмисленню ролі кінематографа в культурі: праця поета Р. Ліндсея “Мистецтво кіно”, в якій він зосереджує увагу на розкритті мови та поетики кіно, а також дає класифікацію кіножанрів, а також праця психолога Г. Мюнстерберга “Фотоп’еса “Психологічне дослідження”, в якій йдеться про історію, психологію та естетику кіно. В працях французького авангардиста Л. Деллюка аналізується кінозображення як самостійна естетична сутність, побудова образу трактується як гра пластичних елементів. Л. Деллюк розробив також теорію фотогенії, яка, на його думку, є особливою естетичною якістю людей та предметів, що виявляється і розкривається засобами кіно.

Непересічні сторінки в історії 20-х років пов’язані з Л. Муссінаком, французьким письменником, мистецтвознавцем, діячем кіно, який в своїй праці “Народження кіно” розвиває думку про кінематограф, що є справді народним мистецтвом і якому належить майбутнє. Праці Л. Муссінака мали значний вплив на розвиток теорії, формування естетики кіно не тільки для французького кінематографа, а й світового.

20-ті роки також пов’язані з розвитком радянського кінематографа, зокрема з творчістю Л. Кулешова, Д. Вертова, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, Г. Козинцева, Л. Трауберга, О. Довженка. Кінорежисер Л. Кулешов у своїй праці “Роки творчих пошуків” бачив специфіку кіно щонайперше в кіномонтажі. Він обґрунтував також поняття “натурник”, тобто обов’язковість психофізичної відповідності виконавця ролі персонажів. Відомий документаліст Д. Вертов був фундатором публіцистичного кінематографа. Кінорежисери Г. Козинцев та Л. Трауберг в своїх художніх експериментах спиралися на принципи ексцентризму. Плідно працював у радянському

кінематографі С. Ейзенштейн, який розробив так звану концепцію монтажу атракціонів, тобто механізм естетичного впливу театру та кінематографічного видовища. Завдання кінематографа С. Ейзенштейн бачив у послідовному і максимально ефективному виразі ідей. Уже в 20-х роках С. Ейзенштейн поставив питання про значущість структури фільму і знакову функцію його елементів, тим самим ставши одним із попередників семіотичного дослідження кіно. Кінорежисер В. Пудовкін у своїх працях “Кіносценарій” і “Кінорежисер та кіноматеріал” обґрунтував принципи режисури в реалістичному мистецтві насамперед у зв’язку з проблемами драматургії, акторської творчості та монтажу. Дослідження В. Пудовкіна визнано в усьому світі. О. Довженко, фундатор кінематографа України, у своїй творчості органічно поєднав давньослов’янські міфологічні уявлення, специфіку української національної самосвідомості та філософське осмислення загальнолюдських проблем, що і зумовило введення його персоналії у європейський культурний контекст.

У 30-ті роки на зміну авангардистській кінодумці в західних країнах прийшли естетичні та соціологічні узагальнення. Так, в працях англійського кінознавця Р. Споттисвуда “Грамматика кіно” та американського філософа М. Адлера “Мистецтво та розсудливість” дослідження специфіки кіно обмежувалося у пошуках його мови класифікацією засобів виразу.

Своєрідну психологічну концепцію кінематографа запропонував З. Кракауер — німецький кінотеоретик в праці “Психологічна історія німецького кіно. Від Калігарі до Гітлера”. В ній він описав історію німецького кіно як вираз динаміки масового, колективного несвідомого. В праці “Природа фільму. Реабілітація фізичної реальності” він розглядає присутність фізичної реальності на екрані як фундаментальну сутнісну якість кінематографа, вихідний пункт у побудові загальної енциклопедії кіно.

Іншу позицію щодо реалізму кіно відстоював французький теоретик А. Базен у праці “Що таке кіно?”, в якій розглядав тенденції до закарбування історичної реальності як виразу “онтологічної сутності” кіно. Незважаючи на односторонність, ця теорія сприяла розвитку реалістичної тенденції. Важливою складовою праці А. Базена було те, що він розглядав кіно як народне мистецтво, пов’язане з фольклорним корінням та колективною свідомістю.

Наприкінці 60-х років окреме місце в західному кінознавстві відводилося семіотиці кіно, яка розглядала кінематограф як специ-

фічну знакову систему та сукупність знакових систем. Відомою стала праця французького кінознавця Ж. Митрі “Естетика та психологія кіно” та публікації французького філолога Р. Барта, в яких передбачалися ідеї кіносеміотики дослідників К. Метца, П. П. Пазоліні, У. Еко.

Досвід семіотики використаний в працях С. Уорта (“Очима навахо”) та Н. Берча (“Кінопрактика”, “Портер або амбівалентність”). У цих працях аналізувалося питання культурної обумовленості мови кіно.

Немало в теоретичному дослідженні виразних засобів кінематографа (монтажу, композиції кадрів, акторської майстерності) зробив угорський теоретик кіно Б. Балаш у працях “Видима людина”, “Дух фільму”, “Мистецтво кіно”, “Кіно. Становлення та сутність нового мистецтва”.

У 60-ті роки угорський філософ і літературний критик Д. Лукач у праці “Своєрідність естетичного” аналізує проблеми теорії кіно, базуючись на теорії відображення та естетичній концепції художнього мимесису.

Радянське кінознавство доби 30–90-х років зробило свій внесок у подальшу розробку естетичної теорії кінематографа. Так, у праці І. Юффе “Синтетичне вивчення мистецтва та звукового кіно” розглядається типологічне та культурологічне осмислення художньої структури кіно серед інших мистецтв. Кінознавець М. Лебедев у праці “До питання про специфіку кіно” обґрунтував дослідження естетичних особливостей кіномистецтва, виходячи з комплексного трактування кінематографа як системи. Закономірності образної структури кіно стали предметом дослідження С. Ейзенштейна.

Істотним стимулом подальшого дослідження теорії кіно була публікація зібрання творів відомих майстрів кіномистецтва С. Ейзенштейна, О. Довженка, Д. Вертова, В. Пудовкіна, братів Васильєвих, М. Ромма, Г. Козинцева, С. Герасимова та ін. Значне місце в кінознавстві 60–70-х років належить працям В. Баскакова “Екран і час” та ін., в яких розглядаються закономірності світового кінопроцесу, проблеми реалізму. Так, у праці І. Вайсфельда “Так починалося мистецтво кіно” розглядаються загальні питання кіно, творчі принципи та поетика кінодраматургії. В праці В. Ждана “Про природу кіномистецтва” аналізуються естетичні засади кіномистецтва та поетика кінотворів.

Саме в цей час у кіномистецтві формується напрям, що мав розголос у контексті українського кіномистецтва і називався “поетичним кінематографом”.

Отже, кінознавство виникло разом із кінематографом і в своєму розвитку відбуло небезінтересний період експериментування та новаторства. Відбувся процес пошуку нових форм, зображальних засобів і прийомів, усвідомлення монтажно-поетичної природи кінематографа, тобто в надрах кіно складалася своя естетична система.

Ось чому звернення до аналізу естетичної парадигми кіно, естетичного дослідження кінотвору є актуальними та необхідними, оскільки кінознавство як наука має рухатися за об’єктом свого дослідження — кіномистецтвом, бути елементом процесу його розвитку і відкритим для широких зв’язків та сприйняття досягнень інших гуманітарних наук. Проте кінознавство як самостійна галузь гуманітарних наук має свій предмет та понятійно-категоріальний апарат.

Кінознавство — галузь науки, що досліджує кіно як вид мистецтва та засіб масової комунікації. Воно розглядає кіномистецтво в його соціальній, економічній, політичній обумовленості, в контексті культури, співвідношенні з іншими видами мистецтва. Водночас специфічним завданням кінознавства є дослідження фактів та закономірностей, що характеризують кіно зсередини: як систему художньо-творчої і естетично-інформативної діяльності та як сукупність продуктів цієї діяльності — кінофільмів. За своїм предметом кінознавство межує з теоретичною естетикою, соціологією мистецтва, психологією та іншими науками, використовує їх висновки та взаємодіє з ними. Разом із тим кінознавство — специфічна самостійна галузь мистецтвознавства, яка оперує своєрідними категоріями — кадром, панорамою, монтажем тощо.

Основними розділами кінознавства є теорія та історія кіно. Невід’ємна частина кінознавства — кінокритика. Допоміжні дисципліни — кінобібліографія та фільмографія.

Питання для самоперевірки

1. Чому існування та функціонування мистецтва завжди зумовлено певним конкретно-історичним контекстом?
2. Доведіть на конкретних прикладах взаємодію та взаємозв’язок науки і мистецтва.
3. Яку роль відіграють почуттєво-наочні та інтуїтивні образи в науці, а абстрактне мислення — в мистецтві?

4. Яка роль інтелектуального початку в сучасному мистецтві?
5. Проаналізуйте роль метафоричного мислення в різних формах духовної культури (науці, мистецтві, філософії, релігії, міфології).
6. Визначте основні види мистецтва та їх специфіку.
7. Що означають поняття “художній час” та “художній простір”?
8. Які основні принципи класифікації видів мистецтва?



КІНОМИСТЕЦТВО ЯК ВИД ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

1. Естетичний аналіз творчого процесу в кінематографі

Звернення кіномистецтва до естетики як філософської науки дає можливість здійснити розробку логіко-методологічних проблем, теоретичних обґрунтувань і принципів. Відомий вітчизняний філософ П. Копнін підкреслював: “В дійсності не існує двох родів пізнання — художнього та наукового, що докорінно відрізняються один від одного. Пізнання єдине, відбувається за єдиними законами, що виявляються матеріалістичною гносеологією. І естетика, що вивчає художню творчість, а оскільки вона причетна до пізнання, має бути прикладною гносеологією. Причому художню творчість, як і наукова, передбачає всі моменти, що складають процес пізнання. Тому категорії, вироблені гносеологією, відіграють роль і в розумінні художньої творчості”¹.

У свою чергу, звернення естетики до кінознавства дає можливість заповнити прогалини емпіричного матеріалу і знайти шляхи співвідношення теорії високого рівня абстрактності безпосередньо з художньою практикою. Все це робить своєчасним дослідження проблем співвідношення культури та кіномистецтва, естетичного аналізу кінотворів, що припускає дослідження кінофільму як наслідку творчого процесу в кінематографі.

Аналізуючи евристичну діяльність митця в процесі кінотворчості, слід розглядати її як специфічний прояв загальних закономірностей, що притаманні художній творчості як цілісному художньому проце-

¹ Копнін П. В. Гносеологические и логические основы науки. — М., 1974. — С. 263.

су і передбачають: процес створення художнього твору як віддзеркалення дійсності та втілення художнього задуму; художній твір як результат творчого процесу; художнє сприйняття. Художній твір, зокрема кіновір, є ланкою, що пов'язує творчий процес із художнім сприйняттям. Естетичний аналіз кіновісвітту припускає його дослідження в єдності тих же аспектів, що характеризують процес художньої творчості в цілому.

Естетичний аналіз кіновісвітту дає можливість дослідити специфіку кінематографа як певного виду мистецтва. Це зумовлено тим, що співвідношення окремого конкретного кінофільму та кінематографа представляє собою діалектичну єдність єдиничного та загального. Фільм як результат творчого процесу можна розглядати як особливе, якому притаманні риси єдиничного та загального, а це дає змогу говорити про кіновір як про певну структурну єдиницю кіновісвітту з його видовою специфікою. Тому він може бути представлений як модель всього кінематографа. В плані естетичному це співвідношення виявляється у співвідношенні твору мистецтва та художнього образу, носієм якого воно є. Тому, аналізуючи у подальшому твір мистецтва, необхідно розуміти і специфічний його різновид — кіновір.

Дослідження різноманітних питань, що стосуються мистецтва в цілому і кожного його виду зокрема, неминуче приводить до аналізу тих і інших параметрів творчого процесу. Це зумовлено тим, що в естетиці творчість розглядається як цілісний художній процес. Універсальність і динамічність художньої творчості виступають тією головною віссю, навколо якої відбувається всеосяжне дослідження природи та діалектики мистецтва.

Специфіка відображення дійсності в мистецтві, природа художнього образу, онтологічний статус та функціонування художнього твору — всі ці проблеми органічно входять до багатоаспектної структури процесу художньої творчості.

У зв'язку з цим проблема природи художньої творчості може бути представлена фундаментальною проблемою естетичної теорії, що має велике методологічне значення, оскільки вона формує ключові для естетики та мистецтвознавства питання і категорії — об'єктивне і суб'єктивне, інтелектуальне та емоційне, соціальне й особистісне, дійсність та уявлення, які створюють значною мірою фундамент естетичної науки.

Поняття художньої творчості в естетиці має подвійне тлумачення. В широкому розумінні вона сприймається як цілісний художній

процес, у вузькому — як творча діяльність митця. Проте дослідження творчості митця поза основними закономірностями художнього процесу неможливе.

Художня творчість існує і розвивається тільки через людську діяльність. Мистецтво є особливим типом естетичної діяльності, в якому вона організується і набуває в художній творчості специфічної технології. В цьому випадку можна говорити про реальний творчий процес, конкретний художній твір і художнє сприйняття. Болгарський дослідник С. Василев стверджує: “Тільки через створення та сприйняття художнього твору реалізуються багатосторонні особливості такої різноманітної та колоритної людської діяльності. Цілком виправданим у ряді відношень є прагнення шукати пояснення і визначення мистецтва через дослідження творчого процесу і художніх творів”¹.

Отже, дослідження специфіки кінематографа можна здійснювати за допомогою естетичного аналізу творчого процесу в кіно та його наслідку — кінотвору. Естетика при цьому виступає як методологічна основа дослідження.

Розвиваючись як частина трудової діяльності людини, естетична діяльність відокремлюється у відносно незалежну форму в процесі розподілу праці і є окремим випадком творчого прояву людиною своєї суспільної природи. Всебічно формуючи дійсність у процесі суспільної діяльності, людина активно перетворює її, змінює, спираючись на предмети зовнішнього світу, до яких докладає свої зусилля. В процесі праці вільне, свідоме ставлення людини до зовнішнього світу, що базується на пізнанні якостей, внутрішньої будови довоколишніх предметів природи та притаманної їм “міри”, дає їй змогу не тільки враховувати якості предметів, але й формувати їх, виходячи з їх внутрішніх закономірностей.

Естетичне відношення до дійсності та художня творчість неподільно пов’язані з суспільною працею і процесом пізнання людиною довкілля, оскільки у міру все ширшого розгортання діяльності людини розвивається її здатність практично та духовно осягати природу предметів довоколишнього світу, а також свою власну природу.

Естетичне відношення до дійсності виникає на основі виробничої матеріально-трудової діяльності людини і виступає в той же час як

¹ *Василев С. Теория отражения и художественное творчество. — М., 1970. — С. 351.*

один із засобів усвідомлення і відображення нею зовнішнього світу. Без цього специфічного засобу відношення до світу людина не змогла б прикладати до предметів цього світу “міру”, що відповідає їх природі.

Естетична діяльність, виступаючи емоційно-образним відображенням дійсності, має загальний характер, оскільки завжди супроводжує будь-яку людську діяльність в якості естетичного відношення¹.

Мистецтво є саме тією сферою, в якій естетичне відношення як самостійне ціннісне відношення, в процесі якого людина проявляє та переживає розвинуті в собі здібності та можливості творчої діяльності, оцінює ступінь гармонії її і світу, відіграє визначальну роль і знаходить свій найповніший вираз.

Представляючи собою особливу форму людської діяльності та її продукту, мистецтво покликане задовольняти одну з найвищих потреб людини — художню, що інтегрує потреби “родової людини” — інтелектуальні, емоційні, моральні, естетичні.

Задоволення цієї потреби здійснюється в процесі художньої творчості завдяки конструктивній діяльності митця та реконструктивній діяльності реципієнта (читача, глядача, слухача), що створюють цілісну систему.

Ще Гегель підкреслював необхідність подолання фрагментарності дослідження окремих ланок художнього процесу, оскільки кожна з них є елементом цілісної системи, в контексті якої воно знаходить свій найповніший вияв і поза яким правильно зрозумілим не може бути. Система ця “розкладається на твір, що має характер зовнішнього, буденного буття, на суб’єкт, що його породжує, і суб’єкт, що споглядає його і перед ним схиляється”².

Єдність цих моментів знаходить свій вираз у тому, що в процесі художньої творчості не тільки створюються твори мистецтва, які мають художню цінність, а й публіка, котра здатна розуміти мистецтво і насолоджуватися його красою.

Спосіб зображення в літературі та мистецтві, як і спосіб дослідження в науці, не має бути довільним. Він має відображати свій предмет, залежати від нього і впливати з логіки його розвитку. Так, ідея

¹ Див.: Новикова Л.И. Эстетика и техника: альтернатива или интеграция? — М., 1976. — С. 95.

² Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т.3. Философия духа. — М., 1977. — С. 383.

того чи іншого художнього твору не привноситься в нього ззовні, а впливає із самої логіки художнього відтворення цього предмета.

Виступаючи необхідною ланкою в розвитку об'єктивної реальності, людська практика, спираючись на природні можливості, тим самим допомагає реальному вияву сил, які об'єктивно закладені в розвитку дійсності. Все це стосується і художньої творчості, в процесі якої художник здійснює свої наміри та прагнення, спираючись на сили самої дійсності, здійснюючи в такий спосіб можливості, що потенційно в ній закладені.

Проте не будь-яка мета людини може практично реалізуватися в її праці. Для цього необхідно, щоб мета була не ілюзорною, а реальною. Питання про те, чи має мета художника, яку він ставить перед собою в процесі творчості, реальний або хибний характер, вузькосуб'єктивний, є дуже важливим для правильної оцінки і задуму і результатів творчості художника.

Успіх реалізації в мистецтві мети, свідомо обраної митцем, залежить від того, чи відповідає вона потребам суспільства, об'єктивним законам, природі та реальним завданням художньої творчості. В мистецтві, як і в усіх інших галузях людської діяльності, так само справжня свобода може досягатися завдяки здатності митця чутливо сприймати об'єктивні закони мистецтва та вимоги суспільного життя.

Успіх художньої творчості, гармонія між задумом митця і його втіленням, тобто між суб'єктивними, очікуваними та об'єктивними реальними результатами його творчості, визначатиметься тим, наскільки свідомо мета художника відповідає законам дійсності та природі мистецтва, наскільки митець виходить із правильного розуміння об'єктивних вимог життя та мистецтва.

“Загальнозначущість” творів мистецтва ґрунтується не тільки на єдності суб'єкта художнього відображення (історичній, класовій, національній та ін. спільності досвіду митця та публіки), а й на відповідності їхнього змісту об'єкту відображення”¹. Тому художня творчість, маючи багаті внутрішні можливості, передусім передбачає вірогідне відображення життя та точну передачу одержаної інформації із соціально значущими цілями, представляючи в цьому плані пізнавальну діяльність людини, адекватне відображення об'єктивної дійсності.

¹ Мазепа В. И. Эстетическое наследие В. И. Ленина и современные проблемы художественной культуры. — К., 1980. — С. 22.

Художній образ як специфічна форма відображення дійсності в мистецтві представляє діалектичну єдність абстрактного і конкретного. Процес його створення здійснюється шляхом руху від конкретного через виявлення типового, через узагальнення, що набуває форму індивідуального, неповторного, яке в мистецтві є вираженням типового і усвідомленим перетворенням цілеспрямованих узагальнень. Тим-то індивідуальне в мистецтві, виступаючи носієм загального, має свою особливу, специфічну цінність.

У процесі створення художнього твору свідомість художника є активним фактором щодо свого об'єкта, який він видозмінює для розкриття в художніх образах глибинної його сутності.

Здатність мистецтва адекватно пізнавати сутність відображених ним явищ є основою для розуміння творчої природи мистецтва. Як форма суспільної свідомості та один із видів життєдіяльності людини, мистецтво відображає дійсність, тим самим допомагаючи людині пізнавати її, а отже, певною мірою і змінювати за законами краси. Мистецтво, впливаючи на свідомість людини, формуючи її світогляд та світосприйняття, надає людській діяльності певної спрямованості, мети та смислу. Людина не просто змінює світ, але змінює його за законами краси.

Художні твори є наслідками відображення і пізнання дійсності в мистецтві, вони існують соціально, в діяльності людей, оскільки художні образи набувають реальності тільки в діяльності та свідомості людей, які сприймають той зміст.

Прагнення володіти об'єктивною істиною є єдиною гносеологічною спрямованістю як наукової, так і художньої творчості. Проте в досягненні цієї мети мистецтво відрізняється від науки специфічним предметом відображення, що є ціннісною взаємодією людини і світу, яка реалізується через суспільно-необхідну соціальну та індивідуальну життєдіяльність; засобом пізнання (в мистецтві — типізація); формою пізнання (художньо-образна в мистецтві). Знання, що набуті засобами мистецтва, мають свою специфіку і в соціальному функціонуванні.

Специфічним предметом мистецтва, за К. Марксом, виступає “олюднена природа”. Самий же процес “олюднення” природи є актом соціальним, в якому відбувається набуття різними індивідуумами ідентичного досвіду спільних дій осмислення, переживання того, що відбувається. Все це здійснюється в межах великих соціальних

груп. Митець, що прагне пізнати довколишню дійсність, завжди знаходиться в цьому процесі, і лише на його основі може здійснювати свою творчість.

Об'єкти художнього відображення самі по собі не підлягають видозмінням у процесі творчості. Митець має можливість вільно оперувати, змінювати та комбінувати лише в рамках ідеального предмета мистецтва згідно із задумом, вимогами власного естетичного ідеалу, художнього смаку та концепції життя. Завдяки саме такій “здатності” ідеального предмета у митця з'являється можливість створювати нову художню реальність, яка практично не збігається з об'єктивною реальністю, проте водночас відтворює правду реальної життя¹.

Діалектичний розвиток суспільства, природно, приводить до змін в різні історичні періоди предмета мистецтва, що, в свою чергу, передбачає зміну засобів його пізнання та відтворення, а відтак, виступає причиною творення нового художнього методу. Специфіка предмета відображення в мистецтві потребує і відповідної форми відображення. На стику художньої потреби, що має соціальну природу і конкретно-історичних можливостей її реалізації і зароджується специфічна форма пізнання — художній образ, що є багатоаспектним феноменом і має не тільки гносеологічні, але й інші параметри — комунікативні, культурно-історичні тощо. Аналіз пізнавально-оцінчного рівня художнього образу уможлиблює розгляд специфіки художньої творчості, оскільки саме на цьому рівні відбувається перетворення об'єктивної дійсності в художню реальність, адекватну за своїм змістом цим об'єктам.

Художня творчість завжди причинно зумовлена суспільною потребою, і діяльність митця виступає аналогічною будь-якому іншому різновиду пізнавальної діяльності. Проте вона має свою специфіку, бо виступає художнім перевтіленням об'єкта відображення, який знаходиться в дійсності. У процесі художньої творчості реальний матеріал дійсності стає естетичною реальністю художнього твору. Як же здійснюється цей процес? Необхідно завважити, що в працях загальногносеологічного характеру ця проблема або зовсім не ставиться, або розглядається “по дотичній” серед інших специфічних

1 Див.: *Естетика: Учеб. пособие для вузов / Науч. ред. А. А. Радугин.* — М., 2002. — С. 182.

параметрів мистецтва¹. Власне при аналізі специфіки прояву теорії пізнання в мистецтві дослідження конкретного художнього досвіду постає уже в “знятому” вигляді². З другого боку, в мистецтвознавчій літературі є багато праць, у яких детально проаналізовано процес створення художніх творів тим чи іншим письменником, кінорежисером тощо.³ Цікавою є точка зору А. Єремєєва, який у вирішенні цього питання поєднує загальнотеоретичний підхід до проблеми з використанням матеріалу мистецтвознавства⁴.

Грунтуючись на конкретних фактах створення художніх творів, А. Єремєєв доходить висновку про необхідність диференціації рівнів специфічного предмета мистецтва. “Інакше кажучи, завдання полягає в тому: показати якісну своєрідність фактів у предметі мистецтва, формування ними його структури, а також їх взаємозв’язок, узгодженість між собою, що дає змогу точніше визначити параметри субстрату, що підлягає типізації”⁵. Так, він виокремлює причинно-зумовлюючий та безпосередньо стримуючий привід творчості рівні предмета мистецтва. Причинно-зумовлюючий як би “знімає” безліч реальних фактів, задалегідь освоєних життєвим досвідом, інтересами, світоглядом митця, а також тих соціальних сил, які він виражає. А. Єремєєв пише: “Закарбованість у свідомості митця двох... названих рівнів предмета мистецтва та їх поєднання приводить, по-перше, до злиття його стійкої творчої потреби з певним життєвим матеріалом; по-друге, стимулює пошуки та розширення цього матеріалу; по-третє, визначає добір матеріалу в межах конкретної художньої концепції з її позицій; по-четверте, стимулює уяву і фантазію митця на домислення життєвих ситуацій, вчинків, рис і

-
- 1 Див.: *Копчин П. В.* Проблемы диалектики как логики и теории познания. — М., 1982; *Копчин П. В.* Теория познания: В 4 т. — Т. 2. Социально-культурная природа познания / Под ред. В. А. Лекторского, Т. И. Ойзермана. — М., 1991.
 - 2 Див.: *Василев С.* Теория отражения и художественное творчество / Пер. с болг. О. И. Попова. — М., 1970.
 - 3 Див.: *Андрей Тарковский.* Юбилейный сборник, — М., 2002; *Андроникова М. И.* От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и в кино. — М., 1974; *Ариаднов М.* Психология литературного творчества / Пер. с болг. Д.Д. Николаева. — М., 1970.
 - 4 Див.: *Єремєєв А. Ф.* Особенности отражения действительности в процессе художественного творчества // Ленинская теория отражения в свете развития науки и практики. — София, 1981 — Т.1. Отражение, познание, творчество. — С. 628–642.
 - 5 Там само. — С. 637.

деталей обстановки, особливостей мови автора, персонажа, що можуть проявитися, причому ця ймовірність уже... закономірно зумовлена”¹. І далі: “Органічне поєднання в предметі мистецтва рівнів, які зумовлюють привід, причину та матеріал художньої творчості в межах певної концепції, що залучені до конкретного художнього задуму у створенні той вихідний субстрат (факт-прототип), типізація та індивідуалізація якого приводить до творчого витвору художнього образу”².

Характерною особливістю процесу створення художнього образу є строга узгодженість між його орієнтуванням на об’єкт типізації, предмет мистецтва і на реципієнта. Типізація становить проникнення в сутність, відбір найзакономірнішого, ймовірного у відтворенні якихось явищ людського життя і здійснюється засобами мистецтва. Тим-то вже при формуванні специфічного предмета мистецтва зароджуються витоки типізації.

Процес типізації на рівні окремого митця має свої особливості, зумовлені специфікою його творчої індивідуальності, певного виду мистецтва. Ця своєрідність підсилюється завдяки індивідуалізації об’єкта художнього зображення, що продукується відбором найхарактерніших рис, деталей, ситуацій, вчинків тощо. Процес індивідуалізації в мистецтві зумовлений як тим, що в дійсності, яку відтворює митець, сутність розкривається в явищі, так і особистісною природою мистецтва.

Передача інформації відносно обмеженими засобами, що обумовлена саме особистісним рівнем звернення мистецтва до людини, стає можливою при наявності відповідності між відтворюваною митцем дійсністю та індивідуальним досвідом реципієнта. Тому процес створення художнього образу здійснюється не тільки за гносеологічними законами, але й законами психології художнього сприйняття. У процесі творчості митець мусить врахувати конкретно-історичні стереотипи художнього сприйняття та орієнтуватися на них.

Отже, як окрема форма людської діяльності, художня творчість об’єктивно виникла для задоволення суспільної потреби. Підкоряючись завданням художнього відображення та маючи багаті внут-

¹ Див: *Еремеев А.Ф.* Особенности отражения действительности в процессе художественного творчества // Ленинская теория отражения в свете развития науки и практики. — София, 1981 — Т. 1. Отражение, познание, творчество. — С. 638–639.

² Там само. — С. 639.

рішні можливості, художня творчість завжди обумовлена об'єктивними гносеологічними та психологічними законами і здійснюється у повній відповідності з ними¹.

На рівні ж конкретного творчого процесу ці закономірності знаходять вияв у єдності процесів художньої творчості та художнього сприйняття.

Художнє сприйняття є іншою, не менш важливою складовою творчого процесу. Вивчення закономірностей художньої творчості в єдності з художнім сприйняттям допомагає знайти об'єктивну залежність між творчістю та сприйняттям, через яку розкривається зв'язок між об'єктом (твором) та суб'єктом (реципієнтом). Тому наукове дослідження сприйняття можливе тільки за умов, якщо мистецтво розглядати як об'єктивне відображення дійсності, що відбивається у світогляді митця та його індивідуальності. Для реципієнта відображення дійсності в художньому творі виступає опосередковано.

Особливості художньої творчості, природу мистецтва не можна пояснити без осмислення їх через призму особливостей художнього сприйняття, оскільки воно органічно пов'язано з художнім засвоєнням дійсності людиною і виступає завершальною фазою художнього відображення світу у свідомості суб'єкта.

Включення сприйняття в контекст цілісно-динамічного творчого процесу пояснюється тим, що митець, створюючи художній твір, завжди орієнтується на певні естетичні потреби людей, які має задовольнити цей художній твір. Між логікою художньої творчості та логікою художнього сприйняття існує органічний зв'язок, що значною мірою залежить від впливу художнього твору на реципієнта, а це, в свою чергу, визначає мету, яка спрямовує всю діяльність митця.

Найважливішою ланкою, що пов'язує творчу діяльність митця з художнім сприйняттям, є художній твір, що виступає завершальним моментом першого і водночас є початковим і визначальним другого. В матеріальній формі художнього твору уречевлюється процес художньої творчості, ідеальний за своєю природою. В художній діяльності продукт творчості, тобто художній твір, виступає як уречевлений процес. Саме тому в процесі сприйняття художній твір викликає у реципієнта аналогічну творчу діяльність з усім багатством притаманних їй емоцій.

¹ Див.: *Безклубенко С.* Суспільна природа мистецтва. — К., 1972.

Таким чином, при аналізі творчого процесу необхідно враховувати: процес створення художнього твору як відображення і втілення художнього задуму; художній твір як наслідок творчого процесу; сприйняття художнього твору.

У кінематографі завдяки його видовій специфіці органічна єдність художньої творчості і сприйняття стає особливо очевидною. Кінематограф є чи не найскладнішим двостороннім процесом спілкування його творців з глядачами, оскільки фільм стає твором мистецтва тільки в акті сприйняття. Поза сприйняттям фільм виступає просто певним метражем позитивної плівки. В кінематографі, мабуть, як в жодному іншому виді мистецтва, режисер із самого зародження задуму й до повного його втілення орієнтується на певний тип сприйняття глядачем або намагається такий тип сприйняття створити.

Вивчення художнього сприйняття як одного з етапів творчого процесу дає можливість дослідити питання ідейно-естетичного впливу мистецтва, зокрема кінематографа, його соціального призначення та функціонування. Природно, питання підвищення виховної ролі кіномистецтва, його ефективності як засобу естетичного виховання мають розглядатися в єдності з вивченням принципів створення фільму, тобто в єдності з дослідженням закономірностей творчого процесу митця та його результату — художнього твору.

Отже, аналіз кінотвору як результату творчого процесу припускає аналіз його специфіки як результату відображення та втілення художнього задуму, так і сприйняття глядача.

Кіно — мистецтво синтетичне та колективне.

До кінематографічного синтезу входять різні види мистецтва: література, театр, музика, живопис. С. Ейзенштейн зазначав: “Завершений фільм — ні з чим не порівняна безліч найрізноманітніших засобів виразу та впливу.

Історична концепція теми, сценарна ситуація та загальний драматичний хід, життя уявного образу та гра реального актора, ритм монтажу та пластична побудова кадру: музика, шуми; мізансцени та взаємна гра фактур тканин; світло та тональна композиція мови тощо.

У вдалому творі це злито воедино.

Усім керує єдиний закон. І здавалося б хаос несумірності окремих галузей та вимірів поєднується у єдине закономірне ціле”¹.

¹ *Эйзенштейн С. М. Рисунки.* — М., 1961. — С. 191.

Проте умовність кожного окремого виду мистецтва не втрачається в кінематографічному синтезі, а зберігається у тих її особливостях, які не ілюструють екранне зображення, а поглиблюють його такими засобами, що недоступні самому зображенню і знаходяться ніби в його підтексті. В разі втрати виражальними засобами традиційних видів мистецтва у кінематографічному синтезі своїх особливих якостей, вони виявилися б кінематографу просто непотрібними.

Так, література дала кінематографу міцну драматургічну основу, живопис — композиційні, світлові, кольорові параметри побудови окремого кадру, музика — емоційну силу кінозображенню, театр — традиції режисерської та акторської культури.

Проте на рівні окремого кінотвору дослідження кінематографічного синтезу можливе тільки через аналіз процесу творчості, що інтегрує в єдине ціле як специфіку окремих видів мистецтва, так і зусилля багатьох людей різних професій, які працюють над створенням фільму, що, в свою чергу, визначає специфіку діалектики суб'єктивного та об'єктивного і виступає головною віссю художньої творчості в галузі кінематографа. Тож і сам процес творчості в кінематографі має синтетичний характер.

Творчий процес в кінематографі специфічний і суттєво відрізняється від процесів творчості в інших видах мистецтва, за винятком театру і телебачення, що також є мистецтвами синтетичними. Кінотворчість, на думку дослідника Л. Левчук, становить так званий опосередкований вид творчості. Характерною рисою творчості в кіно є те, що всі види творчої діяльності, які складають його, мають вторинний характер щодо тієї схеми (в цьому випадку — сценарій фільму), яку вони збираються втілити на екрані. Специфічність кінотворчості проявляється також у залежності режисера від потреб кіновиробництва. “Опосередкований вид творчості здебільшого здійснюється колективно. Це, як правило, ставить окремого митця у творчу залежність від іншого. Виявляється, в такому складному процесі, як художня творчість, разом можуть існувати співдружність та декретування”¹.

Творчість в кіно — діалектична єдність колективного та індивідуального. Над створенням фільму працює колектив людей найрізноманітніших професій: драматург, що писав сценарій; актори, що ро-

¹ Левчук Л. Т. У творчій лабораторії митця. – К., 1978. – С. 42.

зігрують цей сценарій; оператор, що зняв на плівку гру акторів та декорації, створені художником; композитор, що написав для фільму музику, тощо. І кожен з них працює над образом цього фільму в сфері своєї діяльності. Проте творча активність режисера інтегрує зусилля всіх учасників творчого процесу, і в результаті народжується цілісний художній образ фільму. На думку М. Ромма, завдання кінорежисера полягає не в тому, щоб “підім’яти” усіх учасників процесу створення фільму “під себе”, “підкорити собі, знівелювати їхні індивідуальні особливості, примусити майже механічно виражати режисерську неповторну індивідуальність”, а в тому, щоб “померти в них; виразити себе через творчі, максимально розкриті індивідуальності, цілком підкоривши роботу кожного з них єдиному ідейному та художньому завданню”¹.

Отже, естетичний аналіз кінотвору, що розуміється як певна, відносно самостійна та художньо-конкретна структурна одиниця кінопроцесу в цілому, через сприйняття якої здійснюється власне осягнення естетичних закономірностей та специфіки кіномистецтва, припускає дослідження його як наслідку творчого процесу в кінематографі. Це зумовлено тим, що в естетиці художня творчість становить фундаментальну проблему і в широкому своєму розумінні виступає як цілісний художній процес, а у вузькому — як творча діяльність митця.

Оскільки художня творчість розвивається і існує тільки через діяльність людей, то її закономірності можуть розкриватися через дослідження конкретного творчого процесу. Цілком виправданими є і пошуки пояснення та визначення специфіки того чи іншого виду мистецтва через аналіз творчого процесу і художнього твору як його результату.

Універсальність та динамічність художньої творчості стають головною віссю, навколо якої відбувається дослідження естетичної природи кінематографа і кінотвору, що знаходить свій вияв в єдності таких моментів: процесу створення художнього твору як відображення і втілення художнього задуму; художнього твору як результату творчого процесу; сприйняття художнього твору.

Специфіка вияву цих закономірностей в кінематографі зумовлює звернення до аналізу суб’єкта кінотворчості.

1 Ромм М. И. Кинорежиссер — драматург — актер // Избранные произведения: В 3 т. — М., 1980. — Т.1. — С. 166.

Діалектика об'єктивного та суб'єктивного пронизує мистецтво як один із засобів духовного опанування і перетворення людиною дійсності. Проте на відміну від інших видів людської діяльності ця діалектика проявляється в мистецтві у стані складного процесу взаємопроникнення об'єктивного та суб'єктивного при створенні та функціонуванні художнього образу на всіх стадіях процесу художньої творчості. Двоєдина природа художнього образу становить якісно нове суперечливе відношення між об'єктом та суб'єктом, які раніше до процесу творчості існували незалежно один від одного, а в результаті творчості стали внутрішньою суперечливою властивістю образу. Протилежність об'єкта та суб'єкта через їхній синтез в процесі творчості, зняття протистояння переходять у вищу стадію свого розвитку, де обидві сторони перебувають у взаємообумовленому зв'язку.

Саме тому дослідження діалектики об'єктивного та суб'єктивного є методологічною базою для аналізу всього процесу творчості в цілому.

Дослідження кінотворчості як специфічного виду художньої творчості приводить до парадоксального, на перший погляд, твердження про те, що поняття суб'єктивності в кінематографі припускає множинність. Однак ця множинність має досить своєрідний характер. Вона не існує у чистому вигляді, а наче “знімається” творчою індивідуальністю режисера і в такому вигляді входить до поняття “суб'єктивність”. Очевидно, що роль творчої індивідуальності режисера в творчому процесі дуже значна. Дослідник О. Лілов розуміє під творчою індивідуальністю митця, з одного боку, ті якості суб'єкта, які роблять його митцем, творцем у цій галузі мистецтва, з другого — визначають його своєрідність як творця в цій галузі¹. За допомогою творчої індивідуальності митця і досягається взаємодія суб'єкта з об'єктом в процесі художнього відображення об'єктивної дійсності.

У зв'язку з цим під суб'єктом кінотворчості слід все ж розуміти творчу індивідуальність режисера, що інтегрує у своїй діяльності результати інших видів художньої творчості, що є складовими в процесі створення кінотвору.

¹ Лілов А. Природа художественного творчества. — М., 1981. — С. 65–66.

Складність аналізу процесу творчості в кіно зумовлюється ще й тим, що існування специфічного суб'єкта кінематографічної творчості припускає й існування різноманітності авторських психологічних рівнів у ньому. Природа ж і характер кінотворчості такі, що наявність будь-яких підготовчих матеріалів, чернеток, нотаток, чорнових дублів скорочується тут до мінімуму. Всі матеріали, що свідчать про роботу над фільмом, як правило, узагальнюються у записках, щоденниках режисерів. Серед них: статті М. Ромма про історію постановки фільму “Дев'ять днів одного року”, щоденники Д. Вертова, статті С. Юткевича, в яких оповідується про екранізацію “Отелло”, щоденники Й. Хейфіца про екранізацію “Дами з собачкою”, записники О. Довженка.

Таким чином, специфічний синтетичний характер творчого процесу в кінематографі дає змогу виділити і специфічний його суб'єкт. Оскільки під суб'єктом кінотворчості розуміється творча індивідуальність режисера, то в подальшому необхідно зупинитися на дослідженні проблем особистості митця в кінематографі, оскільки саме він є домінантою всього процесу творчості.

Перед тим як перейти до дослідження специфіки суб'єкта творчого процесу в кінематографі, необхідно визначити основні естетичні параметри діалектики суб'єктивного та об'єктивного, ролі суб'єкта в художній творчості в цілому.

Естетика, як наука, надає значення ролі суб'єкта в мистецтві, оскільки саме воно розуміється як суб'єктивне творче відображення об'єктивної реальності і є суб'єктивним процесом. Мистецтво не може бути атрибутом тільки об'єкта або тільки суб'єкта, що розглядаються ізольовано один від одного, тому що воно виступає у найзагальнішому смислі, як і будь-яка духовна діяльність людини, суб'єктивним образом об'єктивного світу. Мистецтво має подвійну суб'єктивно-об'єктивну та об'єктивно-суб'єктивну природу, воно народжується тільки із взаємодії суб'єктивного та об'єктивного, що робить цю діалектику основною віссю художньої творчості. Але в цьому випадку важливо зрозуміти своєрідність діалектики суб'єктивного та об'єктивного в художній творчості, а не просто обмежитися констатацією того факту, що мистецтво за своєю природою і суб'єктивне, і об'єктивне, оскільки такими є всі форми духовної діяльності людини. Діалектика суб'єктивного та об'єктивного при створенні художнього образу є складним процесом внутрішнього взаємопроникнення об'єктивного та суб'єктивного на всіх етапах художньої творчості.

Одним із найважливіших методологічних принципів вивчення сутності художньої творчості є дослідження специфіки взаємопроникнення, діалектики суб'єктивного і об'єктивного в процесі художньо-естетичного відображення і сприйняття світу людиною в конкретних соціальних умовах історичного розвитку.

Як засіб духовного опанування та перетворення дійсності, мистецтво тим самим неподільно з нею пов'язане. Якщо за будь-якої причини зв'язок цей порушується, мистецтво втрачає смисл. Саме об'єктивна дійсність є основою художньої творчості, суб'єктивної творчої діяльності митця. Естетичне багатство та різноманітність мистецтва слід шукати в живому зв'язку з різноманітністю дійсності, а не в суб'єктивістському свавіллі митця.

У той же час мистецтво як специфічна форма духовно-практичної діяльності людини не існує поза суб'єктивністю, оскільки воно завжди відведено людині і створюється за допомогою суб'єкта — творчою індивідуальністю митця, що виступає головним фактором художньої творчості. Позаособистісного, “об'єктивного” мистецтва не існує, воно завжди позначене суб'єктивним світом митця, що знаходить свій вияв у процесі творчості, наслідок якої — художній твір. У зв'язку з цим мистецтво може бути представлено як певний тип відношення свідомості до дійсності, як так зване особистісне відображення дійсності. Ця категорія уможливує відокремити мистецтво від інших форм пізнання з точки зору його якісної своєрідності як цілісного утворення, що є певною системою засобів, способів та методів відображення, а аж ніяк не у зв'язку з наявністю в структурі мистецтва притаманних тільки йому пізнавальних елементів.

Така точка зору на мистецтво як на особистісне відображення дійсності висловлювалася багатьма дослідниками¹.

Завважимо, що в мистецтві, як і в будь-якій евристичній діяльності, особистісний початок виявляється в першу чергу. Разом з тим логічним буде застереження від спрощеного тлумачення художньої творчості, від протиставлення самовиразу відображенню, оскільки

¹ Див.: Андреев А. Л. Место искусства в познании мира. — М., 1980; Паннопорт С. Х. Искусство и эмоции. — М., 1968; Рушич Б. Логика науки и логика искусства // Содружество наук и тайны творчества. — М., 1968. — С. 114–138.

формування творчого “я” митця, що актуалізується в художньому творі, відбувається саме в процесі відображення реальної дійсності. Суб’єктивне, особистісне в цьому разі має стати синтезом думок, почуттів і справ багатьох людей, самовираження митця — вираженням загальнолюдських уявлень. Тільки в такому разі воно має право на існування.

Саме тому суб’єктивність митця не протистоїть об’єктивності, а концентровано виражає і узагальнює цю об’єктивність¹. І чим значущіший митець, тим органічнішим виступатиме сплав його індивідуального бачення світу з осягненням суті тих явищ, які він відтворює.

Отже, мистецтво — це відображення дійсності, суб’єкт якого на всіх стадіях творчого процесу постає як цілісна людина у всій різноманітності своїх проявів, властивостей, що відрізняє його від суб’єкта наукової творчості. Хоча слід відзначити: особистісний характер мають лише результати евристичного мислення в мистецтві. Самий же творчий процес і особливості його внутрішнього функціонування не мають істотних відмінностей як для галузі мистецтва, так і для науки. Як пише дослідник А. Андрєєв, “стосовно певного етапу вироблення наукового знання можна говорити про принципові відмінності **умовного суб’єкта**, від особи якого викладаються наукові висновки, та **реального суб’єкта** наукової творчості, що виступає у всій різноманітності своїх особистісних визначень”².

У мистецтві ця проблема набуває іншого характеру: тут можливі як відміна умовного суб’єкта та реальної особистості митця, так і їх збіг в деяких випадках. Проте художні твори завжди забарвлені індивідуальними переживаннями, почуттями та роздумами митця, що передають усю повноту внутрішнього світу людини, хоча багато з них і не є прямою проекцією авторського “я”. В цьому разі так званий умовний та дійсний суб’єкти мистецтва виступають як явища однопорядкові.

Головним спонукальним мотивом творчості, поза яким вона не існує і не може існувати, виступає прагнення митця виразити повноту свого світорозуміння, поділитися власними міркуваннями про світ

¹ Див.: Горський В. С. Свідомість і духовна творчість. — К., 1993.

² Андрєєв А. Л. Место искусства в познании мира. — М., 1980. — С. 128.

та про місце людини в ньому. Тому в процесі естетичного засвоєння дійсності гостро постає проблема самовираження митця, проблема співвідношення його особистості і художнього твору, що є однією з найпекучіших та дискусійних проблем сучасного мистецтвознавства.

Сьогодні свідчить про те, що всі сфери життєдіяльності стають все залежнішими від духовного потенціалу людей.

Мета мистецтва як специфічного виду духовного освоєння людиною дійсності — формування й розвиток її можливостей перетворювати навколишній світ і саму себе за законами краси. Таким чином задовольняється універсальна потреба людини — сприйняття навколишнього світу у розвинутих формах людської чуттєвості.

Своєрідність видової сутності мистецтва уможливило об'єднувати всі ті форми суспільної діяльності й пізнання, в яких виявляється ставлення індивіда до дійсності та до самого себе. Саме цим визначається специфіка мистецтва, його унікальність як засобу духовного виробництва.

Мистецтво як окремий засіб духовного виробництва за своїми функціональними впливами в наш час, не втрачаючи їх специфіки, набуває все більш загальнокультурного значення.

Вище вже йшлося про таку особливість процесу кінотворчості, як суб'єктивність. Це припускає множинність творчих рішень образу фільму, що зумовлена колективним характером творчого процесу. Проте інтегрування всіх творчих рішень оператора, художника, акторів, звукорежисера здійснюється за допомогою творчої індивідуальності кінорежисера, який надає образному рішенню кінотвору необхідну цілісність та завершеність.

Професія режисера — найважливіший і найвищий ступінь сучасної спеціалізації в галузі мистецтва. При цьому варто пригадати точку зору М. Ромма¹, який диференціює всі професії працівників мистецтва на три групи. До першої належать ті, які не потребують ніякого посередництва для того, щоб донести свій твір до реципієнта. Це — живописець, скульптор, письменник. До другої — професії, що потребують посередника, — композитор, драматург. Третя група — самі посередники — театральні та кінематографічні актори, музиканти-виконавці, диригенти, оператори, театральні та кінематографічні художники, декоратори. Загальним

¹ Див.: Ромм М. И. Кинорежиссер — драматург — актер. — С. 161–369.

для всіх цих професій є те, що вони інтерпретують основний твір мистецтва — роман, п'єсу, кіносценарій, доносять його до реципієнта. Таким чином, праця цих людей може бути представлена як “вторинна” творча праця.

Режисер посідає особливе місце в цій групі працівників мистецтва. Якщо посередником між автором п'єси та реципієнтом виступає актор, що безпосередньо втілює задум автора в кінематографічній або театральній дії, то режисер виступає посередником між актором та автором. Саме режисер є першим та основним тлумачем твору мистецтва, який доносить своє його розуміння до всього загалу вихованців.

Як уже відзначалося, кінематограф — мистецтво синтетичне, творчість тут має колективний характер. Проте і в колективній творчості сам творчий акт індивідуальний. Колективність творчості в кінематографії припускає множинність варіантів прочитування та трактування його першооснови, власне кіносценарію. І тому саме режисер стає на чолі процесу перетворення образності літературної в образність кінематографічну. До того ж, на відміну від інших кінематографічних професій, кінорежисер практично нічого не створює сам, але його індивідуальність помітна і відчувається в кінострічці дуже чітко, природно, якщо йдеться про справжній твір мистецтва. Певна річ, велику роль тут відіграє так зване художнє бачення, яке не слід ототожнювати з художнім мисленням як принципом творчості. Художні образи, як такі, на рівні художнього бачення не виникають — з'являються, фіксуються образи-уявлення. В широкому розумінні під поняттям “художнє бачення” слід розуміти і споглядання, що пронизане мистецьким захопленням перед незвичайним та звичайним, і осмислення соціальної значущості фактів та подій, і виникнення роздумів, хвилювань, які ще не оформилися в певну цілісність. Аналіз художнього бачення допомагає естетиці повніше і конкретніше висвітлити проблему суб'єктно-об'єктних відносин в художній творчості. Всесвітньо відомий кінорежисер І. Бергман так висловився про творчість кіномитця А. Тарковського: “Відкриття його перших кінострічок було для мене дивом. Я раптом постав перед дверима в кімнату, від якої не мав ключа. Кімнату, в яку я лише прагнув проникнути, а він рухався там зовсім легко. Я відчув задоволення: хтось уже зміг виразити те, про що я завжди мріяв, але не знав, як це зробити. Тарковський для мене славетний, бо саме він приніс в кіно

нову, особливу мову, що дає змогу йому схоплювати життя як видимість, життя як сновидіння”¹.

Це ще раз говорить про специфіку мистецтва як особистісного відображення, в основі якого, насамперед, не подія, а певне ставлення до неї. Справжні твори мистецтва — завжди глибоке осмислення життя, узагальнення типових, характерних процесів та явищ, що робить їх охоронцями духовної пам’яті свого часу. В кінематографі це знаходить вияв, певне, найвиразніше, ніж в інших видах мистецтва внаслідок його специфіки. Естетична природа кінематографа дає змогу закарбувати життя, дійсність у формах самого життя, що, з одного боку, робить його документом свого часу. Проте з другого — ця документальна основа кінематографічної образності істотно обмежує можливості прояву суб’єктивності режисера на відміну від митця чи письменника. Складність тут становить і досить істотний розрив, що може виявитися між сценарною основою кінотвору та її інтерпретацією кінорежисером. У зв’язку з цим багато кінорежисерів переважно самі пишуть сценарії фільмів або виступають в ролі співавторів, що дає змогу цілісно донести своє світорозуміння до глядача. Для прикладу можна навести творчість режисерів О. Іоселіані, М. Мащенко, М. Михалкова, Г. Панфілова, С. Соловйова, В. Шукшина. Статус “повноправного” автора дозволяє режисеру скоротити дистанцію між собою та героєм, головним “носієм” авторського задуму. Це набуває суттєвого значення у зв’язку з тим, що кожний із цих кінорежисерів втілює у творчості свою тему, і часто-густо черговий образ є, по суті, продовженням попереднього. Так, фільми Г. Панфілова “У вогні броду немає”, “Початок”, “Прошу слова” об’єднує загальна тема — реалізація духовного потенціалу людини.

Проте написання самими режисерами сценаріїв своїх фільмів аж ніяк не можна розглядати як необхідну вимогу виключно внутрішньовидового характеру. Це, швидше, один із проявів таланту кінорежисера, що має особливий синтетичний характер. Адже багато видатних кінорежисерів були митцями універсально обдарованими: вони малювали, писали музику, займалися літературною творчістю. Пригадаймо Ч. Чапліна, В. Шукшина, С. Ейзенштейна. Так, С. Ейзенштейн до кінематографа прийшов з театру, В. Пудовкін у минулому

¹ *Андрей Тарковский. Юбилейный сборник. — М., 2002. — С. 12.*

був актором, О. Довженко — педагогом та малярем, С. Юткевич — скульптором, Г. Александров та І. Пир'єв — акторами.

Велика емоційна сила впливу кінематографа в тому, що тут суб'єктивність митця, що проявляється в його світовідчутті, смаку, в його героях та спогадах набуває конкретності, руху, життєвої подібності. Ця можливість кінематографа ніби “матеріалізувати” внутрішній світ митця активізує звернення до його виразних засобів інших видів мистецтва, зокрема літератури. Так прийшли до кінематографа Ж. Кокто у Франції, О. Довженко в Україні.

Таким чином, синтетична природа кінематографа ніби вимагає від режисера своєрідної універсальної, синтетичної обдарованості.

Складність аналізу суб'єкта кінотворчості — в складності дослідження самого творчого процесу в кіно, що становить одну з найменш розроблених проблем мистецтвознавства. Згідно з концепцією дослідника Б. Мейлаха¹, кінотворчість, що розуміється як динамічний процес, припускає аналіз процесу створення фільму на всіх його фазах, починаючи від авторського задуму до сприйняття кінотвору глядачем. Тому аналіз діяльності кінорежисера саме з точки зору психології творчості дає можливість зрозуміти дію самого механізму процесу кінотворчості як індивідуального в колективному.

За допомогою діяльності режисера різноманітність творчих рішень та психологічних рівнів учасників процесу кінотворчості об'єднується в кінотворі у певну цілісність, пройняту єдиним творчим началом. У цьому випадку цікавою є точка зору дослідника М. Хренова², котрий доводить, що засобом досягнення цілісності фільму є перевтілення режисера в процесі творчості в певну соціально-психологічну роль, пов'язану із задумом твору. Суб'єктивність митця, що розуміється як активний доцільний прояв його сутнісних творчих сил, є найважливішою складовою творчого процесу, мистецтва в цілому, оскільки позаособистісного, об'єктивного мистецтва не існує. Перевтілення, вживання кінорежисера в певну соціальну роль у процесі творчості є специфічним проявом особистісного відображення в мистецтві. Пояснюється це тим, що режисер внаслідок своєї праці кон-

¹ Див.: Мейлах Б. С. Замысел — фильм — зритель: Творчество как динамический процесс // Искусство кино. — 1968. — № 10. — С. 66–79.

² Див.: Хренов Н. А. Творческий процесс в киноискусстве // Творческий процесс и художественное восприятие. — Л., 1978. — С. 105–142.

тролює весь процес творчості. Він один знає загальний темпоритмічний характер майбутнього фільму, його музичний супровід, монтаж тощо.

Роль режисера в кінематографі особливо відповідальна й складна, і його перевтілення в певну соціальну роль у процесі творчості є засобом акумуляції його творчого потенціалу.

Перевтілення режисера в якусь іншу соціальну роль, що емоційно переживається і пов'язана із задумом твору, — процес не завжди усвідомлений та контрольований режисером, що створює певну складність його дослідження. Так, дослідник М. Хренов підкреслює: “Правда, поняття соціальної ролі щодо описуваного нами феномена перевтілення не зовсім точне. Адже професія режисера — це вже певна роль. Але нас цікавить поняття соціальної ролі в іншому смислі. Соціальні ролі режисера в процесі створення фільму можуть бути різними, вони пояснюються не стільки його професією, скільки соціальною психологією, настроями аудиторії, для якої він працює, а також впливом самого сюжету фільму, характеру його героя”¹.

У сучасній соціології дослідники все частіше для виявлення мінімальної одиниці соціального організму звертаються до аналізу особистості в різних суспільних зв'язках, уникаючи суто психологічного її розуміння як неповторної індивідуальності. Такий підхід дає змогу виокремити ті ситуації, в яких вона підкоряється не тільки нормам, що виражають її особистісні мотиви і наміри, але й очікування інших членів соціальної групи. Соціальна роль митця виступає як результат такого очікування. Проте вона не завжди збігається з “я” митця. Природно, що різні історичні періоди вимагають від режисера вживання в різні соціальні ролі з метою встановлення контактів з аудиторією, глядачем. Іноді ці соціальні ролі можуть повторюватися від фільму до фільму. Проте буває й так, що робота режисера над кожним новим фільмом пов'язана з вживанням у нову, раніше невідому роль.

Дослідження проблеми соціально-психологічної ролі режисера в процесі створення фільму може стати ще одним доказом, що спростовує всілякі теорії про абсолютне самовираження митця і підкреслює детермінованість його творчості об'єктивною дійсністю, яку він

¹ Хренов Н. А. Творческий процесс в киноискусстве // Творческий процесс и художественное восприятие. — Л., 1978.. — С. 106.

так чи інакше відображає у своїх творах, певною соціальною реальністю, в якій живе і працює.

Навіть навмисне занурення митця в глибини свого власного “я”, прагнення у своїй творчості розкрити це “я” неминуче пов’язуватиме його творчість з об’єктивним світом. Ось що говорив Ф. Фелліні, один із найсуперечливіших митців сучасного кінематографа, з приводу свого фільму “Солодке життя”: “Мене справді не цікавила можливість надати фільмові полемічну спрямованість у тому смислі, як ви її розумієте. Я ніколи не збирався знімати фільм, просяклий соціальним духом і прагненням до політичного моралізування. Я тільки волів розповісти, може навіть у манері деякої “самозакоханості”, про те, що мене глибоко хвилює. Та оскільки, гадаю, не являюсь якимось протиприродним чудовиськом, то, розповідаючи про себе, я таким чином розповідаю про всіх”¹.

Ясна річ, роль суб’єкта в мистецтві велика, оскільки саме воно розуміється як суб’єктивне творче відображення об’єктивної реальності і представляє суб’єктивний процес. Мистецтво не може бути атрибутом тільки об’єкта або суб’єкта, тому що воно виступає в найзагальнішому смислі, як і будь-яка духовна діяльність людини, суб’єктивним образом об’єктивного світу. Мистецтво має подвійну суб’єктивно-об’єктивну та об’єктивно-суб’єктивну природу. Воно народжується тільки із взаємодії суб’єктивного та об’єктивного, що робить цю діалектику основною віссю художньої творчості.

Отже, визначення основних естетичних параметрів діалектики суб’єктивного та об’єктивного, ролі суб’єкта в художній творчості в цілому допомагає проаналізувати і роль особистості митця в процесі художньої творчості в кінематографі.

2. Специфіка естетичного аналізу кінотвору як феномена мистецтва

Естетичний аналіз кінотвору, як результату творчого процесу, неможливий без дослідження естетичної природи кінематографа як виду мистецтва, виникнення якого пов’язано з особливими засобами

¹ Фелліні Ф. Статті. Інтерв’ю. Рецензії. Воспоминания. — М., 1968. — С. 191.

художнього засвоєння дійсності, в основі якого — формування на певному етапі суспільного розвитку, зумовленого історичною практикою людства, особливого типу чуттєвості, так званої кінематографічної чуттєвості.

Процес зародження та розвитку людських почуттів зумовлений зародженням та розвитком певної діяльності, що відповідає тому чи іншому почуттю.

Історична практика людства є джерелом не тільки високого ступеня розвитку звичайних почуттів, але й джерелом формування всієї різноманітності духовного ставлення людини до дійсності.

Тим-то і багатосторонні засоби естетичного опанування дійсності зумовлюються саме різнобічністю людської діяльності, почуттєво-предметною суспільною практикою, оскільки естетичне відношення як форма духовно-практичного відношення виникає і розвивається в процесі нескінченного розкриття людських сутнісних сил в довколишній дійсності.

Дослідження процесів внутрішньої диференціації естетичного почуття та видоутворення в мистецтві є надзвичайно важливим, оскільки в ході трудової історії розвиваються та диференціюються всі людські органи почуттів, вдосконалюється творча діяльність свідомості. Процес диференціації почуттів супроводжується їх спеціалізацією, внаслідок якої почуття набувають здатності глибшого пізнання відповідних предметів, що становить основу процесу видоутворення. Дослідник А. Зісь, який підкреслює визначальну роль об'єктивного фактора процесу видоутворення, тобто багатогранність самого предмета мистецтва, різні грані якого потребують різних засобів художньої виразності, не заперечує в той же час значення і суб'єктивного фактора в цьому процесі. “Види мистецтва різняться один від одного як тим, що вони відображають різноманітні явища, так і тим, що користуються різними виражальними засобами згідно з природою людського сприйняття.

Та корінна основа існування різних мистецтв безумовно в самому предметі мистецтва, у багатогранності об'єктивного світу, різноманітні прояви якого не можуть повною мірою розкритися засобами одного будь-якого з мистецтв”¹.

¹ Зісь А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусства // Взаимодействие и синтез искусства. — Л., 1978. — С. 9.

Зумовлення процесу видоутворення природою людського сприйняття знаходить вияв у формуванні певної типології людської чуттєвості в процесі історичного розвитку. Така точка зору знайшла відображення, зокрема, в працях І. Астахова, Л. Виготського, В. Михальова, В. Тасалова, П. Якобсона¹.

В. Михальов цю точку зору представляє найповніше, оскільки процес формування типологічних форм естетичної чуттєвості, що виступає поряд з іншими факторами глибинною соціально-типологічною основою видоутворення, він досліджує за допомогою таких рівнів реалізації естетичної діяльності, як почуття, споглядання, уявлення, активність митця і сприйняття мистецтва. Це дає можливість дослідити, в свою чергу, складну діалектику перетворення чуттєво-одиночного відношення в особливий вид естетичного людського, в процесі якого відбувається переростання досвіду конкретно-чуттєвого осягнення світу в певне світовідношення, що свідчить про суспільний характер естетичної діяльності. В. Михальов подає розгорнуту дефініцію поняття типологічної форми естетичної чуттєвості: "... це історично сформовані стереотипи естетичного та художнього ставлення людини до дійсності на психологічному рівні"². Привнесення історичного параметру в це визначення підкреслює обумовленість типологізації почуттів, що знаходиться в основі видоутворення, суспільно-історичною практикою людини, різноманітністю засобів її освоєння світу. Такий підхід дає можливість здійснити прямий вихід на комплекс проблем, пов'язаних як із специфікою всього мистецтва, так і окремого його виду. Одне з основних завдань праці В. Михальова — у визначенні поняття "вид мистецтва" та його критеріїв. В. Михальов пропонує підхід до розуміння виду мистецтва як до діяльності, мета і смисл якої, як своєрідної духовно-практичної, набуває конкретності саме в контексті культури. Даючи розгорнуте визначення виду мистецтва, В. Михальов відзначає: "... вид мистецтва можна визначити як духовно-практичну діяльність, мета і смисл

¹ Див.: Астахов И. Б. Эстетическое чувство // Эстетика сегодня: Актуальные проблемы: Сб. ст. / Сост. И.Б. Астахов. — М., 1968. — Сб. I. — С. 3–33; Виготский Л. С. Психология искусства. — М., 1965; Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств. — К., 1984; Тасалов В. И. Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства // Взаимодействие и синтез искусств. — Л., 1973. — С. 20–44; Якобсон П. М. Психология чувств. — М., 1958.

² Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств. — К., 1984. — С. 11.

якої — у переживанні, відображенні і розвитку специфічними художніми засобами, пов'язаними з однією із типологічних форм людської чуттєвості, соціального буття, з притаманними йому культурно-історичними типами спілкування, різноманітними уявленнями про світ, ідеологічними установками”¹.

Таке розуміння дає змогу розглядати конкретний вид мистецтва не тільки як практичну діяльність, яка здійснюється людьми, що мають певну психофізіологічну схильність до цієї діяльності, за допомогою специфічних для цього мистецтва виразних засобів, а й у зв'язку з історично складеними в мистецтві формами відображення та переживання соціального буття, що надає можливість, у свою чергу, дослідити глибинні взаємозв'язки і обумовленість художніх явищ соціально-економічними причинами.

Визначивши основні критерії сутності виду мистецтва, В. Михальов далі спроектовує їх на кінематограф і визначає його специфіку через поняття кінематографічної чуттєвості, що виступає як особлива типологічна форма людської чуттєвості. “Завдяки наявності кінематографічної чуттєвості митець фіксує життя у формі самого життя, тому що її особливість притаманна людському вмінню спостерігати та виражати діалектику, рух і розвиток у часі самого життя. Така здатність дає можливість художнику бачити і створювати течію часу через демонстрацію змін у предметах, явищах, людині”². Тож визначення кінематографа вимагає осмислення домінуючих структурних засобів цього виду мистецтва, тобто художньої домінанти, основного конструктивного елемента, в якому вже на формально-структурному рівні відбувається реалізація можливостей виду, виходячи з його специфіки, як особливої сфери спілкування, певного типу відчуття і як стереотипу творчості. Відтак художньою домінантою кінематографа В. Михальов вважає ритм.

Специфіка кінематографа, мабуть, в тому, що він здатний передавати рух як спосіб існування матерії.

Рух, що розуміється як живе протиріччя, без попереднього його розчленування й зупинки людиною безпосередньо сприйнятим не може бути. Це стосується не тільки сприйняття руху мисленням, а й відчуттям, що є особливо важливим для мистецтва.

¹ Михальов В. П. Видова специфика и синтез искусств. — К., 1984. — С. 23.

² Там само. — С. 35.

Ця теза є сутнісно значущою у пізнавальному плані для пояснення механізму художньої творчості в цілому, оскільки завдання митця полягає в тому, аби це “змертвіння”, що здійснюється ним у процесі творчості, не закріпилося в художньому образі і не стало відчутним для реципієнта в процесі сприйняття. У кінематографі розв’язок цієї проблеми істотно полегшується: його технічна основа дає змогу сприймати кінострічку, що представляє ряд статичних образів, як рух самого художнього образу.

Отож-бо саме рух є суттєвою ознакою кінообразу, що дає можливість кінематографу повніше порівняно з іншими видами мистецтва передавати рух як певну сторону буття, як сам спосіб існування матерії.

Час і простір невіддільні від матерії, вони представляють основні форми її існування. В цьому знаходять прояв їх універсальність та загальність.

Рух матерії — основа, джерело всіх її атрибутів, в тому числі простору та часу. Реально існуючи як форма буття, атрибут матерії, що рухається, час не тільки вимірюється рухом, а й генетично ним детермінується.

Отже, здатність кінематографа передавати рух як спосіб існування матерії, ґрунтується на тому, що час виступає як головний конструкторивний елемент кінотвору. Ритм у цьому випадку виявляється категорією цілком залежною від часу, що йому підкоряється. Така точка зору поділяється багатьма дослідниками¹.

Розглядаючи кінематограф в контексті процесу видоутворення, що зумовлений формуванням та розвитком певних типологічних форм естетичної чуттєвості, В. Михальов досліджує складну проблему переводу естетичного почуття, споглядання та уявлення в мистецтво, пов’язуючи цю проблему з особливостями суб’єкта естетичної діяльності та її художньою специфікою. “Феномен естетичного як стан внутрішнього переживання цілком можна назвати надмірним переживанням суб’єкта щодо самих об’єктів, предметів, обставин, явищ, процесів, видів діяльності”². Художня діяльність є саме тією сферою, в якій відбувається уречевлення переживання смислу людсь-

¹ Див.: Хренов Н. А. Художественное время в фильме // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С. 248–261.

² Михальев В. П. Видовая специфика и синтез искусств. — К., 1984. — С. 14.

кого буття за допомогою відтворення світу специфічними для кожного виду мистецтва засобами вираження. Природно, можливості різних видів у уречевленні переживання неоднакові. У зв'язку з цим В. Михальов відзначає: "... тому домінуючий розвиток будь-якого виду мистецтва або групи видів, або певних якостей всієї системи видів на кожному історичному етапі свідчить про потреби суспільства в найадекватнішому цій потребі переживанні смислу буття. Природно, саме походження потреби в цих переживаннях залежить від розвитку виробництва"¹. Так, домінуючий розвиток у добу капіталізму тих видів мистецтва, що найповніше передавали переживання часу (театр, література, кінематограф, телебачення), був зумовлений особливостями розвитку капіталістичного способу виробництва, що знайшло своє відображення через цілий ряд опосередкованих ланок в особливостях світосприйняття людини цієї епохи, головну роль в якому відігравали суспільні уявлення про соціальний час. Діалектика видів, згідно з цією концепцією, визначалася особливостями переживання людиною на певному етапі суспільного розвитку уявлень про соціальний простір та час, що виступають як основні форми переживання соціального буття та широких характеристик моделі світу, що знаходяться в основі мистецтва.

Таким чином, виникнення кінематографа як виду мистецтва, основним структуроутворюючим елементом якого є час, було зумовлено формуванням та розвитком певної типологічної форми людської чуттєвості, яка ґрунтується на переживанні соціального часу, що разом із соціальним простором є часом і простором людської діяльності².

Розвиток виробництва зумовлював історичні форми переживання соціального буття, що виражало ті чи інші потреби суспільства в цих переживаннях. І хоча потреба у певному виді мистецтва виступає як спосіб реалізації процесу людського переживання і не має відношення до потреб, які безпосередньо спричинені практикою, проте і вона в кінцевому підсумку зумовлюється суспільним виробництвом. В. Михальов виділяє три найзагальніші види потреб, що мають відношення до розвитку видів мистецтва: "По-перше, потреба, що знаходиться за межами мистецтва, задоволення якої не сто-

¹ Михальов В. П. Видовая специфика и синтез искусств. — К., 1984. — С. 15.

² Див.: Яковлев В. П. Социальное время. — Ростов н/Д, 1980.

сується його і яка викликає до життя еклектичні художні витвори або художні сурогати, а не художні твори... По-друге, потреба, що знаходиться за межами мистецтва, задоволення якої стосується мистецтва і викликає до життя художні твори. До таких потреб належить, наприклад, потреба в емоційній компенсації, в масовому середовищі спілкування тощо. І третя група потреб — це потреби, що іманентні розвитку мистецтва, вони задовольняються тільки ним. Між другою та третьою групою потреб немає чітких меж. Саме ці потреби стимулюють подальший розвиток видів мистецтва. Вид мистецтва, як правило, з'являється у відповідь на потребу, що знаходиться поза мистецтвом, але його подальше життя, значення в культурі суспільства залежать як від потреб, що знаходяться за межами мистецтва, але задовольняються ним, так і від потреб, іманентних його розвитку”¹. Так, виникнення кінематографа В. Михальов розглядає з точки зору другої групи потреб, зокрема з точки зору потреби в масовій комунікації.

Необхідно відзначити, що в естетиці та мистецтвознавстві існують різні точки зору і відносно причин виникнення кінематографа², узагальнивши які, можна виділити:

- досягнення науки та техніки в галузі оптики, фототехніки, хімії, фізіології зору;

- соціальні особливості новітнього часу — загальне зростання динаміки життя, взаємодія людини з різноманітними галузями дійсності, широкий розмах народних рухів та участь мільйонних мас у свідомому творенні історії;

- досягнення традиційних мистецтв, що складають основу створення передумов кінематографа.

Аналізуючи виникнення кінематографа з точки зору потреб, іманентних розвитку самого мистецтва, слід підкреслити: такий підхід до аналізу генезису кінематографа дає змогу дослідити його з точки зору проблематики, що знаходиться на стику естетики та мистецтвознавства, а це уможливує об'ємніший погляд на цю проблему.

¹ Михальов В. П. Видовая специфика и синтез искусств. — К., 1984. — С. 15–16.

² Див.: Зись А. Я. Виды искусства. — М., 1979; Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. — М., 1976; Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве.: Сб. — Л., 1974. — С. 39–67; Хренов Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. — М., 1981.

Виникнення кінематографа на рубежі XIX–XX ст. пов'язано з потребою різних видів мистецтва засвоїти так звану форму теперішнього часу. Це стало можливим лише в кінематографі завдяки його синтетичній природі.

Винахід кінематографа є закономірним підсумком тисячолітнього розвитку всього світового мистецтва та культури. Синтетична природа кінематографа, поєднавши в собі наче у знятому вигляді специфіку інших видів мистецтва, розсунула рамки оглянутого в мистецтві, відкрила доступ до раніше недосяжних сфер життя людини та людського духу. Кінематограф уже за своєю природою (кінострічка є не що інше, як послідовність окремих кадрів), являючи собою єдність дискретності та безперервності, дає змогу закарбувати “момент часу” в його становленні, тобто теперішній час, тоді як живопис, скажімо, більше тяжіє до минулого часу, до часу, що мовби “відклався” у цьому явищі.

Ця особливість кінематографа згодом у телебаченні трансформувалася у миттєвість передачі інформації глядачам.

Поява кінематографа як виду мистецтва, в природі якого закладений сам принцип єдності дискретності і безперервності простору та часу, на рубежі XIX–XX ст. була зумовлена назрілою потребою розвитку всього мистецтва.

Активізація історичних процесів на рубежі XIX та XX ст. стимулювала розвиток мистецтва. Відображаючи матеріальний світ в його розвиткові, мистецтво тим самим зверталоса до його часових характеристик, прагнути знайти адекватні їм форми художнього часу, що разом з іншими факторами характеризують світогляд митця та його творчий метод.

Цим, мабуть, і можна пояснити багатомісячний процес розвитку кожного виду мистецтва як прагнення оволодіти формою теперішнього часу, що так виразно виявляє себе у досвіді сучасного кіно, театру, живопису. Так, в ряді мистецтвознавчих праць, зокрема Ю. Богомолова, Ю. Мартиненка¹, кінематограф розглядається як один з етапів історичного процесу розвитку мистецтва, подолання ним од-

¹ Див.: *Богомолов Ю. А.* Проблемы времени в художественном телевидении: Опыт сравнительного анализа. — М., 1977; *Мартыненко Ю.* Структура времени-пространства в кинообразе // Проблема времени в искусстве и кинематограф. — М., 1972. — Вып. IV. — С. 67–86.

вічної синкретичності процесів створення та відтворення, що знаходило своє відображення у нерозчленованості “емпіричного, виконавчого (авторського) та глядацького (згодом читацького) часу”¹, що характеризує дохудожні форми творчості. Розвиток таких видів мистецтва, як література, театр, кінематограф, розглядається цими авторами як закономірний процес перетворення реальної одночасності створення та відтворення у дохудожніх формах творчості в естетичне враження в цих видах мистецтва за допомогою виразних можливостей кожного з них. Це знаходить свій вияв в тяжінні різних видів мистецтва до форми теперішнього часу.

У кінематографі ця форма теперішнього часу набуває свого найбільшого розвитку порівняно з іншими видами мистецтва внаслідок специфічного характеру кінематографічної умовності. В кіно закарбована на плівці реальність, реальність сфотографована, є виразом найбезпосереднішого ставлення до неї. Тому пошуки шляхів естетичної суверенності кіно завершуються лише з усвідомленням ролі монтажу, “який ніби символізує розрив між художнім та глядацьким часом, в кінцевому підсумку дає ілюзію його подолання”². Саме синкретична природа надає можливість кінематографу вільно володіти формою теперішнього часу. Це, зокрема, проявляється в тому, що кінофільм у короткий проміжок часу (час демонстрації односторонньої кінострічки в середньому — 1,5 години) може охопити події, що розділені віками, навіть тисячоліттями. Час же демонстрації театральної вистави складає в середньому 3 години, час читання книги взагалі необмежений.

У літературі з виникненням писемності руйнується первісна синкретичність художнього часу. Проте весь подальший шлях розвитку цього виду мистецтва свідчить, що в міру все умовнішого визначення меж між автором та читачем твору, прагнення до їхнього об’єднання стає насущнішим і знаходить свій вираз у різноманітних принципах побудови художнього твору, починаючи з форми “оповідання в оповіданні”, що бере початок з доби Відродження, і закінчуючи творами Ф. Достоєвського, багато з яких мають характер так званих записок. Хоча синкретичний час тут виступає вже у формі безпосе-

¹ Богомолов Ю. А. Проблемы времени в художественном телевидении: Опыт сравнительного анализа. — М., 1977. — С. 38.

² Там само. — С.58.

редньо художнього часу, тобто як свого роду предмет естетичного переживання як для автора, так і для читача.

Що стосується театру, то вся його історія також свідчить про боротьбу за автономний, власний час сценічної дії. І як тільки ця боротьба досягає мети, починають діяти процеси, скеровані на об'єднання глядацького та сюжетного часу, що знаходить свій вираз у різноманітності як суто драматургічних засобів, так і режисерських. Це — і особлива драматургія п'єс А. Чехова, і практика епічного театру Б. Брехта.

Мистецтво кінця XIX — початку XX ст. характеризується прагненням до відновлення первісної синкретичності форми художнього часу, прагненням, що досягло у своєму розвитку кульмінаційного моменту. Цією тенденцією відзначається розвиток усіх видів мистецтва. Але спроби оволодіти формою теперішнього часу призводять традиційні види мистецтва до руйнування їх образної природи, втрати своєї специфіки. Поява кінематографа ніби “знімає” накопичені в процесі розвитку мистецтва протиріччя.

Розвиток літератури в певний історичний період характеризується пануванням такого жанру, як роман, де центром оповіді є окрема особистість, процес становлення і розвитку її характеру та самосвідомості. Твори Стендаля, О. де Бальзака, Г. Флобера додали європейському роману пафос пізнання, дослідження основних закономірностей як розвитку людської особистості, так і взаємозв'язків її з суспільством.

Проте в останній третині XIX ст. роман переживає кризове становище, що знаходить свій вияв у розвитку натуралізму і формалізму. “Натуралісти” у своїй творчості зменшують особистісний початок у людині, пояснюючи його детермінованість середовищем та “біологією”. Модерністський роман, предтечею якого є твір М. Пруста “В пошуках втраченого часу”, проповідує зануреність у стихію індивідуальної свідомості та психології, тим самим повністю відокремлюючи буття особистості від соціуму.

Нові історичні умови розвитку буржуазного суспільства, в яких існував роман XIX ст., докорінно змінюють його жанрову структуру. Роман виходить за межі епічного роду поезії, здійснюючи синтез епосу з лірикою та драмою. Саме така синтетична природа роману дає змогу йому дослідити саму сутність буржуазного суспільства, в якому “проза” визначає специфічну природу буржуазних відносин, що розглядаються в морально-естетичному аспекті.

Роман XIX ст. характеризується внутрішньожанровою динамікою, взаємоперетворенням ліричного, епічного та драматичного початків у ньому. Проте в міру розвитку роману, в його структурі все більшої ролі набуває процес драматизації оповіді, що виявляється, в першу чергу, у переході від форми минулого часу до теперішнього. Форма оповіді про щось змінюється показом тієї чи іншої події, що за своєю суттю є вже предтечею кінематографічної розповіді.

Проте такий шлях розвитку роману приховує в собі певну небезпеку. Прагнення зробити форму “показу” явища самодостатнім літературним засобом призводить до втрати специфічної образності літератури як виду мистецтва.

У романі “В пошуках втраченого часу” М. Пруст, спираючись на життєві враження оповідача, що є літературним двійником автора, намагається пізнати та пояснити закони людської психіки й інтелекту. Цей твір ще не представляє рішучого розриву із традицією реалістичної літератури з точки зору творчого методу, який мав місце у близьких до М. Пруста представників модерністського роману XX ст. Але вже у творчості цього письменника виразно виявляється тенденція, що вела до процесу руйнації художнього образу. Персонажі роману не мають об’єктивних якостей, вони увесь час постають перед читачем крізь призму мінливого сприйняття самого оповідача, тим самим ніби “розпадаючись” на ряд окремих суб’єктивних “знімків” таким чином, що читач не завжди може навіть ототожити їх з одним і тим же персонажем.

М. Пруст є родоначальником так званої літератури потоку свідомості (Г. Стайн, В. Вулф, А. Бєлий, Дж. Джойс). Аналіз внутрішнього життя людини з допомогою прямого її відображення, що є основним творчим принципом цих письменників, передбачає, на їхню думку, створення повної ілюзії “присутності”, “спільного переживання” при передачі психологічних поривань героя. Проте така гранична “зануреність” у суб’єктивне, внутрішнє, приховане у психіці людини, обертається насправді зникненням меж між “описом” та “зображенням”, а тим самим між життям та мистецтвом.

Естетичні принципи літератури “потоків свідомості” знаходять своє логічне завершення в 50–60-ті роки XX ст. у творчості адептів так званого нового роману (Н. Саррот, А. Роб-Грійє, М. Бютор, К. Симон, К. Моріак), які намагалися змінити саму структуру роману, який, на їхню думку, переживав кризу своїх пізнавальних можливостей.

Таким чином, установка цього літературного напрямку на дослідження внутрішнього світу людини через створення ілюзії “присутності” знаходила свій вияв насамперед у зверненні до форми теперішнього часу. Проте домінуюча роль в оповіді цієї часової форми призводила до розмивання меж самого художнього образу.

Органічна ж єдність ліричного, епічного та драматичного в романі ХХ ст. стає однією з естетичних передумов кінематографа, природа якого близька до природи роману. Цю особливість кінематографа відзначав С. Ейзенштейн: “Тільки тут, зберігаючи усе багатство матеріально-почуттєвої повноти, реальна подія може бути *одночасно і епічною* щодо розкриття свого змісту, і *драматичною* щодо розробки свого сюжету, і *ліричною* щодо того ступеня досконалості, з яким можна вторити найтоншим нюансам авторського переживання теми”¹.

Розвиток живопису останньої третини ХІХ ст. характеризується виникненням імпресіонізму. Імпресіонізм в живописі, що оцінюється в цілому як продовження і розвиток традицій французького реалістичного живопису, має у своєму розвитку цілий ряд суперечливих моментів. Виникнувши як своєрідна реакція на академічний живопис, як звільнення від умовності та канонів класицизму та романтизму, імпресіонізм прагне закарбувати видимий світ у притаманній йому постійній мінливості через єдність людини та довкілля. Картини імпресіоністів фіксують ніби випадково схоплений поглядом миттєвий момент безперервної течії життя. Імпресіоністами “вперше в ХІХ ст. був вироблений метод, побудований на уривчастому відчутті часу та ведучий до загострення симультанного, миттєвого сприйняття... Імпресіоніст сприймав плін часу у вигляді окремих відтінків і прагнув закарбувати в картині незмінний упродовж такого відтинку візуальний образ предмета”².

Головний творчий принцип імпресіоністів — втілення митцем лише того, що він бачить, тим самим ніби заперечується його право на перетворення віддзеркаленої ним реальної дійсності, на дослідження тих чи інших її закономірностей. Саме в цьому естетичному принципі закорінена сутність тих протиріч, що виникли в практиці імпресіоністів і по суті — призвели його до кризи.

¹ *Ейзенштейн С. М.* Гордость. // Искусство кино. — 1940. — № 1–2. — С. 23.

² *Семенов О.* Категория времени в живописной системе импрессионистов // Искусство. — 1969. — № 5. — С. 58.

Образний ряд живопису імпресіонізму припускає зближення ролі митця з роллю глядача, сюжетним світом картини. Тим самим нібито задалегідь визначається характер сприйняття живописного полотна, розрахованого на його тривалість. Але практика імпресіоністів свідчить про зворотне — картина фіксує лише миттєвість сприйняття. В цьому конфлікті “між безперервною тривалістю нашого сприйняття і миттєвістю його втілення в творі мистецтва”¹ і прихована причина кризи імпресіонізму.

Естетична природа кінематографа, синтезуючі виразні можливості традиційних видів мистецтва і технічні винаходи дає змогу подолати те протиріччя, до якого, зокрема, приходять у своєму історичному розвитку живопис.

Творчість імпресіоністів не можна розглядати як єдину в живописі естетичну предтечу кінематографа. Історія живопису від наскельних малюнків до полотен Пікассо представляє собою своєрідну історію спроб втілення категорії часу. Хоча жодна з них ще не склалася в цілісну і струнку систему. Імпресіоністичний живопис як найбільш цілісна в цьому відношенні система представляє наче проміжну ланку між періодом розвитку живопису, який характеризується розрізненими спробами митців втілити категорію часу, і періодом, в якому народжується так звана кінетична перспектива, що передбачає множинність точок зображення та сприйняття предмета і збільшує можливості передачі руху на живописному полотні.

Кінетична перспектива народилася в ХХ ст. Наочним свідченням її народження був кінематограф. Але виникла вона як результат творчості насамперед майстрів живопису В. Серова, К. Петрова-Водкіна, В. Фаворського, О. Дейнеки.

Вплив імпресіонізму зазнав і театр кінця ХІХ — початку ХХ ст. Його виразні засоби застосовували в своїх постановках режисери А. Антуан (Франція), М. Рейнхардт (Німеччина), В. Меєрхольд (Росія). Творчість цих митців розвивалася в пошуках нової театральної виразності, боротьбі за реалізм на сцені проти театральної штампованості. Система, створена реформатором театру К. Станіславським, підвела підсумок цих пошуків.

¹ Семенов О. Категория времени в живописной системе импрессионистов // Искусство. — 1969. — № 5. — С. 59.

У книгах “Моє життя в мистецтві” та “Робота актора над собою” К. Станіславський, розробляючи питання специфіки театральної умовності реалістичного театру, знаходить вихід у створенні системи засобів, що забезпечують тілесні, фізичні умови для внутрішнього переживання актора, які дають йому змогу реалістично точно передати ідейне “зерно” ролі. Значне місце в цьому процесі приділялося створенню атмосфери, обстановки, в якій відбувається дія і яка допомагає передати настрій тієї чи іншої сцени, розкрити підтекст. Звідси походить особлива вимогливість режисера до сценографічного вирішення вистави.

Але практичне втілення цих принципів не обходилося без крайнощів. Відомий факт, коли актори на чолі із К. Станіславським намагалися зіграти уривок з п'єси “Місяць на селі” І. Тургенєва безпосередньо в алеях реального парку. Фальшивість такої ситуації стала ще одним підтвердженням головних принципів “системи” К. Станіславського, що вимагала вироблення нових засобів театральної умовності реалістичного театру.

Музичний імпресіонізм виник наприкінці 80-х — на початку 90-х рр. XIX ст. Хоча застосування самого терміна “імпресіонізм” до музики є досить умовним, оскільки тут він представляє дещо інше явище, ніж імпресіонізм у живописі. Творча установка композиторів-імпресіоністів полягала в тому, щоб засобами музики передати складний процес розвитку певного настрою, фіксація якого призводила інколи до надання йому символічного значення.

Класичний вираз імпресіонізму набув у творчості К. Дебюссі, окремі риси його — в музиці М. Равеля, П. Дюка, Жан Жюль Роже-Дюкаса та інших французьких композиторів.

Прагнення композиторів-імпресіоністів закарбувати навколишній світ в усій його мінливості знайшло відображення і в жанровій структурі музичних творів. Так, на зміну багаточастинним симфоніям прийшли симфонічні ескізи-замальовки, у фортепіанній музиці стали переважати стислі програмні мініатюри.

Практика композиторів-імпресіоністів, нехай вельми посередньо, але свідчила про той інтерес, який мистецтво на межі XIX та XX ст. стало виявляти до категорії часу.

Отже, виникнення кінематографа було зумовлено назрілою потребою розвитку мистецтва в цілому. Специфічний кінематографічний час, що формується в процесі кінотворчості та “закріплений” в

його матеріальному продукті — кінотворі, стає одним із основних принципів організації. Це дає змогу кінематографу передати рух як атрибут, спосіб існування матерії безпосередньо в сфері образного змісту, закарбувати самий момент часу.

З перших кроків кінематографа теоретики і практики кіно намагалися досягнути його феномен. Більшість із них стверджувала, що таємниця кінематографа — в русі. Так, італійський критик Р. Канудо ще на зорі кінематографа класифікував його як пластичне мистецтво в русі¹. А дослідник німого кінематографа Р. Гармс писав: “Над усім цим велике мовчання. Але мовчання це не мляве, а повне руху. Ця здатність до руху та його мінливість як в окремому кадрі, так і в їх чергуванні замінює собою все”². В працях ряду критиків та кінорежисерів (Л. Деллюк, Л. Муссінак, В. Пудовкін, С. Ейзенштейн, Б. Балаш, З. Кракауер, А. Базен) виокремлюються в якості естетичної основи фільму різні елементи: то “фотогенія” як особливі гранично поетичні обличчя людей та речей на екрані, що знаходяться в русі, то внутрішні та зовнішні ритми, що притаманні кінозображенню, то монтаж як послідовність поєднання кадрів у фільмі, то здатність кінокамери закарбовувати динамізм фізичного життя у всіх його подробицях, то здатність кінематографа створювати свій ідеальний світ, подібний реальному, але такий, що має автономне існування в часі. Характерною рисою цих теорій є те, що всі вони, даючи дефініцію видової специфіки кінематографа, завжди в тій чи іншій мірі звертаються до категорії руху. Так, відомий французький кінорежисер Р. Клер писав: “Якщо існує естетика кіно, то вона була винайдена водночас з кінокамерою та фільмом братів Люм’єр у Франції. Зводиться вона до одного слова: “рух”. Зовнішній рух предметів, що сприймається зором, до якого сьогодні ми додаємо внутрішній рух дії”³. Така точка зору може пояснюватися відданістю режисера німому кінематографу. Відомо, що Р. Клер тривалий час був супротивником приходу звуку в кіно, який, на його думку, руйнував естетику кінематографа. Проте основною причиною таких тверджень була переоцінка можливостей кінематографа у відображенні руху як миті дійсності, а не як способу існування матерії. Ситуація ускладнювала-

¹ Див.: Аристарко Г. История теорий кино. — М., 1966. — С. 16.

² Гармс Р. Философия фильма. — М., 1927. — С. 48.

³ Клер Р. Кино вчера, кино сегодня. — М., 1981. — С. 64–65.

ся ще й тим, що в теорії кіно, особливо в період німого кінематографа, нерідко відбувалося обманливе ототожнення специфічного руху художнього образу в кінотворі з рухом як суто технологічним елементом, рухом самого зображення. Специфічна художня виразність німого кіно сприяла тому, що процес створення художнього образу бачили у здатності безпосередньо передавати сам факт руху, його фотографію. Але рух у сфері образного змісту в кіно — це рух часу, “і тому він не зводиться до зовнішнього фактора зображення руху”¹.

Проте в процесі історичного розвитку кінообразу його динамічний ефект поступово витіснявся на задній план іншими художніми засобами — звуком, кольором, музикою.

Тим-то, досліджуючи генезис кінематографа, слід відзначити: виникнення його було зумовлено як потребами поза мистецтвом, які були пов’язані із соціально-економічними особливостями капіталістичного суспільства, так і іманентними самому мистецтву, що знайшли вияв у прагненні різних його видів оволодіти формою теперішнього часу. Це стало можливим лише завдяки специфічній синтетичній природі кінематографа, в якій предметно реалізувалася особлива кінематографічна форма людської чуттєвості.

У зв’язку з цим особливий інтерес представляє дослідження такого аспекту проблеми естетичної природи кінематографічного синтезу, як втілення кінематографічної чуттєвості в процесі художньої творчості, оскільки типологічні форми людської чуттєвості складають основу видоутворення тільки через процес художньої творчості.

Типологічні форми людської чуттєвості являють собою основу художньої творчості і художнього сприйняття. Адже за допомогою цих форм, які багато в чому ґрунтуються на природних нахилах людини, визначаються стереотипи творчої діяльності, притаманні тому чи іншому виду мистецтва². В кінематографії своєрідна синтетична природа обдарованості митця виступає виразом притаманної йому специфічної кінематографічної чуттєвості, яка знаходить своє закріплення у певній моделі художньої творчості. Кінематографічний синтез, що представляє певний тип художнього синтезу, тим самим може бути представлений як певний тип художньої творчості.

¹ Ждан В. Н. Введение в эстетику фильма. — М., 1972. — С. 178.

² Див.: Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств. — К., 1984. — С. 24.

В естетичній літературі існують різні підходи до типологізації художнього синтезу¹. Так, А. Зісь виокремлює такі типи художнього синтезу, що історично склалися і достоту зберігають своє значення для нашого часу: художній синтез як можливість поєднання різних мистецтв в інтересах підсилення образної виразності; синтез мистецтв як особливий тип художньої творчості; художній синтез як переведення художніх творів із специфіки одного виду мистецтва до специфіки іншого і пов'язане з цим взаємозбагачення різних видів². Згідно з цією концепцією, кінематографічний синтез, поряд із театром, телебаченням, естрадою та цирком, розглядається як певний тип художньої творчості. Характерною особливістю цього типу художнього синтезу є те, що він знаходиться в основі цих мистецтв і поза ним вони існувати не можуть.

Тому-то творчий процес виступає як об'єктивна основа кінематографічного синтезу. Тільки в його рамках цей синтез може здійснитися.

Характерна риса такого типу синтезу в кінематографі — не в простому використанні виразних засобів інших мистецтв, а в їх трансформації під знаком кінематографічної образності, що дає змогу створювати нову кінематографічну мову. А. Зісь підкреслює: “Тут виникає найзагальніша проблема — синтетичні мистецтва, концентруючи багато інших мистецтв, виявляють у новій якості деякі їх суттєві видові особливості, збагачуються ними, але й збагачують їх”³. У кінематографічному синтезі всі традиційні види мистецтва набувають нових виразних можливостей: театр позбувається протилежності між умовністю театрального середовища і реальністю акторського виконання, живопис набирає динаміки, література додає свій описовий характер, музика стає інтенсивною конкретністю. Здійснюється це завдяки специфічній природі кінематографічної умовності, головна особливість якої в тому, що кінематограф має можливість вільно оперувати такою категорією, як час, що є худож-

¹ Див.: *Борев Ю. Б.* Эстетика. — М., 1981. — С. 307–308; *Зись А. Я.* Теоретические предпосылки синтеза искусства // *Взаимодействие и синтез искусств* — Л., 1978. — С. 10–11; *Каган М. С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. — Л., 1972. — С. 236.

² Див.: *Зись А. Я.* Теоретические предпосылки синтеза искусства // *Взаимодействие и синтез искусств*. — Л., 1978. — С. 3–19.

³ Там само. — С. 11.

ньою домінантою виду. У зв'язку з цим аналіз кінематографічного синтезу за допомогою категорії часу дає змогу вивчити сам механізм створення моделі художньої творчості в кінематографі.

Творчий процес у кінематографі є основою синтезу виразних можливостей різних видів мистецтва, засобом же синтезу в кінематографі виступає час.

Специфічними часовими характеристиками кінематографічного синтезу є такі:

1. Час здійснення творчого процесу як в широкому його розумінні (виникнення авторського задуму, реалізація задуму, завершений твір, сприйняття твору), так і в вузькому, що включає стадію безпосереднього сприйняття твору реципієнтом. Дослідження такого зрізу творчого процесу в кінематографі дає змогу вивчити його діакронний аспект.

2. Час творчого процесу, що розуміється менш широко, розподіляється на так званий синтез часу та час синтезу, що діалектично пов'язані між собою. Кінорежисер у процесі творчості, синтезуючи виразні можливості інших видів мистецтва, синтезує і їх часові характеристики ("синтез часів"), в результаті чого виникає так званий час синтезу, тобто специфічний кінематографічний час, що представляє так званий синхронний аспект процесу кінотворчості. Дослідження цієї діалектики дає змогу проаналізувати сам механізм кінематографічного синтезу. Театр, живопис, література, музика, всі мистецтва, що входять до кінематографічного синтезу, мають свої специфічні часові параметри.

Так, театр як певний вид мистецтва має специфічні просторово-часові характеристики. Сама дія вистави не тільки розвивається в певному просторі й часі, а й здійснюється за допомогою цих категорій, оскільки театральна вистава — це передусім зрима просторове втілення дії в часі.

Дослідники театру все частіше приходять до висновку, що простір стає сьогодні однією з головних категорій театру. На думку одного з основоположників сучасного театру англійського режисера Е. Г. Крейга, сценічному просторові посилене вираження значних філософських понять, духовних та душевних станів, що уможлиблює йому місце поряд із конкретним і живим матеріалом театру — актором.

Із категорією простору в сучасній виставі поєднані всі її компоненти: внутрішня логіка сценічної композиції, ритмічна партитура вистави, музичне оформлення, акторське виконання.

Як і простір, категорія часу в театрі має свою специфіку, сутність якої дослідник Б. Кузнецов бачить у тому, що театр порівняно з іншими видами мистецтва “у найвиразнішій формі демонструє необоротність буття та пізнання, часу від **раніше** до **пізніше**”¹.

Тому відображення плину часу в театрі стає можливим лише завдяки його “закріпленню” в певному просторі. “Все це підкорене специфіці театру — відображенню нескінченної еволюції буття і пізнання у кінцевому, локальному сценічному просторі-часі. Інакше кажучи, перетворення різниці між **раніше** і **пізніше** у локальні, внутрішні, що містяться у **тут-тепер** конфлікт і синтез минулого і майбутнього”².

Однаке специфічна умовність театру, що проявляється в оперуванні переважно просторовими формами, аж ніяк не означає відмови від інших форм вираження. Так, роль часових форм істотно зростає в драматургії п'єс із двома акторами або монодрам, тобто там, де особливо значущий сам виголошуваний текст, де зовнішня просторова структура дії гранично спрощується.

Разом з тим можливості театру у передачі часу за допомогою суто часових форм все ж таки істотно обмежені. Причиною цього є протиріччя, що існує між умовністю театрального середовища та реальністю акторського виконання. В кінематографі воно долається шляхом створення так званого кінематографічного простору, в якому і актори, і середовище водночас і реальні (реальні живі люди діють у реальному просторі), і умовні (тіні, зображення людей та простору, закарбовані на кіноплівці). Специфічний кінематографічний простір, створений засобами монтажу, дає кінематографу можливість передати біг часу вже за допомогою його форм.

Живопис, як і будь який інший вид мистецтва, має свій просторово-часовий континуум, в якому художній рух, виступаючи як сутність художнього образу, передає діалектику буття.

Але якщо категорія простору є “найрепрезентативнішою” в живописі, і твір живопису, тобто картина, — це, в першу чергу, реальна площа живописного полотна, що має власний простір, і в той же

¹ Кузнецов Б. Необратимость физического и сценического времени // Театр. — 1978. — № 7. — С. 68.

² Там само. — С. 69.

час образ іншої реальності, який також має свій простір, то категорія часу в живописі такою репрезентативністю не володіє. Більш того, перед дослідниками, які займаються цією проблемою, виникає питання: чи можна на картині взагалі окрім простору та предметів у просторі зобразити час? І що означає зобразити час у нерухомому малюнку? Яким чином плин часу присутній в одночасному, рух — у нерухомому?

У цьому випадку переконливою є точка зору відомого мистецтвознавця М. Волкова, що виокремлює такі аспекти проблеми часу: “Про час у зв’язку з картиною можна говорити в чотирьох аспектах: як про творчий час, про час її сприйняття (послідовність, тривалість), часову локалізацію в історії мистецтва і в творчому житті митця, і нарешті, про **зображення часу** на полотні”¹. У свою чергу, останній, четвертий аспект проблеми часу — зображення його на нерухомій картині (він для нас становить найбільший інтерес) — має цілий ряд опосередковуючих ланок: зображення руху; зображення дії; контекст зображеної події (контекст картини); зображення середовища подій².

Завдяки цим опосередковуючим моментам час на картині глядач бачить і розуміє тільки спираючись на смислові зв’язки. І відсутність зовнішнього руху на живописному полотні аж ніяк не означає відсутності часу, а навпаки, іноді навіть ясніше виражається його повільний перебіг, тривалість.

Цей взаємозв’язок зображення руху та часу в живописі, що здійснюється за допомогою складного механізму смислових зв’язків, ріднить його з кінематографом, оскільки він також, як і традиційні пластичні мистецтва, нездатний до повного і точного відтворення реального руху. Кінематограф створює лише ілюзію передачі руху, що внаслідок технічної основи кінематографа є повнішою. На думку дослідника Г. Чахир’яна, “кінозображення відрізняється від зображення в живописі, графіці і скульптурі не тільки незмірно повнішою ілюзією руху, а й здатністю передавати *швидкість* руху і таким чином відтворювати повну ілюзію руху, чого традиційні образотворчі мистецтва не можуть досягти”³.

¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи. — М., 1977. — С. 134.

² Там само. — С. 134.

³ Чахир’ян Г. Изобразительный мир экрана. — М., 1977. — С. 31.

Здатність змінювати динаміку внутрішньокадрового руху дає змогу кінематографу передавати розвиток пластичного образу у часі на відміну від живопису, де час лише зображується на полотні.

Серед інших видів мистецтва література вирізняється тим, що найцілісніше охоплює багатство внутрішнього, інтелектуального світу людини, повноту його ставлення до світу. Відбувається це внаслідок самої специфіки літератури, головним засобом зображення якої виступає слово, мова.

Ці поняття, як відомо, є дійсністю думки, знаряддям мислення. Тому розвиток літератури неможливий без розвитку людських форм мислення взагалі. Специфіка літератури як виду мистецтва пов'язана з понятійною формою мислення і проявляється в специфіці відображення дійсності, яка полягає в тому, що “всі без винятку художні образи літератури є ніби подвійним людським відображенням зовнішнього світу. Сам засіб створення образів — слово — вже є знаком, що передає наше **поняття** про що-небудь. У свою чергу, словесний знак для відображення об'єктивного світу використовує конкретний знак-поняття... Так чи інакше література завжди пов'язана із суб'єктивно-людським поняттям-знаком, не схожим ні на що інше, не маючи ніякого аналога в матеріальному світі... Тому все об'єктивно суще відображається в літературі не само по собі, узятє в людських відносинах (як, скажімо, в кіномистецтві), а тільки опосередковано, за допомогою реально-конкретного духовного буття людини”¹.

Такий “понятійний” характер літератури дає змогу їй відображати “загальне” в речах, процесах, подіях, охоплювати предмет “в цілому”. Дослідник І. Виноградов, відзначаючи цю особливість літератури як виду мистецтва, підкреслює: “Виникаючи з одиничних чуттєвих сприйнятів та уявлень, поняття фіксує “тривале”, “перебуваюче”, відносно “стійке” в них. Якщо відчужання є одиничним слідом одиничного предмета, то поняття є уявною переробкою відчужань та уявлень”².

¹ Степанян Ж. С. О специфике предмета видов искусства // Некоторые вопросы специфики искусства. — Ереван. — 1970. — С. 146-147.

² Виноградов И. Вопросы марксистской поэтики: Избранные работы. — М., 1972. — С. 51.

Таким чином, у літературі відчуття і уявлення людини, що “закріплені” за певним простором і часом, трансформуються в мову, оповідь, що розгортається у часі. Тим самим література дає змогу описати у часі все те, що бачить людина в просторі¹.

Цю особливість літератури і бере на озброєння кінематограф. Зберігаючи її оповідний характер, він в той же час доповнює його зображенням конкретного простору, в якому відбуваються ті чи інші події. Саме тому з усіх видів мистецтва кінематограф ближче всього до літератури. На цю особливість кіно звернув увагу С. Ейзенштейн, аналізуючи принцип кінематографічного монтажу. Він неодноразово наголошував на спорідненості кінематографічної оповіді та літературної мови, в основі якої діє єдиний принцип створення художнього образу, коли між собою пов'язуються два різнорідних уявлення, і з особливого типу зв'язку між ними виникає оте третє — безпосередньо сам образ.

Музика, як особливий тип мистецтва, являє собою осмислений і певним чином організований ряд звукових чергувань, що складаються в основному з тонів (звуків певної висоти). Організація висотних відношень тонів здебільшого здійснюється на основі ладу, а часових — на основі метра. Тим самим у музиці просторово-часовий континуум може бути представлений через органічне сполучення ладу і метра, що створюють мелодію, в якій лад орієнтує тон у просторі, а метр — у часі. Звичайно, це визначення є досить умовним, оскільки музичний звук нездатний визначити нічого конкретного — мова музики абстрактна за своєю формою.

Музика, як специфічний різновид звукової діяльності людей, найближча до мови, мовної інтонації, що, в свою чергу, зближує її з літературою. Як і художня література, музика безпосередньо звернена до внутрішнього світу людини. Проте на відміну від літератури вона народилася з потреб людини в суто емоційному вираженні світу, в той час як література — з потреб в інтелектуальному його вираженні. Тому музика не здатна створити конкретно-чуттєвий образ певного зовнішнього явища. Незважаючи на це, вона краще за інші види мистецтва здатна передати процес розвитку певного почуття,

¹ Степанян Ж. С. О специфике предмета видов искусства // Некоторые вопросы специфики искусства. — Ереван. — 1970. — С. 145.

настрою, переживання у всьому багатстві його найтонших відтінків та нюансів. Саме ця особливість музики і складає основу створення художнього образу в ній.

Таким чином, всі моменти, що зближують музику з літературою (спорідненість з мовою, здатність відтворювати процес розвитку почуття тощо), надають музиці досить виражений процесуальний характер. Тим самим категорія часу в музиці стає панівною, оскільки сама музика являє собою специфічну систему звуків, що розгортаються у часі. Та на відміну від літератури, яка описує у часі все те, що бачить людина в просторі, музика описує у часі все те, що людина відчуває, чує в просторі.

Як органічний елемент, що входить до складу кінематографічного синтезу, музика доповнює його, так би мовити, “відчутим часом” і використовується у фільмі як засіб, що підсилює емоційне звучання.

Отже, кінематографічний синтез є своєрідним “синтезом часів” традиційних видів мистецтва, що входять до нього, а це дає змогу кінематографу вільно оперувати категорією часу.

У зв'язку з цим “синтез часів” традиційних видів мистецтва може бути представлений як певна модель художньої творчості в кінематографі, основа кінематографічного синтезу. В ній знаходить своє закріплення особлива кінематографічна форма людської чуттєвості, завдяки якій художник фіксує життя в формах самого життя, що передають його діалектику, рух і розвиток у часі. Тим самим час виступає як художня домінанта кінематографа як виду мистецтва.

Дослідження кінотвору як результату творчого процесу призводить до аналізу його процесуального характеру. Правомірність такого підходу до дослідження художнього твору, і кінотвору зокрема, стає очевиднішою при зіставленні його з художнім образом, носієм якого він виступає.

Методологічною базою дослідження категорії художнього образу є теорія відображення, оскільки він виступає специфічною формою відображення дійсності в мистецтві.

В естетичній літературі існує кілька принципів підходу до аналізу структури художнього образу. В ряді праць він розглядається як діалектична єдність загального та індивідуального, об'єктивного та суб'єктивного, емоційного та раціонального. Такий підхід знаходимо в працях Ю. Борева, Г. Гачева, А. Дремова, А. Зіся,

М. Кагана, В. Кондрашова та О. Чичиної, О. Кривцуна, І. Смольянінова, Є. Яковлева¹.

У працях В. Кожінова, П. Палієвського, Г. Поспелова² художній образ розглядається як об'єктивно існуюче певне ціле і виділяються такі його структурні елементи — сюжет, фабула, характери, предметні деталі тощо. “Образ тут розуміється як загальна категорія художньої творчості. Слово “образ” використовується в тому широкому значенні, в якому воно виступає в класичному визначенні мистецтва і поезії як мислення образами. З цієї точки зору художній твір в цілому являє складний єдиний образ, а кожний елемент твору — відносно самостійну і неповторну частину цього цілого”³.

Праці К. Горанова, О. Іліаді, М. Храпченко⁴ представляють інший підхід до проблеми. Художній образ тут розглядається як процес, що поєднує у діалектичній єдності митця, твір мистецтва і реципієнта. Такий підхід є найперспективнішим, оскільки дає змогу включити твір мистецтва в процес функціонування художнього образу в цілому: за межами свідомості сприймаючого художній образ, як і будь-який інший, існує лише потенційно. Онтологічний статус образу полягає в тому, що, виступаючи об'єктивним за своїм джерелом, об'єктом, який він відображає, він в той же час є суб'єктивним за засобами свого існування. Основною особливістю образу є його ідеальність. “Художній образ, що існує актуально, ідеальний. Його характерною рисою є “зверненість” до суб'єкта, який сприймає. Він

¹ Див.: *Борев Ю. Б.* Эстетика. — 4-е изд., доп. — М., 1988; *Гачев Г. Д.* Образ в русской художественной культуре. — М., 1981; *Дремов А. К.* Художественный образ. — М., 1961; *Зись А. Я.* Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы. — М., 1975; *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. — СПб., 1997; *Кондрашов В. А., Чичина Е. А.* Этика. Эстетика. — Ростов н/Д, 1999; *Кривцуна О. А.* Эстетика: Учебник. — 2-е изд., доп. — М., 2001; *Смольянинов И. Ф.* Природа художественного образа. — М., 1982; *Яковлев Е. Г.* Эстетика: Учебное пособие. — М., 2002.

² Див.: *Кожин В. В.* Художественный образ и действительность // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод., характер. — М., 1962. — С. 58–71; *Палиевский П. В.* Литература и теория. — М., 1979; *Поспелов Г. Н.* О природе искусства. — М., 1960.

³ *Кожин В. В.* Художественный образ и действительность. — С. 58.

⁴ Див.: *Горанов К.* Художественный образ и его историческая жизнь. — М., 1970; *Іліаді О. М.* Праця, талант, краса: У художній творчості. — К., 1976; *Храпченко М. Б.* Горизонти художественного образа. — М., 1982.

цілком належить суб'єкту, хоча саме його існування та специфічні відмінності від звичайного образу зумовлені, з одного боку, матеріальною структурою художнього твору, а з другого — психологічними особливостями суб'єкта, який сприймає. В цьому значенні образ виступає сполучним елементом¹.

Саме тому важливу роль для повноцінного функціонування художнього образу, який є основою будь-якого виду мистецтва, відіграє зв'язок: відображення — вираження — сприйняття².

При дослідженні художнього образу як процесу зазвичай виділяють такі його рівні: образ-задум, художній твір і образ-сприйняття.

Дослідження художнього твору в контексті такого розуміння художнього образу допомагає поділити в рамках теоретичного аналізу образ і твір мистецтва, оскільки ці поняття часто ототожнюються не тільки в мистецтвознавстві, але й естетиці. Так відбувається, зокрема, у тих дослідженнях, в яких художній образ розглядається як об'єктивно існуючий в єдності таких його елементів, як сюжет, фабула, характери.

Недоліком процесуального аналізу художнього образу, на думку дослідника О. Мігунова, «... деяке протиставлення первісної основної стадії буття художнього образу та другої, де він лише об'єктивується в матеріалі. ... це відбувається внаслідок визнання художнього образу в основному як ідеального явища, оскільки первісна стадія створення художнього образу не передбачає «ліплення» його в матеріалі мистецтв»³. У зв'язку з цим художній твір здебільшого стає предметом мистецтвознавчого аналізу, в якому на першому плані постають питання художньої форми, матеріалу мистецтва тощо, а художній образ як явище духовного порядку, що має інваріантний характер, стає предметом естетичного аналізу. Так, зокрема, в кінознавстві існує ряд праць (С. Ейзенштейна, В. Ждана та ін.)⁴, присвячених специфіці кінематографічної образності. Попри все більшість досліджень обмежується рамками аналізу художнього тво-

¹ Штов І. П. Природа художественной ценности. — К., 1981. — С. 20.

² Див. Левчук Л. Т., Опиценко О. І. Основи естетики: Навч. посіб. — К., 2000. — С. 146.

³ Мігунов А. С. Художественный образ. Эстетический анализ: Материалы к спецкурсу. — М., 1980. — С. 37.

⁴ Див. Сергій Ейзенштейн. Естетика кіномистецтва. Дослідження. Статті. Лекції. — К., 1978; Ждан В. Н. Естетика фильма. — М., 1982.

ру, залишаючи поза увагою складний діалектичний взаємозв'язок художнього образу і художнього твору, що становить одну з основних проблем як естетики в цілому, так і мистецтвознавства.

Сучасний рівень розвитку кінознавства та кінокритики все гостріше ставить перед дослідниками проблеми методології, зв'язку естетичної теорії з сучасною художньою практикою.

У західноєвропейській теорії кіно, як і в естетиці в цілому, проблема художнього образу практично ігнорується, заперечується його функція пізнання і відображення дійсності. У той же час в окремих дослідженнях глибоко розробляються питання багатозначності, цілісності художнього образу. Проте вихідні ідеалістичні установки та методологія цих досліджень, як правило, призводять до містифікації правильних суджень та об'єктивних фактів, якими оперують дослідники. Так, приміром, відбувається у вже своєрідній “класиці” теорії кіно — концепції відомого дослідника З. Кракауера¹. Еклектизм естетичних поглядів З. Кракауера, що інтегрує в своїй теорії феноменологічне та психоаналітичне тлумачення мистецтва, знаходить прояв у трактуванні ним самим проблем відображення дійсності на екрані, місця кіномистецтва в житті суспільства, реалізму в кіно. Безстороннє фотографічне зображення життя трактується дослідником як справжній реалізм кінематографа. Таке розуміння реалізму виключає насамперед сам реалістичний художній образ, що виникає в результаті творчого відображення дійсності митцем. Методологічна односторонність дослідження німецького теоретика, що наближує його позиції до неонатуралізму, перешкоджає розкриттю того теоретичного потенціалу, який воно містить.

Теоретичним поглядам іншого видатного теоретика західноєвропейського кінознавства А. Базена, як і концепції З. Кракауера, при всій їх відмінності, характерний той же інтерес до проблем сутності буття кінообразу, проблем відношення кіноматеріалу як до об'єкта знімання, так і до сприйняття сучасною людиною.

А. Базен проповідує принцип “довіри до дійсності”, відстоює дійсність, документальну автентичність екрана, пояснюючи феномен фільму так званим “комплексом мумії”. Генезис реалізму в кіно дослідник розглядає в контексті процесу історичного розвитку пластичних мистецтв. Так, єгиптяни муміфікували померлих, Людовик XIV

¹ Див.: Кракауер З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности: Сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. — М., 1974.

задовольнявся портретами Лебрена, завдяки чому сутність мала бути врятована за допомогою збереження видимості. Так задовольнялася одна з одвічних потреб людської психіки — потреба захистити себе від часу.

Проте історія пластичних мистецтв, за А. Базеном, це насамперед історія правдоподібності або “хибного реалізму”, бо “нині ніхто вже не вірить в онтологічну тотожність моделі та портрета”¹.

У винаході фотографії та кінематографа здійснилася потреба розвитку всіх пластичних мистецтв у створенні ідеального світу, подібного реальному, але який мав автономне існування в часі. Достовірність цього світу була гарантована автоматизмом створення самого образу зовнішнього світу в кінематографі, що має, на думку А. Базена, творче втручання людини. Кіно він розглядає як етап завершення фотографічної об’єктивності у часовому вимірі. А звідси висновок — кіно створено прагненням до міфотворчості, яке мовби постійно присутнє в культурі людства і яке в ХХ ст. народило міф тотального кіно.

Таким чином, А. Базен та З. Кракауер, апелюючи в своїх теоретичних концепціях до достовірності, реалістичності екранного зображення, виявилися методологічно неспроможними в поясненні природи особливої “реалістичності” кінематографічного образу, що привело їх до апології так званого феноменологічного реалізму.

Пізніші за своїм походженням кінознавчі теорії, наприклад семіотика кіно, що трансформувалася у структурно-психоаналітичну теорію (К. Метц, Ю. Кристева, Р. Барт)², або ліворадикальні (Дж. Макбін, К. Маккейб, Ф. Ді. Джамматтео)³, основним об’єктом критики яких стала теорія “онтологічного реалізму”, висунута та обґрунтована А. Базеном, так само виявилися методологічно нездатними пояснити образну природу кінематографа.

Семіотика кіно, як вудеча кінотеорія, утвердилася у Франції в середині 60-х років. В процесі свого розвитку, опинившись у ситуації необхідності вивчення всього безмежного поля соціального символізму, семіотика кіно неминуче мала б вийти за рамки, власне, кінематографа. У зв’язку з цим з’явилася потреба в новій методологічній

¹ Базен А. Что такое кино? — М., 1972. — С. 40.

² Див.: *Строение фильма*: Сб. ст. / Сост. К. Разлогов. — М., 1984.

³ Див.: *Мельвиль Л. Г. Кино и “эстетика разрушения”*. — М., 1984.

базі, яка змогла б вивести кіносеміотику зі своєрідного теоретичного глухого кута. Нею став психоаналіз.

Ірраціоналізація кінознавчого структуралізму на Заході, відмова від дослідження конкретного матеріалу фільму, від аналізу кінематографічного “тексту” — стало відмовою від того, що складало плідний аспект дослідження кіносеміотики. Виведення кінематографа з структур людської психіки призвело до повного відриву теорії кіно від соціуму. Аналіз фільму, таким чином, перемістився зі сфери знаково-соціологічної в сферу ірраціоналізованої автономної свідомості¹.

Однією з найвідоміших у західному ліворадикальному кінознавстві є так звана теорія ідеологічної вади камери або ідеології перспективи. Згідно з цією теорією, кінокамера, механічно відтворюючи пряму перспективу, успадковану від епохи Відродження, поширює і так звану ідеологію цього закону перспективи, відкритого в період зародження буржуазних відносин, під яким розуміється безпосередній вираз буржуазного світогляду та буржуазного індивідуалізму².

Така фетишизація кінотехніки у ліворадикальних теоріях кіно виступає наслідком метафізичного розуміння процесу відображення дійсності в мистецтві як простого знімку її, що ігнорує творчий, діалектичний характер художнього відображення.

Отже, дослідження художнього твору стає плідним тільки в контексті розуміння художнього образу як процесу. Це допомагає досліднику уникнути цілого ряду натяжок, що неминуче виникають в процесі аналізу. Так, наприклад, в естетиці та мистецтвознавстві художній твір і художній образ часто розглядаються з точки зору причинно-наслідкового зв'язку. В цьому випадку художній образ виступає як деяке похідне від художнього твору, що призводить до розуміння його лише як пасивного результату, фіксованого підсумку творчої діяльності митця. Проте художній образ завжди містить в собі і творчо-діяльний аспект.

Поняття “твір мистецтва” має в естетиці два основних значення. Перше — це продукт творчої діяльності митця, друге — художній об'єкт, що характеризується певним рівнем ідейно-художньої доско-

¹ Див.: *Разлогов К. Э.* Психоаналитическая теория кино во Франции // *Вопр. философии.* — 1985. — № 8. — С. 112–124; *Ямольский М.* Тупики психоаналитического структуралізма // *Искусство кино.* — 1979. — № 5. — С. 92–111.

² Див.: *Мельвиль Л. Г.* Кино и “эстетика разрушения”. — М., 1984.

нальності. Поняття ці однопорядкові, але не зовсім ідентичні. Неідентичність відображає нетотожність розуміння художнього образу як об'єктивно існуючого предмета та художнього образу як процесу. При першому наближенні визначення художнього твору як продукту творчої діяльності логічно більше відповідає розумінню художнього образу як процесу, але глибинніший їх зв'язок виявляється в самому засобі існування художнього образу, що аналогічний певною мірою способу буття художнього твору¹.

Дослідник К. Горанов, розглядаючи художній образ у контексті соціального, історичного буття, розумів його як “тривалий і складний соціальний процес пізнання, емоційного співпереживання, переосмислення, активного втручання в життя”². Твір мистецтва розуміється ним як нова ідеальна структура, що, реалізувавшись у матеріалі і мові певного виду мистецтва та взаємодіючи із системою людських цінностей, є похідною від художнього образу. Багатоступеневість опосередкованого відображення дійсності, єдність пізнання, створення та сприйняття в художньому образі знаходить своє відображення і в природі художнього твору. “Художній образ має в собі всі протиріччя і все багатство художнього твору, усі таємниці мук та радощів творчого процесу, всі передумови для насолоди в процесі художнього сприйняття”³.

Така точка зору найповніше виражає співвідношення художнього образу та твору мистецтва, оскільки художній твір розглядається тут не як замкнена система, сприймаючи яку ми обмежуємося осягненням її структури, внутрішніх зв'язків між елементами, а й як система розімкнена, відкрита в світ духовно-практичної діяльності людини, її соціального буття. Поза процесом сприйняття художній твір, як і художній образ, існує лише потенційно. Актуалізація його здійснюється у взаємодії художнього твору з ідеальним образом, що виникає у свідомості людини, яка цей твір сприймає. Такий образ виступає вже як “відображення відображеного”. Повторний ідеальний образ виникає при сприйнятті матеріальної структури твору, в якій матеріалізується первинний ідеальний художній образ. Співвіднесеність первинного та вторинного образів, що здійснюєть-

¹ Див.: Шитов И. П. Природа художественной ценности. — К., 1981. — С. 18.

² Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. — М., 1970. — С. 26.

³ Там само. — С. 26.

ся в процесі сприйняття реципієнтом, і є критерієм художності твору мистецтва.

Таким чином, естетичний аналіз кінотвору передбачає дослідження його подібно художньому образу як процесу, в якому в органічній єдності знаходяться відображення дійсності митцем, втілення ним художнього образу в художньому творі в процесі творчості та сприйняття його реципієнтом.

При дослідженні ж самого художнього твору як процесу неминучим стає звернення до аналізу його часового параметра.

Як відомо, твір мистецтва є продуктом художнього відображення дійсності, що має в собі художній образ, який включає художній рух, що здійснюється у специфічному художньому просторово-часовому континуумі і передає діалектику буття. Художній образ одержує свою матеріальну фіксацію в певній просторово-часовій конструкції.

Категорії простору та часу стають суттєво значущими для розуміння специфіки мистецтва в цілому та художнього твору зокрема. Особлива роль цих категорій у творчому процесі зумовлюється і тим, що простір і час виступають тут як механізм художнього відображення та вираження, представляючи гносеологічний аспект процесу творчості, оскільки мистецтво є одним із способів пізнання реальної дійсності.

Водночас категорії простору та часу в творчому процесі виступають самим механізмом перетворення реального простору та часу в художній, що становить уже проблематику видової специфіки мистецтва.

Художній простір та час, таким чином, представляють собою специфічну форму передачі в мистецтві реальних просторово-часових відносин.

Художній час не є простою подібністю реального життя. Він становить відображений час дійсності, час, естетично перетворений митцем. Виступаючи одним із компонентів складної структури твору мистецтва, художній час поряд з іншими її елементами визначається у кінцевому підсумку ідейно-естетичною позицією митця, його художнім методом і має естетичний смисл.

Відображаючи реальний простір і час дійсності, митець створює специфічний художній простір і час, що складають внутрішній світ твору мистецтва. Кожний художній твір мистецтва має свій, відмінний від інших, внутрішній світ, що визначається багатьма факторами: світоглядом та творчою манерою митця, особливостями

історичного періоду, в якому митець живе і працює, його індивідуальними нахилами, специфікою матеріалу даного виду мистецтва тощо.

У більшості праць, в яких досліджується специфіка кінематографа, як правило, розглядаються простір і час художнього твору. Проте його естетичний аналіз, кіновтвору зокрема, припускає дослідження цих категорій як важливих характеристик художнього образу в цілому, оскільки твір мистецтва є лише матеріальною моделлю, що несе в собі такий художній образ.

Художній час відноситься до самої художньої тканини твору, виступаючи елементом його структури. Але в той же час він має свою складну структуру. Виступаючи одним із принципів організації твору, художній час пронизує всі ланки творчого процесу, специфічно відбиваючись у кожній з них.

Оскільки естетичний аналіз кіновтвору припускає дослідження його специфіки як результату відображення та втілення художнього задуму і результату сприйняття глядачем, його художній час становить діалектичну єдність так званого реального, концептуального та перцептуального часів. Така типологія була запропонована дослідниками Р. Зобовим та О. Мостепаненком. “Якщо реальний час і простір визначають співіснування та зміну станів реально існуючих об’єктів і процесів, то концептуальний простір і час представляють собою деяку абстрактну хроногеометричну модель, що існує для впорядкування ідеалізованих подій. Це фактично — відображення реальних простору та часу на рівні понять (концептів), що мають однаковий смисл для всіх людей. Що ж стосується перцептуального простору та часу, ... вони є умовою співіснування та зміни людських відчуттів, психічних актів суб’єкта”¹.

Отже, єдність реального, концептуального та перцептуального часів у кіновторі визначається як логікою художнього процесу в цілому, так і специфічними засобами художньої виразності певного виду мистецтва.

У зв’язку з цим розуміння кіновтвору, як результату творчого процесу, припускає і його дослідження, як процесу, що являє органічну

¹ Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. — Л., 1974. — С. 11.

єдність процесів відображення, втілення художнього задуму та сприйняття, кожний з яких можна визначити за допомогою аналізу притаманного йому часового параметра.

Кінотвір можна дослідити також і як процес, як об'єктивно існуюче динамічне явище. У цьому разі він представляє собою об'єктивний вияв процесу художньої творчості, в якому продукт, що виробляється, невіддільний від акту, в якому він виробляється.

Як матеріальний продукт художньої творчості і як об'єктивно існуюче динамічне явище, кінотвір постає в той же час перед реципієнтом не тільки як певний матеріал (кіноплівка), але і як художній образ, як особливе відтворення, відображення дійсності, що виражає водночас духовний світ людини.

У свою чергу, аналіз художнього образу з точки зору процесуального характеру дає можливість показати, що художній образ і художній твір — явища хоча й того самого роду, але не збіжні. Так, дослідник А. Михайлова відзначає: “Перед нами стадії існування художнього образу, що знаходяться в певній субординації і генетичного зв'язку: образ-задум передує створенню твору, породжує його; твір же мистецтва потім (але не раніш) породжує у свідомості читача або глядача образи-сприйняття, аж до образу-підсумку”¹.

Художній твір — найважливіший з рівнів художнього образу, оскільки він в художній сфері створює єдність духовного та матеріального так само, як в єдності існують свідомість та матерія, мислення та буття. В художньому творі органічна єдність ідеї та її матеріального втілення виявляється найповніше, що дає йому можливість, на відміну від інших рівнів існування художнього образу, мати констатуючі ознаки.

У контексті процесуального розуміння художнього образу правомірним є твердження О. Мигунова про рівнозначність понять художнього образу та художнього твору на стадії образу-твору. “Якщо ж ставити питання про їх збіг, то воно матиме характер інверсії: коли дослідник звертається до художнього твору, він бере його як знак (матеріальне), що припускає значення (образ); художній образ, навпаки, зовнішньо поданий як зміст, тобто в ідеальному плані. Що стосується матеріального плану образу, то він первісно завуальова-

¹ Михайлова А. А. Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание 76: Сб. ст. — М., 1976. — Вып. 1. — С. 228.

ний відображеною предметністю. Це і створює іноді видимість статичного існування художнього образу. У сприйнятті черговість планів не має принципового значення. Цілісний характер художнього впливу досягається водночас і за рахунок художнього образу й за рахунок художнього твору”¹.

Тому аналіз кінотвору в контексті такої категорії, як художній образ, дає змогу здійснити, з одного боку, дослідження, власне, естетичних закономірностей та специфіки кіномистецтва, а з другого — розуміння кінотвору як одного з рівнів буття художнього образу поряд з образом-задумом і образом-сприйняттям і в той же час як процесу, робить особливо зримою художню творчість в кінематографі, дозволяє дослідити сам механізм втілення художнього образу в кінотворі.

При розгляді художнього образу як процесу образ-задум, до якого можна застосувати визначення “суб’єктивний образ об’єктивного світу” як до будь-якого пізнавального (ідеального, психічного) з точки зору його ідеального буття в свідомості суб’єкта в момент психічного акту, необхідно підкреслити: стаючи образом-твором, він зазнає суттєвих змін, що є результатом взаємодії ідеального образу з матеріалом мистецтва. З новим художнім твором народжується нова річ, новий матеріальний предмет, що долучається до складу об’єктивного світу. У зв’язку з цим реципієнт сприймає його вже як частину довколишньої дійсності.

Художній твір — суперечлива єдність. Це знаходить свій вияв у тому, що, з одного боку, твір мистецтва є матеріальним продуктом художньої творчості, певним чином відібраним та організованим митцем матеріалом, що має специфічні властивості. З другого боку, матеріал цей постає перед реципієнтом як художній образ, що відображає дійсність, але не має її матеріальних властивостей.

Таку двоїстість твору мистецтва підкреслював ще Гегель: “З одного боку, художній твір надає змістові ідеалу конкретний образ дійсності і зображує його як певний стан, особливу ситуацію, характер, подію, дію, вбирає в форму вищого існування. З другого боку, мистецтво втілює це уже цілісне явище в собі в певний чуттєвий матеріал і цим створює новий світ — зримий оку та чутливий

¹ Мигунов А. С. Художественный образ. Эстетический анализ: Материалы к спецкурсу. — М., 1980. — С. 40.

вуху світ мистецтва. З обох боків мистецтво доходить до меж зовнішнього світу, не проникаючи тільки туди, куди цілісна в собі єдність ідеалу більше неспроможна надсилати промені своєї конкретної духовності. І щодо цього художній твір має подвійний за своїм характером зовнішній бік, що як такий залишається чимось зовнішнім і, отже, у своєму формуванні може досягти лише зовнішньої єдності”¹.

Подвійність художнього твору дає змогу пояснити і сприйняття так званої видимості того життя, що постає перед реципієнтом у творі мистецтва, оскільки перетворений митцем матеріал дійсності є відображенням довколишнього світу, життя людей, їхніх вчинків.

Мистецтво як творчий аспект свідомості людини нетотожне дійсності, не претендує на те, щоб замінити її собою, оскільки внаслідок художнього пізнання створюється художній образ, який є відображенням дійсності.

Аналіз мистецтва як пізнавальної діяльності, що має як спільні з її іншими формами якості, так і свою специфіку, дає змогу дослідити питання специфіки художнього опанування світу, проблему видимості життя в мистецтві. Художні образи у зв'язку з цим постають як копії, відображення, знімок об'єкта відображення.

Складність проблеми естетичної відповідності образу об'єктові відображення зумовлюється самим змістом художнього образу, що містить не тільки відтворений об'єкт, а й специфічне відношення до нього суб'єкта естетичного відображення, тобто особистість митця. Торкаючись проблеми відповідності художнього образу своєму об'єкту, необхідно також враховувати те, що він на відміну від психічних та ідеальних образів існує в матеріалі і не є тотожним субстрату об'єкта, що відображається. Ставлячись до цієї проблеми з точки зору розуміння художнього образу як процесу, очевидною стає нетотожність образу-задуму відображеному в ньому об'єкту, як будь-яке ідеальне нетотожне матеріальному. Нетотожність образу-твору, втіленого в матеріалі цього виду мистецтва, виявляється в об'єктивованому відображенні не тільки об'єкта, а й особистості митця, а також у тому, що матеріал його інший, ніж субстрат об'єкта. Вона, нетотожність образу-сприйняття об'єктові, що відображається, також очевидна. Така

¹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. — М., 1968. — Т. 1. — С. 255–256.

множинна нетотожність, на думку дослідника А. Михайлової, характеризується поняттям “первинна умовність”, що існує поряд із поняттям “художня умовність”, яка, в свою чергу, поділяється на два основних види: умовність, що знаходиться в основі матеріальної мови цього виду мистецтва і виступає як спосіб естетичного відображення дійсності, і умовність як засіб, що виступає виразом певного стилю, напряму в мистецтві, або як сукупність притаманних цьому митцеві індивідуальних творчих знахідок.

При дослідженні проблеми відповідності художнього образу своєму об’єктові необхідно враховувати також його специфічну багатуокладність. Представляючи діалектичну єдність одиничного і загального, об’єктивного і суб’єктивного, раціонального та чуттєвого, художній образ виступає конкретно-чуттєвим одиничним, в якому відтворюється загальне, оскільки образне відображення припускає визначальні сторони об’єкта, що відображається. Процес засвоєння дійсності в мистецтві, виявлення її суттєвостей відбувається у напрямку концентрації таких явищ і процесів ніби зсередини. Саме тому художнє відображення дійсності припускає певну нетотожність образу та об’єкта, що відображається, і це знаходить своє вираження у так званій первинній умовності. Тим часом багатоскладовість художнього образу виступає як критерій художньої умовності. Тому вона може бути представлена як універсальний засіб вираження художнього образу і як масштаб для вимірювання його простору та часу¹. Функція художньої умовності тим самим може зводитися до дискретизації, відбору, концентрації та синтезу характеристик чотиримірною світового континууму, оскільки в художньому творі об’єктивна реальність відтворюється ніби у “скороченому” вигляді, не так, як сприймає її людина в дійсності. Все це певною мірою стосується і художнього простору та часу, що складають головні координати художнього образу.

Згідно з цим, час є художньою домінантою кінематографа, одним із головних структуруютьючих елементів кінотвору, що дає змогу дослідити кінотвір як об’єктивний вияв художньої творчості в кінематографії, тобто простежити процес втілення художнього образу в художньому творі.

¹ Мигунов А. С. Художественный образ. Эстетический анализ: Материалы к спецкурсу. — М., 1980. — С. 46.

Істотною особливістю художнього часу як структурної характеристики художнього твору є його дискретність, що складає одну з функціональних особливостей буття художнього образу і знаходиться в діалектичній єдності з його структурними особливостями. Вони виступають критерієм художньої умовності. Тому аналіз таких функцій художньої умовності, як дискретизація, відбір, концентрація та синтез часових характеристик дійсності в процесі втілення художнього образу в творі мистецтва, може здійснюватися за допомогою аналізу так званого концептуального часу, що створюється режисером, і характеризує такий рівень буття художнього образу, як образ-твір.

Перш ніж перейти до дослідження процесу втілення художнього образу в кінотворі, необхідно специфікувати кінематограф як вид мистецтва, знайти суттєву ознаку, закон його буття. Тільки визначивши його, можна пояснити і природу кінематографічної умовності, що виступає критерієм цілісності художнього образу, і, в свою чергу, визначає художню цінність твору мистецтва.

Так, на думку дослідника Ж. Епштейна, кіно становить самі реальні знаки, за допомогою яких можуть виражатися предмети та явища. Л. Кулешов відзначав, що кінематограф, відображаючи життя, безпосередньо використовує саме життя. М. Мартен вважав, що естетика кіно ґрунтується на техніці, що точно відтворює реальне життя. З. Кракауер підкреслював, що кіно здатне розкрити фізичну реальність життя; Ф. Фелліні — кінообраз виступає як образ самого життя.

Отже, такі спроби визначення специфіки кінематографа авторами, які стоять на різних соціальних, ідеологічних та художніх позиціях, свідчать про одностайність у прагненні визначити мистецтво кіно як мистецтво, що найбільше наближається до форм самого життя. “Існування кіно у формах самого життя, — як справедливо відзначає В. Михальов, — забезпечується технічними та художніми засобами: монтажем, світлом, кольором, звуком, словом, природною знаковою системою, розімкненим простором, втіленим в реаліях умовного часу тощо. Цілком логічно стверджувати, що єдиний справжній стимул технічного та художнього розвитку кіно полягає у спробі максимального наближення до форм самого життя”¹. Природно, як і будь-яке інше мистецтво, кінематограф не претендує на

¹ Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств. — К., 1984. — С. 31.

визнання своїх образів за дійсність. Помилкове уявлення про кінематограф як сфотографовану реальність ґрунтується на підміні зображення дійсності, одержаного фотографічним засобом, самою об'єктивною дійсністю.

Визначення кінематографа як виду мистецтва, що існує у формах самого життя, дає змогу перейти до аналізу тих технічних та художніх засобів, взаємодія яких і народжує видову специфіку кінематографа і кінотвору.

Як відомо, художній твір являє собою органічну єдність художнього образу і матеріалу, який є носієм цього образу. Наукове дослідження творів мистецтва припускає аналіз специфіки цього матеріалу та його відповідності художньому образу.

Художній твір як результат творчого процесу матеріалізується у специфічних продуктах творчості, що мають матеріально-фізичний бік. Саме це дає змогу творові мистецтва функціонувати в системі культури. Проте це зовсім не означає, що матеріально-фізичний бік твору мистецтва зводиться лише до його матеріально-виразних засобів, зовнішньої предметності як об'єкта комунікації. Йдеться про чуттєво-сприймальну сторону твору мистецтва, яка не тільки не протистоїть його істинному буттю як цінності духовно-естетичного порядку, але значною мірою виступає вихідним моментом для формування останнього.

Таким чином, художній твір фіксується, стає предметним за допомогою матеріалу, тим самим долучаючись до системи естетичних відносин. Не можна погодитися з точкою зору дослідника О. Волкової¹, згідно з якою матеріал мистецтва як матеріально-фізична основа художнього твору, за допомогою якої уречевлюється та об'єктивується задум, в літературі виступає як слово, в живописі — сангіна, олівець, а в кінематографі — актори, знімальний майданчик, природне та урбанізоване середовище. Таке віднесення людей і природного середовища до матеріалу кінематографа поряд із фарбами в живопису є неправомірним, оскільки люди та природне середовище можуть виступати як матеріал і в інших видах мистецтва, а не тільки в кінематографі. Очевидно, такий підхід до проблеми дає змогу говорити швидше про специфіку художнього засвоєння

¹ Див.: Волкова Е. В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. — М., 1976.

дійсності різними видами мистецтва, що становить дещо інший аспект дослідження.

У кінематографі зображення на відміну від живопису, графіки, скульптури, де воно базується на безпосередньому авторському сприйнятті, баченні життєвого матеріалу, створюється за допомогою штучної системи “об’єktiv — кіноплівка”, що опосередковує авторське сприйняття дійсності. “При цьому система “об’єktiv — кіноплівка” не є, подібно очам, засобом корекції зору. Система “око-мозок”, що сформувалася в процесі біологічного розвитку людства, суб’єktivна в тому розумінні, що фіксує і перетворює зорові відчуття згідно з потребами людства як **виду**. Система “об’єktiv — кіноплівка” фіксує все те, що може спричинити фотохімічні зміни в емульсії кіноплівки, і з такою повнотою, яка доступна застосованій в ній оптиці”¹. В зв’язку з цим відомий кінодокументаліст Д. Вертов справедливо стверджував: “кіно-око” є оком досконалішим, ніж людське. Звідси цілком природним є той інтерес, який проявляє кінематограф до форм самого життя і в яких він існує за допомогою свого матеріалу, — фотографічно зафіксованих зображень дійсності.

У кінематографі технічні засоби створення ніби “розчиняються” у кадрі, збігаються з ним. Реальність у кадрі виступає матеріалом втілення її самої. З неї самої її формами за допомогою техніки створюються зображення і образ дійсності. У цьому і є природа умовності кінозображення.

Кінематограф є таким видом мистецтва, в якому межа між матеріально-фізичною реальністю твору та його естетичною реальністю фактично стирається, що зумовлює специфіку кінематографічної умовності і робить перехід його реально-фізичного буття до соціально-культурного особливо наочним у сфері просторово-часової організації.

Оскільки художня умовність в кінематографі в цьому випадку аналізується з точки зору дискретизації, відбору, концентрації та синтезу часових характеристик дійсності, то зображення та образ часу в кінематографі, в якому перед глядачами постає реальна дійсність, створюється із самого реального часу його формами, що вже виступатимуть як умовність другого порядку — умовність як прийом.

¹ Гизбург С. С. Очерки теории кино. — М., 1974. — С. 6.

Дослідження “творчих” функцій часу в мистецтві здійснюється в естетичній та мистецтвознавчій літературі в різних аспектах. Художній час розглядається як у “горизонтальному” його зрізі (авторський, сюжетний, історичний, фантастичний, міфологічний час), так і у “вертикальному” (авторський час як єдність пунктирного, паралельного, перебивного), виділяються різні його форми та градації. Проте вся різноманітність використання часових шарів в окремому фільмі визначається діалектикою його змісту та форми.

Зміст і форма є філософськими категоріями, у взаємозв'язку яких зміст, виступаючи визначальним цілого, представляє єдність усіх складових елементів об'єкта, його якостей, внутрішніх процесів, зв'язків, протиріч та тенденцій, а форма є засобом існування і виразу змісту.

Що стосується змісту і форми в мистецтві, то їх гармонійна єдність значною мірою визначає цінність творів мистецтва, їх активний вплив на людську свідомість, почуття. Це зумовлено тим, що в художньому відображенні дійсності визначальна роль належить змістові твору, виразність же художньої форми багато в чому залежить від її відповідності цьому змістові.

Отже, дослідження специфіки певного виду мистецтва, зокрема кінематографа, неможливо без звернення до цих категорій, співвідношення яких може бути дослідженим лише в структурі художнього твору. Це зумовлено тим, що на такому рівні буття художнього образу, як образ-твір, художній твір і художній образ стають поняттями рівнозначними. Тому, говорячи про зміст і форму художнього образу в подальшому, необхідно розуміти зміст і форму твору мистецтва.

В естетичній та мистецтвознавчій літературі проблема діалектики змісту і форми все ще залишається відкритою. Труднощі у її розв'язанні викликані цілим рядом причин:

- відсутністю загальноприйнятого єдиного трактування цих категорій;
- відсутністю погодженості у виділенні рівнів та основних характеристик змісту і форми художнього твору;
- розбіжністю та невизначеністю у вирішенні питань, що стосуються категорії змісту і форми в мистецтві.

Головна роль у подоланні цих труднощів належить теорії відображення.

Розробка категорій змісту і форми в кінематографі за їх конкретизацією дає можливість розглядати ці категорії як певну систему складових, дослідження яких уможлиблює детальніше аналізувати й оцінювати художній твір. Такий принцип підходу до дослідження цілком правомірний, оскільки він обумовлений сучасним рівнем розвитку естетики і мистецтвознавства.

Структура кінотвору досить складна. Зміст і форма тут представляють складові художнього образу. Але як зміст, так і форма має свою власну структуру. Так, у змісті художнього образу можна виділити три рівні: теми художнього змісту; художніх елементів, “клітин” художнього образу й створених із них частин змісту, з яких складається зображення художнього світу; відображення у зображеному художньому світі дійсності (зовнішній вигляд людей, їхні вчинки, події в суспільстві)¹.

Розуміння художньої форми як структури елементів і частин художнього образу допомагає уникнути тих складностей, що виникають при аналізі форми. Так, дехто із дослідників поділяє художню форму на внутрішню та зовнішню, відносячи до першої структуру твору (характери, персонажі, сюжет, композицію), а до другої — об’єктивацію задуму матеріальними засобами. Відтак поняття структури твору замикається рамками внутрішньої форми, а зовнішня ніби “натуралізується”, “уречевлюється”. Відбувається недооцінка змістовності художньої форми. Причина тут закорінена у визнанні художнього твору лише матеріальним явищем (об’єктом або процесом), що, в свою чергу, приводить до ототожнення художньої форми з фізичною основою об’єкта².

Художній твір, зокрема кінотвір, розуміється одночасно як матеріальний продукт художньої творчості і як процес втілення художнього образу, а відтак виступає як матеріально-духовне явище. Тому, розуміючи під художньою формою структуру художніх елементів і частин художнього образу, можна уникнути такого “уречевлення” форми художнього твору.

¹ Див.: Юлдашев Л. Г. Искусство: философские проблемы исследования. — М., 1981. — С. 179.

² Див.: Санаров М. Художественное произведение как структура // Содружество наук и тайны творчества. — М., 1968. — С. 162.

Відповідно під художніми елементами в кінематографі розуміють монтажні кадри, зняті камерою, що являють собою окремі монтажні стрічки¹. Відображення реальної дійсності в монтажному кадрі є фіксація безперервного її стану і водночас стає головним засобом кінематографічної умовності, що має дискретизацію дійсності. Вибір матеріалу для того чи іншого монтажного кадру режисером уже припускає дискретизацію просторово-часових характеристик дійсності. Митець немов “розчленовує” природні простір та час і вибирає найсуттєвіші риси та фрагменти, щоб узагальнити їх у художньому образі.

Монтажний кадр виступає “клітинкою” змісту фільму, оскільки він несе в собі специфіку кінообразу, що існує тільки в русі, в послідовній зміні одних кадрів іншими, в зміні планів, сцен.

Спроби структуралістів (Р. Барт) представити окремий кадр як елемент фільму, що став нерухомим зображенням, схожим на фотознімок, неспроможні, оскільки вони ігнорують сам принцип руху в технічній основі кінематографа, без якого він як вид мистецтва не існує.

Як “клітинка” художнього цілого, монтажний кадр виступає як ціле щодо елементів, які його складають (окремі зображення персонажів, предметів, фону). Монтажний кадр має свою структуру з композицією, контрастами, що знаходять свій вираз у внутрішньокадровому монтажі.

Оскільки кінотвір відтворює реальність у “скороченому” вигляді, його структура відрізняється від послідовності подій в дійсності. Ця структура є художньою формою фільму і виступає як міжкадровий монтаж. За допомогою монтажу окремі монтажні кадри поєднуються у частини змісту — сцени, епізоди. Тим самим кінотвір набуває своєї цілісності. “Монтаж — це **рухома архітектура** зображеного матеріалу, своєрідна і нова художня виразна форма”.²

Враховуючи принцип часу головним при дослідженні структури кінотвору, можна простежити таку послідовність перетворення реального часу дійсності в концептуальний час художнього твору. Окремий монтажний кадр, фіксуючи безперервність окремого моменту часу,

¹ Див.: Кадр: Кинокадр // Кинословарь. В 2 т. — М., 1966. — Т.1. — С. 639.

² Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М., 1968. — С. 63.

виступає водночас засобом кінематографічної умовності, розчленовуючи реальний час самим відбором даного моменту. Співвідношення між окремими монтажними кадрами, їх взаємозв'язок приводить до завершених сцен, що мають властивості, яких позбавлені окремі монтажні кадри. Концентрація смислу, його узагальнення в цьому процесі здійснюється під знаком перервності часу, тому що різні монтажні кадри фіксують різні миттєвості часу. Зрештою, за допомогою монтажу відбувається синтез усіх цих часових характеристик, створюється ілюзія безперервності руху, відображеного часу, хоча його проміжки між окремими монтажними кадрами можуть бути значними — десятки, сотні років.

Динамічний характер кінотвору дає змогу дослідити його як об'єктивний вияв творчого процесу в кінематографі, один із рівнів буття художнього образу. Такий аналіз здійснюється за допомогою дослідження концептуального часу, що характеризує процес втілення художнього образу в кінотворі.

3. Художнє сприйняття кінотвору — завершальний етап процесу кінематографічної творчості

Художнє сприйняття, що є своєрідною ланкою художньої творчості, останнім часом привертає все більшу увагу дослідників. Якщо спершу дослідження “субстрату” творчої діяльності і художнього сприйняття, розкриття їх фізіологічної основи було привілеєм здебільшого вчених психологів та фізіологів¹, то тепер все помітнішими

¹ Див.: *Анохин П. К.* Системные механизмы высшей нервной деятельности: Избранные произведения. — М., 1979; *Бехтерев В. М.* Работа головного мозга / С рефлексологической точки зрения. — Л., 1926; *Выготский Л. С.* Психология искусства. — М., 1965; *Павлов И. П.* Избранные труды по физиологии высшей нервной деятельности. — М., 1950; *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. — 2-е изд. — М., 1945; *Сеченов И. М.* Избранные произведения. — 2-е изд. — М., 1958; *Узнадзе Д. Н.* Экспериментальные основы психологии установки. — Тбилиси, 1961; *Ухтомский А. А.* Избранные труды. — Л., 1978.

стають дослідження закономірностей художнього сприйняття в естетиці та мистецтвознавстві¹.

Аналіз художнього сприйняття в контексті процесу творчості дає можливість досліджувати об'єктивну залежність між нею та сприйняттям, оскільки мистецтво існує тільки у зв'язку художника та реципієнта, який сприймає його. Художній твір стає ланкою, що з'єднує творчість і сприйняття, виступаючи завершальним етапом першого і початковим — другого. У зв'язку з цим дослідження художнього твору, з точки зору митця, є дослідженням проблеми суті художньої творчості як відображення і втілення певного задуму, а розгляд самого твору, з точки зору реципієнта, виступає аналізом проблеми віддзеркаленої творчої природи художнього сприйняття. Художній твір — центральна ланка в мистецтві, тому що він концентрує увесь процес творчості митця, і тільки через нього ця творчість може мати суспільне визнання.

Із появою твору мистецтва, в якому матеріалізуються створені в уяві образи, завершується процес втілення задуму. Художні образи набувають реальне для художника і суспільства буття і можуть сприйматися загалом та задовольняти його естетичні потреби. Виконання мистецтвом своєї соціальної функції здійснюється тільки завдяки художньому творові.

У мистецтві думки, які виражає художник, набувають певної матеріальної форми, завдяки якій твір стає незалежним від митця, що його створив. Проте все це ще не є достатнім для того, щоб твір виступав як естетичний об'єкт, оскільки естетичне відношення виникає лише у взаємодії об'єкта сприйняття із суб'єктом, в процесі якого виявляється естетична цінність об'єкта сприйняття, і він стверджує себе як твір мистецтва.

У художньому сприйнятті мистецтво як суспільне явище реалізує свою споживачську та виховну функції, здійснення яких, що є бажа-

¹ Див.: *Барабаничков В.* Основные направления и тенденции развития психологии восприятия // Психология восприятия. — М., 1989. — С. 5–13; *Блок Вл.* Потребность в искусстве. — М., 1997; *Искусство и социальная психология.* — М., 1996; *Левашев В. И.* Введение в психосемиотику. — СПб., 1994; *Рождественская Н. В.* Психология художественного творчества. — СПб., 1995; *Самохин В. Н.* Эстетическое восприятие: Вопросы методологии и критики. — М., 1985; *Хренов Н. А.* Массовые реакции на искусство в контексте исторической психологии // Художественное творчество и психология. — М., 1991. — С. 81–108; *Эстетика: информационный подход.* — М., 1997.

ним художнім результатом, забезпечується за допомогою максимальної активності суб'єкта, реципієнта, що сприймає мистецтво.

Сприйняття художнього твору істотно відрізняється від сприйняття, що є гносеологічним образом, який передбачає мислення, яке забезпечує усвідомлення відображення та розуміння відображеного. Це мислення не виводить сприймання за межі зовнішнього, що лежить на поверхні, фіксує лише те, що спостерігається в об'єкті. “Формування ж художнього образу, — як підкреслює дослідник О. Органова, — в свідомості суб'єкта, який сприймає твір, пов'язано з участю такого мислення, що, оперуючи переважно чуттєво-конкретними, наочними образами, забезпечує не тільки розуміння того, що сприймається, але й проникнення в його сутність, з'ясування останньої”¹.

Внаслідок художнього сприйняття реципієнт набуває можливості одержувати певні висновки узагальнюючого характеру щодо явищ та процесів об'єктивної дійсності, які закарбовані в цьому творі мистецтва. Одержані висновки за силою та глибиною узагальнення можуть не поступатися тим узагальненням, які є результатом пізнання самої об'єктивної дійсності. Однак реципієнт доходить до них значно легше та швидше, минаючи тяжкий шлях пошуків істини, оскільки він уже пройдений творцем художнього твору, в якому наслідки цього пошуку представлені яскравими художніми образами.

У процесі художнього сприйняття одержане відображення дійсності суттєво відрізняється від гносеологічного відображення і знаходить свій прояв у специфіці ідеального образу, що формується в свідомості людини. Так, образ, що є результатом гносеологічного відношення суб'єкта і об'єкта і виникає в результаті сприйняття його органами почуттів з метою пізнання, представляє собою єдність суб'єктивного та об'єктивного, Суб'єктивне у змісті цього образу є моментом стороннім і в міру розвитку процесу пізнання повинно усуватися. Образ же, що виникає в результаті естетичного, в тому числі художнього сприйняття, характеризується неодмінною наявністю суб'єктивного як необхідного елемента його змісту, що складає специфіку художнього образу.

¹ Органова О. Н. Специфика эстетического восприятия. — М., 1975. — С. 150.

При гносеологічному відношенні сприйняття об'єкта суб'єктом не передбачає емоційного забарвлення, переживання суб'єктом свого відношення до об'єкта, що сприймається, оскільки головною метою суб'єкта в цьому випадку виступає відображення якостей і зв'язків в їх об'єктивному, не пов'язаному з людиною значенні предмета. В художньому сприйнятті суб'єкт не може залишатися емоційно нейтральним до змісту, що сприймається, оскільки головною метою в цьому випадку виступає з'ясування пов'язаних саме з людиною, з суспільством значень цього об'єкта.

З цим безпосередньо пов'язана і творча природа художнього сприйняття, характерною особливістю якої є особлива активність суб'єкта сприйняття. На відміну від процесу гносеологічного сприйняття, в якому суб'єкт також проявляє певну активність, що має свої межі, при сприйнятті художнього об'єкта суб'єкт у своїй уяві обов'язково змінює образ, що сприймається, доповнює його у світлі свого індивідуального досвіду, тим самим беручи участь у створенні художнього образу. С. Ейзенштейн відзначає: "...кожний глядач відповідно своїй індивідуальності, по-своєму, із свого досвіду, надр своєї фантазії, тканини своїх асоціацій, з передумов свого характеру, норову та соціальної приналежності створює образ за цими точно спрямованими зображеннями, що були підказані йому автором, який неухильно веде його до пізнання та переживання теми. Це той же образ, що задуманий та створений автором, але цей образ одночасно створений і власним творчим актом глядача"¹.

Таким чином, художнє сприйняття припускає певною мірою співтворчість суб'єкта, що і робить його творчо активним.

Необхідність дослідження закономірностей сприйняття кінотворів в контексті художньої творчості в цілому відзначає Б. Мейлах: "Кіно — найскладніший двосторонній творчий процес спілкування його творців з глядачем... Завершивши фільм, його творці виступають як співучасники творчого процесу, що відбувається уже за межами студії. Починається найскладніша взаємодія художнього задуму та глядацького сприйняття, авторської та глядацької "установок" — ідейних, естетичних, психологічних, емоційних"².

¹ *Эйзенштейн С. М.* Монтаж 1938 // Избранные произведения: В 6 т. — М., 1964. — Т. 2. — С. 171.

² *Мейлах Б. С.* Замысел — фильм — зритель: Творчество как динамический процесс // Искусство кино. — 1968. — № 10. — С. 66.

Такий підхід до дослідження кіносприйняття зумовлюється самою природою кінематографа, який є одним із найпопулярніших видів мистецтва і, отже, сила його впливу на глядача велика.

Практики радянського кінематографа (Л. Кулешов, В. Пудовкін, С. Ейзенштейн), намагаючись теоретично узагальнити свій досвід, приділяли велику увагу питанням сприйняття фільму. Так, С. Ейзенштейн дослідив кіносприйняття як необхідну ланку єдиного динамічного творчого процесу від задуму до глядача, прагнучи знайти закони сприйняття фільму у самій його структурі. “Твір мистецтва, що розуміється динамічно, — відзначав він, — і є процесом становлення образів в почуттях та розумі глядача”¹.

Такий підхід до дослідження проблеми кіносприйняття є перспективним. Структура кінотвору виступає як міжкадровий монтаж, а також є художньою формою фільму. Отже, аналізуючи закономірності її функціонування, можна визначити специфічні риси кіносприйняття, що дає змогу глибше пізнати об’єктивні зв’язки і відношення, які знаходять своє вираження в кінематографічному художньому образі. Дослідник М. Сапаров підкреслював: “Поняття структури — уже поняття форми, воно виражає тільки один аспект її — внутрішню організацію предмета, закон взаємозв’язку його компонентів, причому далеко не будь-якого предмета, а тільки цілісної системи. З другого боку, поняття структури не представляє лише конкретизацію, уточнення понять форми, оскільки в структурі предмета закарбована діалектика форми та змісту...”². Поняття структури художнього твору має мовби у знятому вигляді певне співвідношення художньої форми та змісту, дає змогу дослідити специфічні закономірності сприйняття того чи іншого виду мистецтва.

Розуміння твору мистецтва як процесу припускає можливість дослідити його функціонування в контексті певного соціального середовища, за допомогою якого може бути проаналізована його “художність”. У зв’язку з цим і художня форма твору мистецтва може бути представленою як соціально та культурно-історично зумовлений процес. Проте цей процес співвіднесення художньої форми з сус-

¹ *Эйзенштейн С. М.* Монтаж 1938 // Избранные произведения: В 6 т. — М., 1964. — Т. 2. — С. 163.

² *Сапаров М.* Художественное произведение как структура // Содружество наук и тайны творчества. — М., 1968. — С.158.

пільною свідомістю та суспільною практикою здійснюється за допомогою маси індивідуальних актів сприйняття та естетичного переживання, оскільки без конкретної єдності суб'єкта і об'єкта, яку представляє твір мистецтва, художня форма існує лише як можливість¹.

Художнє переживання, що виникає в процесі сприйняття, є наслідком особистісного впливу художнього твору, оскільки сфера мистецтва є, насамперед, сферою передачі почуття, а художня структура має не тільки авторську думку, а й авторське переживання. Мистецтво, відображаючи багатогранне ставлення людини до світу і тим самим пізнаючи його, оцінює з точки зору особистісного смислу, надаючи йому емоційного характеру, роблячи його “моїм змістом”. У цьому й полягає специфіка функціонування мистецтва, що, в свою чергу, дає змогу надіндивідуальний соціальний досвід зробити особистісним, а також виробляє певні особистісні установки, що реалізуються людиною уже за межами мистецтва.

Художник у своєму творі моделює певне ставлення людини до світу, тим самим випереджаючи сприйняття мистецтва і ніби програмує його. Відомий психолог Л. Виготський відзначав, що твір мистецтва виступає системою “подразників, які свідомо і зумисне організовані з таким розрахунком, щоб викликати естетичну реакцію”². В цій реакції, що базується на емоційному осягненні смислу, і полягає соціальне призначення мистецтва.

Велика роль в цьому процесі належить уяві, що є “специфічним апаратом”, за допомогою якого відбувається перетворення безпосередніх вражень від об'єкта сприйняття на узагальнене і разом з тим інтимно-особистісне уявлення про світ...”³, і яка виступає як здатність створювати нові почуттєві або розумові образи в людській свідомості на основі отримання від дійсності вражень. Суттєвою відмінністю художньої уяви є те, що в ній об'єкт відтворюється як у ставленні до нього автора, так і в ставленні того, хто сприймає. Л. Виготський писав: “Кожне почуття, кожна емоція прагне втілитися у відомі образи, що відповідають цьому почуттю”⁴. Однак все це

¹ Сапаров М. Художественное произведение как структура. — С.162–163.

² Див.: Виготский Л. С. Психология искусства. — М., 1965. — С. 34.

³ Целма Е. М. Художественное переживание в процессе восприятия искусства. — Рига, 1974. — С. 10–11.

⁴ Виготский Л. С. Психология искусства. — М., 1965. — С. 318.

жодною мірою не знижує роль логічного мислення в процесі художнього сприйняття.

Таким чином, зорієнтованість художньої форми на досягнення за допомогою художнього переживання виступає однією із закономірностей структури художнього сприйняття і кіносприйняття зокрема.

Художня форма твору мистецтва створюється шляхом синтезуючих зусиль уяви реципієнта, без якої художня форма просто розпадається. Проте в цій своєрідній “участі” суб’єкта в художній формі можуть бути виділені два рівні, що між собою пов’язані. Перший — перцептивні можливості та навички суб’єкта, до яких в кінематографі може відноситись, наприклад, стробоскопічний ефект, на якому побудовано сприйняття руху на кінематографічній плівці. Сутність цього ефекту полягає у сприйнятті бистої зміни зображень окремих моментів руху тіла як безперервного його руху¹. Другий рівень створює специфічна суб’єктивна активність реципієнта, яка сполучена з його специфічними знаннями та досвідом і тим самим уже певним чином соціально обумовлена. Так, лише в процесі розвитку художньої практики кінематографа у глядачів поступово формувалося розуміння особливості кіномови і взагалі умовності кінематографа як виду мистецтва. Відомо, що під час перших кіносеансів глядачі шарахалися побачивши паровоз, що насувався на них з екрана. За свідченням відомого теоретика кіно Б. Балаша, перші кіноглядачі не могли також уловити зміст найпростіших сюжетів через несподівану зміну кадрів².

Отже, діалектика суб’єктивного та об’єктивного в художній формі не тільки не заперечує її культурно-історичної об’єктивності, але значною мірою нею обумовлена.

Характерною особливістю, сутністю художньої форми будь-якого виду мистецтва є її динамічність, що розуміється як специфічний синтез вже сприйнятого реципієнтом з тим, що він спостерігає в цей момент. Проте це не означає, що художня форма ідентична самому процесові сприйняття. Все це дає змогу говорити про розуміння художньої форми як процесу, в якому великого значення набуває саме часовий параметр. Відомий дослідник В. Асмус відзначає:

¹ Див.: *Рубинштейн Л. С.* Основы общей психологии. — М., 1945. — С. 261.

² Див.: *Балаш Б.* Искусство кино. — М., 1945. — С.16.

“Споглядання картини не тільки є процес, що також триває у часі, як читання поеми або роману, — час бере участь і в естетичному результаті сприйняття живописного, скульптурного, архітектурного твору”¹.

Художній час у творі мистецтва завжди виступає часом духовної діяльності, часом, який переживається, що знаходить своє вираження в існуванні особливого пласта так званого перцептуального часу, який характеризує процес художнього сприйняття, оскільки “час виступає в творі мистецтва і як “головний представник” суб’єкта і як фактор, що визначає становлення та розвиток образного цілого”². В кінематографі завдяки його динамічному характеру перцептуальний час як певний аспект художнього часу кінотвору набуває особливого значення.

Перцептуальний час, що формується в свідомості глядача кінотвору в процесі художнього сприйняття, є одночасно тим головним принципом, який дає змогу дослідити структуру художнього сприйняття.

Структура перцептуального часу має кілька рівнів. Насамперед, це рівень концептуального часу (час, що створюється автором у художньому творі); рівень часу сприйняття фільму; рівень так званого психофізіологічного часу, що характеризує різні процеси, які відбуваються в свідомості людини при сприйнятті твору мистецтва. Психофізіологічна основа художнього сприйняття потребує окремого дослідження, оскільки перцептуальний час мовби замикається рамками людської психіки, людської свідомості, не “уречевлюється” як час концептуальний. В свою чергу, концептуальний час, що входить до структури перцептуального часу, має свою структуру. Це, по-перше, сам концептуальний час, що створюється автором художнього твору, і, по-друге, неодмінна зовнішня ув’язка з теперішнім часом, часом перегляду³. Час перегляду фільму завжди жорстко обмежений і здійснюється в теперішньому часі. Цю особливість кіно відзначав

¹ Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество // Вопр. лит. — 1961. — № 2. — С. 43–44.

² Сапаров М. Художественное произведение как структура // Содружество наук и тайны творчества. — М., 1968. — С. 168.

³ Див.: Папкевич Г. И. Пространственно-временные отношения в искусстве // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. — М., 1983. — С. 299–315.

французький теоретик кіно М. Мартен: “...кожне кінозображення подається в теперішньому часі; давнє минуле, минуле і майбутнє — це тільки наслідок висновків, зроблених нами при появі певних виразних засобів, значення яких ми навчилися розшифровувати”¹.

Час сприйняття фільму також має свою градацію і поділяється на час фізичний, що тотожний самому собі, і суб’єктивний, який залежить від часу того, що зображується, відтворюється, а також від засобів його відтворення, і може набувати образ швидкого або повільно плинного часу².

Специфіку вияву цих рівнів перцептуального часу, що складається в процесі художнього сприйняття в кінематографі, необхідно проаналізувати детальніше. В зв’язку з цим слід визначити ті моменти, які є необхідною його умовою.

В основі зорового сприйняття руху взагалі лежить, крім руху людських очей, і так званий стробоскопічний ефект. Чергування окремих зображень і є по суті технічною основою кінематографа Але оскільки мистецтво кіно — це мистецтво, природа якого полягає в своєрідній єдності технічного та естетичного елементів, то сам стробоскопічний ефект набуває тут естетичного характеру. Другий момент — це екран, на який проєктується кінозображення. “Рамка картини в живопису вирізає та обмежує фрагмент зовнішнього світу і виключає все інше; рамка зображення на екрані, навпаки, має видаватися уявною, непомітною, невідчутною і ніколи не відгороджувати зображення від оточуючої його різноманітності світу речей та людей...”³.

Важливим елементом кіносприйняття поряд із екраном є фактор повної темряви в залі, коли увага глядачів максимально фіксується на подіях, що відбуваються у фільмі.

Також специфічним моментом процесу сприйняття фільму є об’єктивний його колективний характер, на відміну, наприклад, від сприйняття живописного полотна, книги. Хоча і в цих випадках можливе сприйняття художнього твору певним колективом людей.

¹ Мартен М. Язык кино. — М., 1959. — С. 31–32.

² Див.: Волкова Е. В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. — М., 1976. — С. 90.

³ Мартен М. Язык кино. — М., 1959. — С. 33.

Проте в колективності сприйняття фільму особливої уваги заслуговує момент специфічного емоційного спілкування глядачів один з одним, передача емоцій безпосередньо від однієї людини до іншої. На відміну, скажімо, від театральних глядачів, які за своїм складом однорідніші (більшість із них йдуть до театру, щоб переглянути п'єсу певного автора з конкретними виконавцями), склад же кінематографічних глядачів менш однорідний. Він представляє складний конгломерат смаків і потреб, і тому ширість емоцій тут найочевидніша.

Отже, всі ці фактори у своїй єдності виступають як своєрідна передумова сприйняття кінотвору.

Художнє сприйняття — складний процес, що має кілька фаз. Зрозуміти та дослідити його поза часовими характеристиками неможливо.

Час художнього сприйняття у фізіологічному плані залежить від особливостей матеріальної структури твору, а в гносеологічному відношенні він визначається широчінню та складністю досягнутої інформації, глибиною і силою художнього впливу.

Художнє сприйняття не обмежується рамками безпосереднього контакту з художніми творами. Багато дослідників виділяють три його фази, що діалектично пов'язані між собою. Так, С. Раппопорт виділяє передкомунікативну, комунікативну та посткомунікативну фази¹.

Першим етапом художнього сприйняття в кінематографі на комунікативній фазі є так зване входження глядача в систему авторського образного мислення, у внутрішній світ художнього твору.

З появою перших кадрів на екрані глядач ніби занурюється в атмосферу фільму, в його звукозоровий ряд. Цей процес перенесення глядача до дії в кінематографі здійснюється менш опосередкованим шляхом, ніж в інших видах мистецтва — живопису, музиці тощо. Причиною цього є природа кінематографічної умовності. Кінематограф найповніше створює ілюзію конкретного середовища. “Реальність життєвого середовища та людини на екрані визволяє уяву глядача від проміжних ланок реконструкції умовного в безумовне і залишає йому широкий простір для безпосереднього “входження”

¹ Див.: Раппопорт С. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. — М., 1978. — С. 220–227.

в дію, емоційного “вживання” в неї”¹. Процес художнього сприйняття та кіносприйняття, зокрема, представляє складну єдність почуттів і думок, емоцій та узагальнень. В кожний момент сприйняття фільму глядач вільно або мимоволі, більш або менш свідомо піддає аналізу і синтезу потік відчуттів, що чергуються, узагальнює уявлення, враження, різного роду асоціації, що виникають в його уяві. Так, З. Кракауер виділяв два взаємопов’язаних процеси, що характерні кінематографічному сприйняттю. Перший, подібно до аналізу, відбувається, коли глядач ніби піддається привабливій силі зорових образів екрана і заглиблюється у вивчення конкретного зображення предмета. Другий — вивчення певного предмета на екрані, що викликає потік асоціацій, які не завжди прямо пов’язані із зображеним і можуть являти суто особистісні асоціації. Як пише З. Кракауер, “глядач не може сподіватися, що він зрозуміє, навіть не до кінця, сутність будь-яких об’єктів на екрані, що втягують його у свій світ, якщо він у своїх мріях не поблукає в лабіринті множинних значень і психологічних відповідностей цього об’єкта. Матеріальна реальність у своєму кінематографічному вияві спонукає глядача до нескінченних пошуків”². Однак точні та глибокі за змістом міркування З. Кракауера деінде набувають містичного відтінку, що пов’язано з загальнотеоретичною позицією дослідника, котрий тяжіє до феноменологічної естетики. Так, сприйняття фільму він порівнює то з певного роду видіннями, то уподібнює його сновидінням, то класифікує як мрії.

При всьому своєму “включенні” до загального ходу подій на екрані, глядач водночас має можливість зосередитися на певному об’єкті, деталі внаслідок монтажу кінофільму. Саме завдяки монтажу він може доповнити в своїй уяві “реальну обстановку і весь процес дії через ту чи іншу виразну деталь, зіставлення кадрів, музично-шумовий ефект тощо”³. Велику роль у цьому процесі відіграють психофізіологічні механізми асоціативного мислення.

¹ Волков В. И. Эстетическое восприятие кинофильма. — Свердловск, 1965. — С. 22.

² Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М., 1974. — С. 221.

³ Волков В. И. Эстетическое восприятие кинофильма. — Свердловск, 1965. — С. 17.

Отже, художнє сприйняття кінофільму — дуже складний процес, в якому відбувається чергування моментів занурення глядача в потік екранних образів із моментами виходу з цього стану в царину свого внутрішнього світу за допомогою асоціацій, що допомагають глибше зрозуміти смисл фільму. В кінематографі, мабуть, як в жодному іншому виді мистецтва, таке звернення глядача до свого особистісного світу відіграє велику роль у створенні образу фільму в цілому. Складність такого процесу знаходить вираження у певній градації часу, що складає перцептуальний час глядача.

Процеси “входження” і “виходу” глядача у сприйнятті фільму виявляються в діалектичній суперечності між різними рівнями концептуального часу та часу сприйняття, які можна зобразити так:



Розглянемо першу діалектичну суперечність всередині самого концептуального часу — між часом автора і ув’язкою на теперішній час у сприйнятті. Ця суперечність виявляється в тому, що глядач сприймає події в фільмі (чи то минуле, чи майбутнє) у теперішньому часі. Така проекція на теперішній час відповідає свідомості того, хто сприймає. Цей процес відбувається тільки в теперішньому часі і забезпечує виходи до особистісного світу глядача в процесі сприйняття.

Друга суперечність притаманна часові сприйняття фільму: між часом сприйняття фільму як фізичним, тотожним собі, і суб'єктивним часом сприйняття, який залежить від принципів побудови кінотвору автором. Ця суперечність також сприяє виникненню особистісних асоціацій у глядача.

Третя суперечність — суперечність між часом автора в кінотворі і суб'єктивним часом сприйняття глядача. З одного боку, час суб'єктивного сприйняття визначається авторським, оскільки автор припускає той чи інший характер сприйняття глядачем. В основі авторського часу мають бути запрограмовані певні пропуски, які потім у своїй свідомості за допомогою асоціації був би здатний добудувати глядач. З другого боку, суб'єктивний час сприйняття фільму відносно самостійний, оскільки він індивідуальний і залежить від психофізіологічної організації конкретної людини.

У співвідношенні авторського та суб'єктивного часу сприйняття важливу роль відіграє здатність автора запрограмувати такий асоціативний ряд, який був би здатний добудувати у своїй свідомості глядач. І мабуть, одним із головних аспектів такої, завжди актуальної, проблеми, як “кіно і глядач”, є питання адекватності сприйняття фільму глядачем.

Отож-бо, художнє сприйняття є завершальним етапом творчого процесу в кінематографі. Його специфіка знаходить вияв в обумовленості законів сприйняття фільму його структурою — міжкадровим монтажем. Тим-то дослідження особливостей монтажу фільму дає змогу розкрити специфічні риси кіносприйняття, які знаходять свій вияв у складній будові перцептуального часу, що виступає головною характеристикою його структури.

Розкриваючи внутрішній світ особистості, мистецтво залучає людину до найпоширеніших форм її життєдіяльності, до певного особистісного і соціального ідеалу. Художній твір підводить людину до творчої основи особистості, дає їй стимул, спонукає наслідувати ідеал. Проявляючись у літературі і мистецтві, естетичне справляє всеосяжний перетворюючий вплив.

Виступаючи специфічною формою суспільної свідомості, мистецтво здатне сильно естетично впливати на людину, що зумовлює ту велику роль, яку воно відіграє в житті окремої людини. В цьому випадку відбувається органічне поєднання мети, якою є естетичне виховання, і засобу, яким виступає мистецтво як естетична форма суспільної свідомості. Мистецтво поряд із філософією, мораллю,

релігією, наукою пізнає і відображає світ, проте воно відрізняється від інших галузей духовної і практичної людської діяльності, які завоюють окремі аспекти світу, тим, що виступає як гарант сприйняття його в цілісності.

Велику роль у цьому процесі відіграє кінематограф — один із наймасовіших видів мистецтва, як мистецтво, що має велику силу впливу на глядача, його почуття і розум.

Процес соціального функціонування кінотвору неможливий без його сприйняття, що заздалегідь програмується режисером. Виразні засоби кіномистецтва (монтаж, великий план, ракурс) підкоряються єдиному завданню — створенню кінотвору цілісного, завершеного.

У літературі й мистецтві після здобуття Україною незалежності утверджується плюралізм, що передбачає зречення традицій єдиного підходу в оцінках дійсності. В повсякденність художнього життя все настійливіше входить авангардний напрям, що свідчить про розрив творчості.

Тому в сучасних умовах підвищується роль естетичного виховання людей саме засобами мистецтва і, зокрема, кінематографа.

Ефективність мистецтва як найпотужнішого засобу естетичного виховання зумовлюється тим, що воно впливає на весь духовний світ людини, надаючи процесові її естетичного розвитку певний ідеологічний зміст, оскільки естетичні почуття, смаки, погляди, переконання, ідеали завжди становили естетичний аспект загального світогляду людини.

Питання для самоперевірки

1. Якими є зв'язки естетики з мистецтвознавством?
2. Яким є тлумачення поняття “художня творчість” в естетиці?
3. Як досліджували проблеми специфіки художньої творчості філософи в різні історичні епохи?
4. У чому полягає специфіка вияву творчого процесу в кінематографі?
5. Чому процеси видоутворення в мистецтві пов'язані з розвитком певних типологічних форм естетичної чуттєвості?
6. Поясніть, чому саме час виступає основним структуротворчим елементом кінематографа як виду мистецтва.
7. Доведіть, що художнє сприйняття кінотвору виступає завершальним етапом процесу кінематографічної творчості.
8. Які основні ознаки українського поетичного кінематографа?

СВІТОВЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЛАМІ ХХ ТА ХХІ СТОЛІТЬ

1. Мистецтво в епоху глобалізації

На нашій планеті нині існує понад 220 держав, де населення спілкується на шести тисячах мов. Світ, у якому ми живемо, — надто суперечливий. На сучасному етапі відбувається процес глобалізації, який спричиняє потужний вплив на всі сфери людського буття. Сьогодні все більше домінують в інформаційному просторі планети нові технології — телебачення, Інтернет, космічний зв'язок.

Як відомо, духовна культура поділяється на політичну, естетичну, моральну, наукову, художню. Остання — це сукупність художніх цінностей, а також історично складена система їх відтворення і функціонування в суспільстві.

Реальний процес створення і функціонування мистецтва здійснюється в специфічній сфері культури, що визначається як художня культура суспільства.

Кожній суспільно-економічній формації притаманний свій тип культури, що не означає, проте, розриву в історичному розвитку культурного процесу. В сучасних умовах культура набуває здебільшого характеру масової та елітарної.

Поява масової та елітарної культури має свою передісторію. Так, з приводу витоків масової культури в науковій літературі існує точка зору, згідно з якою вона формується ще з народження людства. З появою соціальної нерівності в суспільстві виникає елітарна культура.

Під масовою культурою розуміється різновид культурної продукції, який щоденно виробляється у великих обсягах. Вважається також, що масову культуру споживають усі люди, незалежно від міста та країни проживання. Це — культура повсякденного буття, що представлена широкій аудиторії по різних каналах, у тому числі і через засоби масової інформації та комунікації.

Дослідники масової культури — іспанський філософ Х. Ортега-і-Гассет, американський соціолог Д. Белл та канадець М. Маклюен, проаналізувавши характерний для рубежу XIX–XX ст. процес загальної масовізації життя, дійшли висновку, що засоби масової комунікації породжують і новий тип культури, який характеризується тим, що виробництво культурних цінностей в сучасному індустріальному суспільстві розраховане на масове споживання цієї культури. При цьому масове виробництво її розуміється за аналогією з конвеєрною індустрією.

Масова культура вперше заявила про себе на рубежі XIX та XX ст. у США. Відомий американський політолог З. Бжезинський полюбляв повторювати фразу: “Якщо Рим дав світові право, Англія — парламентську діяльність, Франція — культуру і республіканський націоналізм, то сучасні США — науково-технічну революцію та “масову культуру”.

Антиподом масової культури стала культура елітарна. З точки зору представників цього напрямку в культурології, виробником і споживачем такої культури є привілейований прошарок суспільства — еліта (від франц. *élite* — краще, добірне). Визначення еліти в соціологічних і культурологічних теоріях неоднозначне. Так, італійські соціологи Р. Міхельс та Г. Моска вважали, що еліту у порівнянні з масами характеризує високий ступінь діяльності, продуктивності. Відомий англійський культуролог П. Берк¹ з наміром підкреслює активну взаємодію, яка існує між культурою “верхів” та “низів”. Причому ця взаємодія небезконфліктна, співвідношення між культурою еліти та простих людей історично змінювалося.

Необхідно зазначити, що в філософії та культурології взагалі набуло широкого поширення розуміння еліти як певного прошарку суспільства, правлячої верхівки. Еліта характерна для кожного суспільного класу. Вона — частина суспільства, що найбільш схильна до духовної діяльності і обдарована високими моральними та естетичними задатками. Саме завдяки еліті здійснюється суспільний прогрес. Тому мистецтво має орієнтуватися на задоволення її запитів і потреб. Основні елементи елітарної концепції культури зустрічаються уже в філософських творах А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, вони знайшли узагальнення в елітарній культурологічній концепції Х. Ортега-і-Гассета.

¹Див.: Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі. — К., 2001.

Теорії, що протиставляють масову та елітарну культуру є певною мірою реакцією на процеси, що склалися в мистецтві.

Процес демократизації культури ХХ ст. зумовив розвиток засобів масової інформації, виникнення радіо і телебачення, нового виду мистецтва — кіно. Створився різновид культури — так звана масова культура: популярна, або поп-культура, індустрія розваг, споживацька, комерційна. Головним каналом поширення масової культури є засоби багатотиражної комунікативної техніки: книгодрукування, репродукування, преса, радіо, кіно, телебачення, відео та звукозапис. Термін “масова культура” має маскувальний характер, оскільки потреби аудиторії не створюються стихійно, а значною мірою формуються змістом та художньою якістю творів, що тиражуються, а це, в свою чергу, зумовлюється інтересами соціальних груп, що володіють на правах приватної або державної власності засобами їх виробництва і розповсюдження.

Масова культура хоча і передбачає масовість цього явища, не означає його народності. Вона базується не на змістовному, а на формальному, кількісному принципі — засобові виробництва та споживання. Товарна та утилітарна розважальна спрямованість масової культури не виключає, проте, можливості її використання як потужного засобу впливу на суспільну свідомість не тільки для нівелювання поглядів та смаків під уже сформований стереотип обивателя, а й для охоронної мети — ідеалізації наявних інститутів та порядків, пропаганди певного способу життя. Масова культура міфологізує людську свідомість, містифікує реальні процеси, що відбуваються в природі й людському суспільстві. Відбувається відмова від раціонального початку в свідомості. Метою масової культури є не стільки заповнення дозвілля і зняття напруження та стресу в людини індустріального та постіндустріального суспільства, а, скоріше, стимулювання споживацької свідомості у реципієнта, що, в свою чергу, формує особливий тип пасивного некритичного сприйняття цієї культури людиною. Все це і створює особистість, що досить легко піддається маніпулюванню. Інакше кажучи, відбувається маніпулювання людською психікою та експлуатація емоцій і інстинктів підсвідомої сфери людських почуттів — почуття самотності, провини, ворожості, страху, самозбереження.

Масова культура, що формує масову свідомість, різноманітна у своїх проявах. Вона здебільшого орієнтується не на реалістичні образи, а на штучно створені іміджі та стереотипи. Така ситуація сти-

мулює поклоніння ідолам. Тому масовій культурі притаманне украй фанатичне пошанування новомодних “зірок”.

У художній творчості масова культура виконує специфічні соціальні функції. Головною з них є ілюзорно-компенсаторська, тобто прилучення людини до світу ілюзорного досвіду та нездійснених мрій, що спрямовано на приховану пропаганду панівного способу життя, мета якого полягає в тому, щоб позбавити маси соціальної активності, привчити людей до теперішніх умов, конформізму. Саме тому масова культура використовує жанри детективу, вестерну, мелодрами, мюзиклу, коміксу, де створюються спрощені версії життя, що зводять соціальне зло до психологічних та моральних факторів.

Важливу роль у протидії масовій культурі відіграє прогресивна демократична художня культура.

Як синонім художньої культури іноді вживається поняття “мистецтво”. Характер і рівень розвитку художньої культури визначається соціально-економічним розвитком суспільства. Художня культура має сукупність наявних художніх цінностей, що успадковані від попередніх поколінь і виступають передумовою відтворення і розвитку художньої культури. Художня культура — ядро культури естетичної, яка є спеціалізованою частиною загальної культури. Естетична культура характеризує стан суспільства з точки зору його здатності забезпечувати розвиток мистецтва в естетичних відношеннях.

На відміну від художньої культури масова має специфічну обумовленість — кіч. Етимологія цього слова має кілька значень: від німецького музичного жаргону — Kitsch — “халтура” і verkitschen — “дешевизна”, з англійської for the kitchen — “для кухні”. Кіч — синонім стереотипного псевдомистецтва, позбавленого художньо-естетичної цінності й перевантаженого примітивними, розрахованими на зовнішній ефект деталями. Кіч широко поширений у комерційному мистецтві з його незмінними штампами. Він знаходить вияв в оформленні обкладинок часописів, коміксах та у всілякій літературній бульварщині, часто-густо в кіно- та телепродукції, різноманітних формах конвеєрного побутового прикрашання. Кіч має гостро негативний вплив на національну культуру. Практика кічу переступає межі естетичних цінностей в мистецтві та інших сферах людського життя, зводить мистецтво до речі, що уособлюється, зокрема, у поп-арті (від англійської popular-art) — загальнодоступному мистецтві, а

ставлення людини до мистецтва обмежує псевдодуховним споживанням речей, що надихається прагматичною ідеологією.

У системі індустрії розваг прибутковою стала музика з її шляgerами та відеокліпами. Процес демократизації культури в ХХ ст. зумовив і створення в 1981 р. Музичного телебачення — МТБ. Сьогодні його програми дивляться 282 млн родин у 85 країнах світу. Двадцять одну годину на добу ефір заповнюється, як правило, відеокліпами і різноманітними спецпрограмами. Існують кілька національних каналів: від “МТБ-Бразилія” до “МТБ-Китай”, а з вересня 1998 р. функціонує і канал “МТБ-Росія”. Для програм відеокліпів МТБ характерним є рваний монтаж, мальовані заставки, розкуті ведучі, а також кліпмейкерське мистецтво.

Ця транскультурація, тобто процес, в якому культурні форми буквально переміщуються у часі і просторі, вступають у взаємодію з іншими культурними формами і середовищами, породжує культурні гібриди — сплави культурних форм. Так, наприклад, вийшовши з чорних гетто американських міст, реп-музика переможно крокує світом, впливає на місцеві різновиди поп-музики.

Весвітньо відомий піаніст і композитор М. Петров дає таку оцінку сучасної поп-музики: “Попса — СНІД нашої молоді. Уся ця бездарна, тухла, смердюча, вульгарна, паскудна... попса — найкращий засіб для повної дебілізації молоді. Вона знищує інтелект”¹.

Кіч має свій специфічний прояв у кінематографі. Сучасний кінопроцес дуже різноманітний за діапазоном творчих підходів режисерів: від фільму-притчі до фільму-документа. Одні митці знімають суто реалістичне кіно, аж до відвертого фотографування життя, деталей і подробиць, інші — віддають перевагу принципам естетики постмодернізму, тобто досить умовному кінематографу.

Постмодернізм як художнє явище, як загальний напрям сучасної європейської культури сформувався у 70–80-х роках ХХ ст. Виникнення його пов’язано з так званою втомою від прогресу, усвідомленням того, що раціоналізм обмежений і наслідки культурного розвитку несуть загрозу знищення самої культури людини. В зв’язку з цим є спроби визначити межі втручання людини в природну динаміку світу, суспільства, культури взагалі. Характерними рисами постмодернізму є одночасно орієнтація на “масу” та еліту, повернення до

¹ Вечерние вести. — 2001. — 11 дек.

забутих художніх традицій, стильовий плюралізм (відео, інвайронмент, хеппенінг), художній експансіонізм, що розширює та ототожнює розуміння мистецтва з позахудожніми сферами діяльності — політикою, екологією, інформатикою. Особливістю постмодернізму є й те, що він виступає як засвоєння досвіду художнього авангарду і при цьому руйнує межі між різноманітними сферами духовної культури — науковою та буденною свідомістю, “високим мистецтвом” і “кічем”, орієнтуючи естетичну активність з “творчості” на компіляцію, із створення “оригінальних творів” на колаж. Яскравий приклад — фільм К. Муратової “Другорядні люди”. Вже в перших кадрах фільму з’являється ікона в обрамленні новорічної гірлянди. Сюжет картини простий і водночас страшний: героїня — молода дівчина, яка працює на пошті, — ненавмисне вбиває свого коханця і не може позбутися тіла. Впродовж фільму вона марно намагається звільнитися від небіжчика, який врешті-решт... воскресає. Така парадоксальність мислення характерна саме для постмодернізму.

Ще один приклад — короткометражна кінострічка французького режисера Мартіна де Галя “Діва і піаніст”. Героїня стрічки якась співачка, що в супроводі акомпаніатора виконує класичні арії для розігріву публіки в ресторанах, заробляючи цим на життя. Однак доля неї неприхильна — співачка багато курить і несподівано втрачає голос. Для того щоб якось проіснувати, діва вдається до крайнощів: зіграє теплом свого тіла клозети, отримуючи за це гроші. Схоже, фортуна оцінила такий гуманізм співачки і щедро винагородила її поверненням голосу. Вочевидь, такий сюжет є найяскравішим доказом постмодерністського прагнення до руйнування межі між мистецтвом істинно художнім та кічем. Характерною ознакою постмодерністського кіно є також компілятивність художньої форми, зокрема, цитування Ф. Фелліні та інших видатних кіномитців.

Які ж основні відмінності художньої культури та кічу? Значимо, що вони найяскравіше виявляються в їх соціальних функціях.

Художня культура — специфічна форма пізнання світу. В творі художньої культури перед публікою постає не тільки автор, а й світ, що говорить автором, через автора. Кіч є виразом духовного світу масової публіки, її міфології. Він не досліджує реального стану людини в світі, не дає справжнього уявлення про історію, різні країни та народи, психологію в реальних відмінностях між людьми за характером, світоглядом тощо. У нього інші завдання. Клішування образів та формальність сюжетів — тут принципи, а не випадковість,

породжена неосвіченістю. Тому кіч завжди анонімний. Автор тут ніби й непотрібний, оскільки виступає лише передавальною ланкою, механізмом, що відтворює формальні структури.

Художня культура виконує також комунікативну функцію, що пов'язана з виявом індивідуально неповторних особливостей “я” та “іншого”, з утвердженням унікальності людини в світі. Зрозуміти іншого — означає побачити не тільки свою з ним подібність, але й відмінність. Кіч же про людей “судить по собі”, в цьому його інтегративна сила, що не виключає можливості використання її і як засобу впливу на суспільну свідомість не тільки для нівелювання поглядів та смаків під сформований стереотип людини-споживача, але й для пропаганди певного способу життя.

У системі індустрії розваг прибутковими стали відеокліпи, що виступають специфічним синтезом кінозображення та музики. Так, музика зводиться до двох компонентів: танцювальної ритміки як головного засобу формальної організації опусу і до любовної тематики як змістової основи. Та цього ще недостатньо для перетворення музики в товар: у музику безпосередньо вкласти гроші неможливо. Проте можна вкласти кошти в матеріальне виробництво, що сприяє тиражуванню музичних опусів: нотодрукування та фонографічне обладнання. До речі, поняття “шлягер” походить із жаргону австрійських торговців кінця XIX ст. Воно означало успішно збуті товари. Поступово слово “шлягер” перенеслося на любовний танок-пісню, яка стала успішно збути товаром. Шлягер набув товарної форми, ставши продуктом фонографічної індустрії, а згодом і відеотехніки, зайнявши місце на платівці, компакт-диску, в телепередачах, відео. Що стосується поетичного тексту шлягеру, то перші два місця тут посідають займенники “я” та “ти”. Дуже симптоматично, що в шлягерному словнику взагалі немає слова “вони”. Серед іменників найчастіший — “любов”, серед прислівників — “сьогодні”. Третя група слів: “ніч”, “щастя”, “серце”. Всього словник шлягеру охоплює 120 слів із врахуванням і таких, які зустрічаються в текстах менше десяти разів. Це слова: “поганий”, “доля”, “рок”.

Музичний, поетичний та образотворчий зміст більшості шлягерів і відеокліпів значною мірою є проявом кічу.

Важливу роль у протидії масовій культурі відіграє демократична художня культура, що становить сукупність художніх цінностей, а також історично певну систему їх відтворення та функціонування в суспільстві.

Художня культура — один із засобів естетичного та морального виховання. Кіч також має виховну функцію, проте транслює і формує якості кічмена, відповідний образ думок та ряд почуттів, про які йшлося вище. Художня культура дає естетичну насолоду реципієнтам, що знаходить вияв в її гедоністичній функції. Естетичне задоволення відчуває і кічмен при спілкуванні зі своїми предметами. Щоправда, воно недоступне шанувальникам художньої культури, але й не кожний твір художньої культури дає однакову насолоду різним людям.

Отже, можна зробити висновок: кіч та художня культура існують в діалектичній суперечливій єдності. Кіч, опрацьовуючи матеріал художньої культури, організовує його у відповідності зі своїми законами. Необхідно підкреслити і зворотний процес, коли кічевий матеріал використовується в художній культурі також у переробленому вигляді.

На противагу масовій культурі художня культура служить інтересам народу, є для нього джерелом радощів і натхнення.

Тільки культура, що поєднана з прогресивною спадщиною минулого, здатна відкрити нові джерела духовної енергії майбутнім поколінням.

Отже, культура в своєму розвитку пройшла певні етапи. Міф, релігія, мораль, мистецтво виникли як вираження потреб людини в переживанні значущих моментів свого життя. Філософія прагне вразити мудрість у формах думки і стає теоретичною душею культури. Наука, як форма суспільної свідомості, ставить перед собою мету — раціональну реконструкцію світу на основі осягнення його суттєвих закономірностей. В свою чергу, наука неподільно пов'язана з філософією, яка виступає загальною методологією наукового пізнання, а також дає змогу зрозуміти місце та роль науки і культури в людському житті.

У своєму історичному розвитку мистецтво і техніка (від грецьк. τέχνη — мистецтво) віддзеркалюють взаємозв'язки матеріальної та художньої культури суспільства. Мистецтво і техніка виступають як діалектична єдність художнього образного осягнення та перетворення довоколишнього середовища, а також як сукупність засобів, необхідних для уречевлення людської праці. В процесі науково-технічної революції з'являються нові види і різновиди мистецтва — телебачення, електронна музика, Інтернет, що збагачують, а водночас ускладнюють емоційний світ людини.

На зламі XX та XXI ст. людство розвивається під знаком посилення інтересу до нового осмислення нинішнього і прийдешнього світового розвитку. Необхідність повного розуміння сучасного світу визначається переломним етапом у розвитку людської цивілізації. Як відомо, поняття “цивілізація” іноді трактується як синонім культури, рівень суспільного розвитку, що настає за варварством¹. Якщо так трактувати поняття цивілізації, то неможливо пояснити численні елементи некультурності і варварства в різних сферах суспільного життя, які нерідко спостерігаються і в третьому тисячолітті. Найточнішим, очевидно, є визначення цивілізації як одного з етапів історичного процесу розвитку матеріальної та духовної культури, якого досягли люди безвідносно щодо тієї суспільно-економічної формації, яка або які існують в той чи інший період. Історії відомі цивілізації окремих народів (майя, інків), окремих територій (у межиріччі Тигру та Євфрату), інших регіонів Сходу. Йдеться ж про цивілізацію, яка характеризує загальносвітовий розвиток, розвиток усього людства в умовах не однієї, а кількох суспільно-економічних формацій.

Сучасний світ — багатогранний і динамічний. Специфічна риса його розвитку — процес глобалізації (франц. global — світовий, всесвітній) — загальноцивілізаційний процес, який має значний вплив на політичну та інші сфери людського буття. Цей термін у 60-ті роки XX ст. запровадили у науку відомі теоретики Римського клубу Є. Ласло, Д. Медоуз, М. Месарович, А. Печей та ін.² Вони є засновниками концепції глобалізації, яка сьогодні перетворюється на мета-теорію, що розглядає процес зміцнення зв’язків між найвіддаленішими куточками нашої планети як процес поширення єдиних загальних для всього людства технологій, культури, ідей, ціннісних орієнтацій, способу життя, поведінки. Завершеного, загальновизнаного терміна “глобалізація” ще не визначено. Однак історичний досвід свідчить, що глобалізація вторгається в економіку, духовність, соціальне і політичне життя, має тотальний характер. Вона нетотожна процесам інтеграції, що об’єктивно і закономірно відбуваються в світі. Її змістом виступає свідома та цілеспрямована спроба розвинених ка-

¹ Див.: *Краткий словарь социологии.* —, 1989. — С. 446.

² Див.: *Політологічний енциклопедичний словник.* — К., 1997. — С. 72.

піталістичних країн, так званих країн золотого мільярда, встановити новий світовий порядок. У зв'язку з цим завдання глобалізації на сучасному етапі полягає в тому, як підкреслює відомий японський філософ і громадський діяч Д. Ікеда, щоб “переорієнтувати стихійну глобалізацію у керовану цивілізовану форму”¹.

Поряд із цим глобалізація спричиняє взаємозв'язки і взаємозалежність країн і народів. Вона не може функціонувати в повному обсязі при відсутності міжнародного права та міжнародних інститутів, не може бути грою багатих проти бідних, потребує міжнародного управління і законів.

У той же час глобалізація впливає на розвиток мистецтва й інших форм масової комунікації, а також зумовлює формування та розвиток нових технологій, які, в свою чергу, стають складовими культури.

У сучасних умовах однією із таких технологій є Інтернет, який об'єднує форми культури і мистецтва, а саме — телефон, радіо, кіно, телебачення. Проте Інтернет на сучасному рівні поки що не має живого словесного вираження, але є важливим засобом всесвітнього людського спілкування.

Сьогодні Інтернет має три функції — зв'язку (джерело інформації), засобів масової інформації (джерела інформації) та виробництва (основа для бізнесу). Водночас Інтернет має унікальні світоглядні властивості — глобальне загальнодоступне середовище інтелектуальної та культурної взаємодії людства. Ось чому ступінь розвитку Інтернету в державі є сьогодні критерієм розвитку демократії. Натомість Інтернет — те місце, де діють тільки правила поведінки, що характерні традиційному публічному місцю. Глобальність Інтернету має для держави особливу загрозу, оскільки його комп'ютерні комунікації проходять через територіальні кордони, створюючи нову “територію людської діяльності” і тим самим перешкоджають застосуванню законів, що діють в межах цих кордонів.

Через нелогічність запровадження локальних правил до глобальних явищ кіберпростору сумнівною стає роль регіональних урядів щодо управління режимом інформаційного обліку в Інтернеті. Дійсно, Інтернет не є панацеєю від соціальних хвороб. У суспільстві існує традиційний досвід життя. Формування світогляду кіберпрос-

¹ *День*. — 2002. — 22 мая.

тору — це довгий хворобливий процес і далека перспектива. Але цей процес неодмінно впливатиме на політичні, національні, релігійні доктрини та інститути.

Інтернет поділив людство на три субкультури — “громадяни Сіті”, “мігранти”, усі інші.

Як відомо, органи почуття створюють першу сигнальну систему, яка визначає умови інформаційної взаємодії між людьми на несловесному рівні (міміка, жести). Друга сигнальна система (мова) розвивалася для взаємодії на словесному рівні. Органи почуттів та мови відіграють у повсякденних комунікаціях роль “інтерфейса”, а внесення будь-яких обмежень щодо нього впливає на умови інформаційної взаємодії та світогляду. Людський фактор в Інтернеті характеризується приставкою “не” до кожного, оскільки він тут — феномен. Інтернет лише набуває властивостей природних інтерфейсних систем. Це відбувається за рахунок використання технології мультимедіа — сполучення на екрані звуку, кольору, динаміки, які за своїми характеристиками не можуть претендувати на підміну природних подразників. Тож з інтерфейсної системи Інтернету поки що вирізані несловесні форми взаємодії.

Щодо поняття субкультури “громадян Сіті”, то це індивідууми, які на практиці не залишають Інтернет упродовж доби. Як правило, це юнаки з психікою “фанів”, для яких Інтернет є реальне повсякденне життя.

Субкультура — “мігранти” — це користувачі Інтернету, які проводять практично рівні проміжки часу в Інтернеті і в реальному житті.

Проте темпи розвитку, проникнення у маси, самодостатність та загальнодоступність роблять Інтернет найдійовішим фактором розвитку людства в XXI столітті.

Світова комп’ютерна мережа, що сьогодні вже стала загальноживаним продуктом, претендує на роль глобалізатора комунікативного простору. В Україні до Інтернету підключено більш ніж 1,5 млн чоловік. Безмежні можливості Інтернету дають змогу звичайній людині одержати цікаву інформацію за мінімум часу, осмислити події з різних точок зору.

Але разом із тим Інтернет має і свої мінуси. Глобалізаційна комунікація та технологічний інформаційний простір підштовхнули до багатьох спекуляцій. Статистика свідчить, що більше всього використовуються сторінки англійською мовою (82 %), далі йде німецька

(4 %), японська (1,6 %), французька (1,5 %), іспанська (1,1 %). Таким чином, англійська мова може стати комунікативним гегемоном, оскільки США претендують на роль суперглобальної держави.

Віртуальна реальність за недовгі роки створила віртуальне зло як прояв глобальної агресії. Ефект анонімності віртуальної реальності паралізує свідомість людини, зомбує її зсередини, людина не відчуває катарсису.

Інтернет дає поштовх до різних спекуляцій, що мають політичні, економічні та шарлатанські риси. Завдяки Інтернету поширюється хакерство, що завдає великої матеріальної шкоди. Через Інтернет пропагуються заборонені сектантські вірування, сайти з яскравим оформленням, що привертають особливо молодь, роблять її агресивною.

Ще однією проблемою інтернет-свідомості стала естетизація війни та насилля, пропаганда розпусти.

Відомий польський письменник С. Лем вважає, що сучасна інтернетизація “на 90 % перетворюється в систему, в яку людство збуває всю свою глупоту, свої міфи та невігластво”¹.

Мінуси глобальної інтернетизації зумовили створення нової мережі Інтернету-2.

Інформаційна техніка, як і будь-яка інша техніка та технологія, нейтральна за своєю природою. Але вона може бути використана як заради добра, так і зла. Все залежить від користувача. Ось чому завжди існує небезпека, що глобальний інформаційний простір використовуватиметься зловмисниками для поширення ненависті та поглиблення упередженості. Таким чином, виникає реальна небезпека маніпуляції суспільною думкою.

2. Розвиток культури незалежної України

Після здобуття незалежності Україна вирішує завдання побудови ринкової економіки з відповідними атрибутами суспільно-політичних відносин.

Однією з найважливіших проблем розвитку культури в Україні є спрямування її на утвердження національної самосвідомості й націо-

¹ День. — 2003. — 11 квіт.

нального відродження як українців, так і представників 134 націй та народностей. В Україні налічується 270 громадських об'єднань національних меншин. Згідно з останнім переписом (2001 р.) населення України становить 48,24 млн чоловік, серед них — 37, 54 млн українців (77,8 % всього населення), 8,33 млн росіян (17,3 % всього населення). В 1989 р. росіян було 11,36 млн, тобто 22,1 % всього населення. Нині в Україні мешкає 275,8 тис. білорусів, 258,6 тис. молдаван, 248,2 тис. кримських татар, 204,6 тис. болгар, 150,6 тис. угорців, 151 тис. румунів, 144 тис. поляків, 103,6 тис. євреїв, 99,9 тис. вірмен, 91,5 тис. греків, 73,3 тис. казанських татар, 47,6 тис. циган.

У культурі діють позитивні і негативні прояви.

Основою будь-якої культури, втіленням духовності насамперед, є мова. Незважаючи на Закон про мову (1989), яким закріплено державний статус української, що потім знайшло відображення в Конституції України 1996 р., вона досить повільно вводилася у сферу діловодства й освіти. У 2001–2002 навчальному році українською мовою навчалося 72 % учнів денних середніх закладів освіти. Особливо формальний характер в україномовній освіті у Східній та Південній Україні.

У формуванні громадянства велику роль відіграє освіта. Концепція розвитку системи освіти ґрунтується на демократизації всіх її ланок. Розширюється мережа шкіл з поглибленим вивченням окремих дисциплін. Так, наприклад, у 5 класах загальноосвітніх шкіл з вересня 2005 р. вводиться новий предмет “Вступ до інформатики”. Відкриваються ліцеї, гімназії, коледжі, авторські школи. У місцях компактного проживання відкриваються національні школи: румунські, угорські, молдавські, польські, кримськотатарські. У 2001 р. в Україні налічувалося понад 2,5 тис. різномовних шкіл. В Україні проводиться реформа шкільної освіти. Ця реформа відповідатиме європейським стандартам, які, на думку медиків, зменшать навантаження на школярів. Рівень освіти населення в Україні є одним з найвищих серед країн Центральної та Східної Європи. На початку 2003/2004 навчального року в Україні було 21900000 загальноосвітніх навчальних закладів, в яких працювало близько 551000 учителів і навчалось 6044000 учнів. Відповідно до потреб життя було реорганізовано і систему вищої освіти. Сформовано нормативно-правову базу підготовки фахівців на основі ступінчастої системи освіти (бакалавр, спеціаліст, магістр). Поряд із державними створювалися навчальні заклади інших форм власності. За рахунок цього збільшилася кількість вищих

навчальних закладів. У 2002/2003 навчальному році вищу освіту здобувало 2270 тис. студентів, які навчалися у 997 вищих навчальних закладах усіх рівнів акредитації. Звертає на себе увагу стабільне збільшення кількості недержавних вузів. Так, у 2001/2002 навчальному році їх було 167, а у 2002/2003 навчальному році — 175. Для здійснення контролю держава запроваджує систему державного ліцензування вищих навчальних закладів. Але на цьому шляху спостерігається формалізм, низька професійність, корупція. Значною проблемою залишається фінансування середньої та вищої освіти з державного бюджету.

За роки незалежності вища школа в Україні набула не лише нового змісту. Вона поступово набирає масовості і перестає бути простим способом підготовки фахівців для різних сфер життєдіяльності. Вища освіта стає неодмінною в процесі переходу від індустріальних технологій до науково-інформаційного виробництва. Ще одна проблема, що впливає на вищу освіту, — процеси глобалізації. Вони загострюють конкуренцію в ній. Тому вища школа має готувати конкурентоспроможних фахівців не тільки з огляду на сучасний стан України, а й з огляду на світовий контекст. А звідси — чимало вимог, починаючи з обов'язкового знання іноземної мови.

У травні 2005 року Україна мусить приєднатися до Болонського процесу, зміст якого полягає в узгодженні стандартів та рекомендацій з питань гарантій якості вищої освіти, структури освітньо-кваліфікаційних рівнів, змісту фундаментальної та практичної підготовки, особливо бакалавра. У зв'язку з цим актуальним завданням розвитку сучасної вищої освіти є поступове запровадження елементів кредитно-модульного навчання в усіх вузах України починаючи з 2005/2006 навчального року.

На вищу освіту впливають й інші чинники глобалізації: постає об'єктивна проблема — навчити студента самостійно й оперативно одержувати інформацію, використовувати її у повсякденній практиці.

Провідним центром науки України залишається Національна академія наук. Українські вчені домоглися значних успіхів, зокрема в галузі математики, кібернетики, фізіології, матеріалознавства. Разом із розвитком фундаментальних напрямів здійснюються дослідження у прикладній сфері. Й все ж понад дев'яносто відсотків нових технологічних розробок не впроваджується у виробництво. Фінансування наукових досліджень з року в рік скорочується. Недостатній

рівень фінансування створює труднощі в матеріально-технічному й кадровому забезпеченні науки. Щороку в результаті еміграції Україна втрачає близько десяти тисяч дипломованих спеціалістів. На Заході найбільше цінуються українські генетики, фізики, фізіологи та біохіміки. Не менш загрозливим для вітчизняної науки (через низький рівень заробітної плати) є внутрішній “відплив інтелекту” — понад двадцять відсотків науковців перейшли до комерційних структур.

Поряд із цим триває процес удосконалення нашої вищої школи. Якщо в перші роки незалежності Україна мала до півтора десятка університетів, то нині їх уже близько сотні.

Ще один аспект державної політики економічної та законодавчої підтримки вищої освіти — надання закладам-лідерам статусу національних.

За роки незалежності України сформувалися й успішно працюють галузеві академії в сферах правових, політичних, медичних, педагогічних наук, культури та мистецтва державного управління. У програмні курси більшості вищих навчальних закладів введено дисципліну “Українська і світова культура”. Останніми роками було прийнято ряд законів України, спрямованих на підвищення заробітної плати науково-педагогічним працівникам вищих навчальних закладів та їх пенсійного забезпечення.

Після подій, пов’язаних із помаранчевою революцією, що привели до влади нові політичні сили в Україні, Президентом став В. А. Ющенко (інавгурація відбулася 23 січня 2005 р.). Було сформовано новий уряд на чолі з прем’єр-міністром Ю. В. Тимошенко (лютий 2005 р.). Основу якісних змін у державі визначено Програмою Президента України В. А. Ющенка “Десять кроків назустріч людям”, її конкретизовано у Програмі діяльності уряду “Назустріч людям”. Згідно з цією Програмою були внесені зміни до Держбюджету на 2005 рік (27 березня 2005 р.), в тому числі що стосується збільшення фінансування на розвиток культури, освіти, науки, мистецтва, підвищення заробітної плати освітянам, лікарям, діячам культури та мистецтва, науковцям, а також підвищення пенсій різним верствам населення. Як відомо, в багатьох країнах світу існують чіткі норми і критерії — виділяти на культуру до 2 % валового внутрішнього продукту. В результаті змін до Держбюджету в березні 2005 р. було додано 88 млн гривень на розвиток культури, що становить лише 0,5 % валового внутрішнього продукту.

Нині складними і суперечливими є шляхи розвитку української літератури і мистецтва. Тут дедалі утверджується плюралізм, ширше впроваджується авангардний напрям, що свідчить про розквітавання творчості. В галузі літератури найбільших успіхів досягла публіцистика, що зумовлено значною політизацією суспільства. Першими лауреатами Шевченківської премії незалежної України стали І. Багряний, автор широкомасштабного твору про злочини тоталітаризму “Сад Гетсиманський”, а також інші діячі літератури, науки, театру та журналістики: П. Мовчан, О. Апанович, Б. Ступка, В. Чорнів.

У 2005 р. з нагоди 191 річниці від дня народження Т. Г. Шевченка Національні премії України його імені були присуджені А. Алієву, скульптору, І.-Г. Нагаєву, головному архітектору, З. Нагаєвій, архітектору, Ф. Якубову, авторові концепції комплексу, А. Абдуллаєву, автору оформлення комплексу — за скульптурний комплекс “Відродження” у м. Сімферополі; М. Воробйову, письменнику — за книгу поезій “Слуга півонії”; В. Камінському, композитору — за Концерт № 2 “Різдвяний”, симфонію-кантату “Україна. Хресна дорога”, ораторії “Іду. Накликую. Взиваю...” та “Акафіст до Пресвятої Богородиці”; М. Коцюбинській, літературознавцеві — за книгу “Мої обрії” в 2-х томах; С. Кримському, культурологу — за книги “Філософія как путь человечности и надежды” та “Запити філософських смислів”; Ю. Ланюку, композиторові — за музичні твори “Палімпсести” та “Музика з Книги Стайнених Просторів та Елегії для Птаха Сяйва”; М. Матіос, письменниці — за роман “Солодка Даруся”; В. Микиті, художникові — за серію робіт “Рідний край”; М. Слабошпицькому, письменнику — за роман-біографію “Поет із пекла”.

Певні здобутки мало й українське мистецтво, зокрема кіно. Режисер Ю. Ілленко зняв фільм “Лебедине озеро. Зона”, присвячений С. Параджанову. Восени 2002 р. на екранах України демонструвався новий фільм Ю. Ілленка “Молитва за гетьмана Мазепу”. Враження глядачів від цієї кінострічки — неоднозначні. Так, єпископ Димитрій (Рудюк) вважає: “Фільм носить явно образливий характер для багатьох віруючих українців, тих, хто свято шанує пам’ять про великого гетьмана Івана Мазепу як будівничого храмів, обдарованого політика, дипломата і патріота, котрий широко і свідомо боровся за незалежність України”¹.

¹ Сільські вісті. — 2002. — 10 груд.

Трагічні події початку 30-х років відтворено в фільмі “Голод-33” режисера О. Янчука. За роки незалежності з’явилася також кінострічка К. Муратової “Три історії”, В. Криштофовича “Приятель небіжчика” та ін. На Берлінському кінофестивалі (2003) короткометражний анімаційний фільм українського режисера С. Коваля “Йшов трамвай № 9” було нагороджено “Срібним ведмедем”. Власне, він став другим після К. Муратової українським кінорежисером, відзначеним престижним європейським кінофестивалем.

Популярними стають також фільми кіностудії “Контакт”; її шість кінострічок з проекту “Вибрані часом” присвячені видатним митцям України.

2004 р. відбувся XXXIV Міжнародний кінофестиваль “Молодість”, який за віком більше тяжіє до зрілості. Фестиваль свідчить про те, що Київ все більше стає досить відомим містом в усьому кінематографічному світі. З 7 по 11 квітня 2005 р. в Києві відбувся Четвертий Всеукраїнський (Другий Міжнародний) фестиваль документальних та науково-популярних фільмів “Кінолітопис”. У ньому взяли участь кіномитці з України, Росії, Придністров’я, Польщі, Сербії, Німеччини Швейцарії, Греції, Франції, Аргентини, Колумбії, Болівії.

Однак через брак державного асигнування Київська кіностудія ім. О. Довженка випускає лише два-три фільми щороку, хоча раніше продукувала 35 ігрових та 20–30 телевізійних. Натомість екрани України заповнила низькопробна відеопродукція Заходу. Проте згідно із змінами у Держбюджеті 2005 р. 50 млн грн фінансуються для створення та розповсюдження українських кінострічок. У зв’язку з цим при Міністерстві культури та туризму (ця назва з’явилась у квітні 2005 р.) створена Комісія для відбору найкращих сценаріїв у різних видах кінематографу. Існує також франко-польсько-український проект, пов’язаний із створенням кінофільму “Тарас Бульба” за участю мегазірки французького кіно Жерара Депардьє.

Незважаючи на економічні негаразди, розвивається національний театр. Український театр упевнено завойовує позиції на європейському культурному просторі, що засвідчують гастролі Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької у Великобританії, Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка в Німеччині.

Українські театри беруть участь у фестивалях в Петербурзі, Каїрі, Ляхорі, Торуні. Голоси вітчизняних співаків А. Кочерги, В. Лук’янець лунають у стінах Метрополітен-опера, Віденській та Женевській опері.

Традиційними стали пісенні фестивалі “Таврійські ігри”, “Слов’янський базар”, “Червона рута”, “Мелодія”, “Оберіг”, “Пісня року”. Так, у квітні 2004 р. в м. Каховка відбулися 13-ті “Таврійські ігри”.

У травні 2004 р. в Стамбулі відбувся 49 Міжнародний конкурс естрадної пісні “Євробачення”, в якому взяли участь співаки з 36 європейських країн. Наша співвітчизниця зі Львова Руслана Лижичко здобула перемогу, виконавши свою культову пісню “Дикі танці”. За умовами конкурсу, наступний 50-й конкурс відбудеться на батьківщині переможця — Україні (в Києві) в 2005 р. На цьому конкурсі Україну представлятиме група “Гринджоли”, яка буде виконувати пісню “Разом нас багато” українською та англійською мовами.

Україна стала всесвітньо відомим центром хореографічного мистецтва і фортепіанної музики. З 1994 р. в Києві проводиться Міжнародний фестиваль славетного танцюриста і хореографа С. Лифаря. У квітні 2005 р. відбувся VII Міжнародний фестиваль “Серж Лифар де ля данс”.

У квітні 2005 р. в Києві упродовж двох тижнів відбувався VI Міжнародний конкурс молодих піаністів, присвячений пам’яті В. Горовиця, в якому взяли участь 98 конкурсантів із 26 країн світу.

Разом із успіхами в галузі культури простежуються й негативні тенденції. Як і раніше, культура фінансується за залишковим принципом. Гостру кризу переживає національний друк. Так, у 2002 р. в Україні припало на людину 0,36 книжки, тоді як у Росії — 3, Великобританії — 20. У 2005 р. згідно зі змінами у Держбюджеті для “Української книги” державою виділено 20 млн гривень.

Та хоча Міністерство культури і туризму України мізерно фінансується, воно має 1500 навчальних закладів. Серед них — 4 спеціалізовані, 62 коледжі культури та мистецтва, 11 вищих навчальних закладів III та IV рівня акредитації (4 з них національні).

Протягом п’яти років на українському телевізійному каналі УТ-2 працює телеканал “Культура”.

Небезпечним для культурного розвитку України є неконтрольоване поширення продукції іноземної культури. Передовсім це стосується кіномистецтва й телебачення. Плюралізм у духовному розвитку суспільства дає змогу ознайомити широкий загал із цінностями та шедеврами світової культури, які раніше через ідеологічні бар’єри були недоступними. Проте саме плюралізм створює

умови для проникнення у духовну сферу антикультури. Загрозою для суспільства стає пропагування насилля, розбещеності, антигуманності в умовах відсутності стійкого культурного імунітету.

Певні складності існують для розвитку культури в сільській місцевості. Немає достатньої матеріальної бази, кадрів, нечасто бувають гастролі провідних акторських колективів столиці. За даними Держкомстату України на 1 лютого 2005 р. населення України становить 47, 2 млн чоловік, у тому числі міського — 31,99 млн, сільського — 15,2 млн.

Відродження духовності значною мірою пов'язане з відродженням релігії. Цьому сприяли Закон України “Про свободу совісті та релігійні організації” та нова Конституція України, яка гарантує свободу світогляду й віросповідань. Нині в Україні (за станом на початок 2004 р.) діють 28740 релігійних організацій. Із кількості зареєстрованих релігійних організацій на початок 2004 р. налічувалось: православних — 15340, католицьких — 4459, протестантських — 7770, громад іудейського віросповідання — 260, громад мусульман — 455, організацій східних культів — 82, інших організацій — 374. Крім того, діяли 1045 незареєстрованих релігійних організацій. Папа Римський Іоанн Павло II (1920–2005) відвідав Україну в червні 2001 р. Папа Римський був у Києві, відвідав Аскольдову могилу, відслужив дві служби на стадіоні “Чайка”, далі його шлях проліг до Львова, де провів службу в соборі Святого Юра. Традиційно найвпливовішим залишається православне християнство. Православ'я в Україні фактично розкололося на три конфесії. Перша — Українська православна церква (УПЦ), що підпорядковується Московському патріархату, на чолі з митрополитом Київським і всієї України Володимиром (Сабоданом) — налічує понад 8 тис. громад, має 121 монастир. Парафії УПЦ об'єднані в 38 єпархій, які знаходяться під опікою 37 ієрархів; друга — Українська православна церква, що підпорядковується Київському патріархату (створена в 1992 р.), на чолі з патріархом Київським і всієї Русі-України Філаретом з 1995 р., налічує понад 2700 парафій та 20 монастирів. Ще 6 діють у діаспорі. Третя — Українська автокефальна православна церква на чолі з патріархом Київським і всієї України Мефодієм. Вона налічує 1015 громад, 2 монастирі, 6 духовних навчальних закладів.

Така конфесійна роз'єднаність не сприяє консолідації суспільства. Не менш складною проблемою стає значна політизація релігійної сфери. З одного боку, релігія активно виходить на політичну арену

ну, а з другого, політика проникає в релігійну сферу. Сучасному розвиткові релігії в Україні притаманне зростання релігійного фактора в суспільному житті, посилення релігійності населення. Так, за результатами опитування в 1998 р. Київським інститутом соціології і політичної психології, 36 % респондентів відповіли, що найбільшою довірою серед усіх владних органів і суспільних інститутів користується церква. Більше того, молодь віддає перевагу церкві, а не політичним партіям.

Важливою подією у зростанні релігійного фактора в суспільному житті стала підготовка до святкування 2000-ліття Різдва Христового. У багатьох містах, селах зведено нові храми. У Києві відтворено національні святині — Михайлівський Золотоверхий монастир і Свято-Успенський собор Києво-Печерської лаври.

Щоправда, оновлення соціально-економічного, суспільно-політичного, культурного і духовного життя в Україні відбувається з великими труднощами. І все ж морально-психологічна атмосфера в державі помітно змінюється. Триває національне і духовне відродження.

Особливо загострюється проблема української ментальності. Перше, щоб будувати державу, адекватну нашій вдачі, необхідно знати, хто ми. Тільки державна реалізація потенції українського менталітету, що втілює національні цінності, здатна ушляхетнити життєдіяльність народу і повернути кожній особистості втрачені честь і гідність. По-друге, культура і мистецтво відіграють неоціненну роль у суспільстві, вони завжди створюють, оновлюють у свідомості ті образи людяності, гуманності й порядності, до яких тяжіє народ у виборі своєї історичної долі.

Питання для самоперевірки

1. Як співвідносяться демократична та елітарна культура?
2. Що складає сутність масової культури?
3. Які основні функції масової культури ви знаєте?
4. Кіч, шлягер та відеокліп як специфічні прояви масової культури.
5. У чому полягає смисл культури постмодерну?
6. Глобалізація і розвиток сучасного мистецтва.
7. Місце і роль Інтернету в сучасному світі.
8. Назвіть видатних діячів культури незалежної України в галузі науки, літератури, освіти, театру, кінематографа.

СЛОВНИК-КОМЕНТАР

Авангардизм (фр. *avant-gardisme*) — напрям, стиль у художній культурі ХХ ст., який пориває зв'язки з традиційними нормами й перетворює пошуки нових художніх засобів у самоціль. **А.** — один із проявів модернізму — співвідноситься з анархічно-суб'єктивістським світоглядом. Принципами **А.** перейнялися експресіонізм, кубізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, література “поточу свідомості”, драма абсурду; в музиці — так звана конкретна музика, алеаторика, соноризм, електронна музика.

Акрополь — підвищена та укріплена частина давньогрецького міста, так зване верхнє місто — фортеця, укриття на випадок війни. Найвідоміший **А.** в Афінах.

Амфітеатр — антична споруда для видовищ (всесвітньо відомий Колізей у Римі); місця в театрі, цирку або аудиторії, розташовані уступами.

Анімалістичний жанр (лат. *animal* — тварина) — зображення тварин у живопису, скульптурі і графіці. **А. ж.** поєднує природничо-наукові і художні начала. Художників, що працюють в цьому жанрі, називають анімалістами.

Антиномія (грецьк. *antinomia* — суперечності в законі) — суперечність між двома твердженнями, що взаємно виключають одне одного, але однаково переконливо доводяться логічно.

Антропоморфний (*antropomorphos*) — людиноподібний.

Арія (італ. *aria* — пісня) — завершений за побудовою епізод (номер) в опері, опереті, ораторії, кантаті, що виконується співаком-солістом у супроводі оркестру. Зустрічаються **А.** й у формі самостійної концертної вокальної або інструментальної п'єси. Невелика арія в оперній музиці ХІХ ст. називається аріозо.

Аркутан (фр. *arc-boutant*) — зовнішня кам'яна напіварка, що передає розпор склепіння головного нефа зовнішнім опорним стовпам — контрфорсам. **А.** виник у готичній архітектурі.

Балет (фр. *balleti*, італ. *ballette*) — вид сценічного мистецтва, основою якого є поєднання танців і музики. Витоки **Б.** — в народному танці. Як самостійний вид мистецтва **Б.** почав формуватися в епоху Відродження.

Базиліка (лат. *basilica* — царський дім) — прямокутна у плані будова, розділена рядами колон або стовпів на подовжні частини — нефи. Середній неф, вищий від бічних, освітлюється через вікна над дахами останніх.

Барбізонська школа — група французьких живописців-пейзажистів (Т. Руссо, Ж. Дюпре, Н. Діаз, Ш. Ф. Добіньї, К. Труайон), що працювали у містечку Барбізон (*Barbizon*) поблизу Парижа в 30–60-ті рр. XIX ст. У своїй творчості зверталися до безпосереднього зображення природи, світла та повітря, відіграли важливу роль у розвитку реалістичного пейзажу.

Вернісаж (фр. *vernissage* — покриття лаком, лакування) — урочисте відкриття художньої виставки. Назва походить від звичаю покривати лаком картини перед відкриттям виставки.

Вестерн (англ. *western* — західний) — жанр американського кіно, присвячений, як правило, героїзації перших поселенців західних штатів США.

Відчуття — фізичні та емоційні реакції на впливи — наприклад, впливи мас-медіа.

Вітраж (лат. *vitrum* — скло) — вставлений замість вікна орнамент або картина, виконана з елементів різнокольорового скла.

Гармонія (грецьк. *harmonia* — співрозмірність, стрункість, зв'язок) — один із найважливіших елементів музики поряд з мелодією, ритмом, тембром.

Гносеологія (грецьк. *gnōsīōs* — пізнання і... логія) — вчення про сутність і закономірності пізнання, теорія пізнання.

Детермінізм (лат. *determino* — обмежую, визначаю) — філософське вчення, що стверджує причинну зумовленість усіх явищ природи, суспільства й мислення. Протилежне — індетермінізм.

Джаз (англ. — *jazz*) — вид професійного музичного мистецтва, який формувався в США на рубежі XIX та XX ст. на основі синтезу африканської (негритянської) і європейської музичних культур.

Провідні жанри **Д.** — танцювальні і пісенні. **Д.** називають також інструментальні ансамблі, що виконують джазову музику (**Д.-банд**, **діксіленд**, **біг-бенд**).

Дизайн (англ. *design* — креслення, проект) — різновид художньо-проектної діяльності по створенню промислових виробів і формуванню цілісного предметного середовища, що оточує людину. У вузькому розумінні — художнє конструювання, невід’ємний елемент сучасного виробництва промислової продукції.

Діорама, панорама (грецьк. *dia* — через, крізь і *horama* — видовище) — зігнута в плані півколом (панорама — колом) живописна картина з переднім предметним планом (будови, реальні й бутафорські предмети). **Д.** і **П.** (здебільшого батальні сцени) створюються з XIX ст.

Експресіонізм (лат. *expressio* — вираження) — напрям у літературі і мистецтві першої чверті XX ст., який проголосив єдиною реальністю суб’єктивний духовний світ людини, а вираження його — головною метою мистецтва. **Е.** відобразив протест проти жадливих сторін буття, почуття приреченості перед кривавими війнами та приниженням людини. **Е.** притаманна надзвичайно болісна напруга емоцій, ірраціональність образів, деформація світу. Численні представники **Е.** стали на шлях створення вкрай модерністських, у тому числі абстрактних творів (письменники Г. Кайзер, В. Газенклевер, художники Е. Нольде, Ф. Марк — у Німеччині, художник О. Кокошка, композитори А. Шенберг, А. Берг — в Австрії).

Електронна музика — музика, що створюється з допомогою електрогенераторів, коливання яких записують на плівку. Поняття **Е. м.** введено 1950 р. німецьким фізиком В. Майер-Еплером. **Е. м.** використовується для створення різних звукових ефектів, наприклад, при музичному оформленні спектаклів, кінофільмів, в електронних музичних інструментах.

Еліта політична (фр. *élite* — краще, добірне) — меншість суспільства, що являє достатньо самостійну, вищу, відносно привілейовану групу, наділену видатними психологічними, соціальними й політичними якостями, яка бере безпосередню участь у схваленні та здійсненні рішень, пов’язаних із використанням державної влади або здійсненням впливу на неї.

Елітарне мистецтво — мистецтво, зорієнтоване на еліту, тобто кращу частину суспільства, якій властиве особливе художнє сприйняття. Елітарні тенденції поширились у ХХ ст. в руслі авангардно-модерністського мистецтва. Естетична теорія **Е. м.** базується на філософії А. Шопенгауера і Ф. Ніцше (ідея антропологічного поділу людей на два типи: “люди корисливості” і “люди генія”). Перші не володіють, а другим притаманна особлива художня обдарованість. Так, “надлюдина” у Ф. Ніцше крім “волі до влади” має унікальну здатність сприймати художні цінності.

Епос (грецьк. *epos* — слово, розповідь) — 1) те саме, що й епопея; 2) вид художньої літератури, розповідь про події, що відбулися переважно в минулому. До усного **Е.** відносять казки, міфи, легенди, билини; до писемного — романи, повісті, новели, оповідання та їх об’єднання в цикли (наприклад, роман-епопея “Сага про Форсайтів” Дж. Голсуорсі).

Естрада (фр. *estrade*) — один із видів мистецтва, включає так звані малі форми драматургії, вокального мистецтва, музики, хореографії, цирку. У концертах окремі номери об’єднуються конференсом або нескладним сюжетом.

Жанр (фр. *genre* — рід, вид) — великі галузі в більшості видів мистецтва, які склалися історично і характеризуються певними суспільними ознаками. Принципи поділу на жанри різні в кожній зі сфер художньої культури.

Імпресіонізм (фр. *impression* — враження) — напрям у мистецтві останньої третини ХІХ — початку ХХ ст. Зародився в 1860 р. у Франції. Живописці Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега вписали в мистецтво безпосередність сприймання життя, неочікувані точки зору і ракурси фігур. У 70–80-х роках **І.** сформувався в пейзажі. К. Моне, К. Піссарро, А. Сіслей створили свою систему пленера: працюючи на свіжому повітрі, вони домагалися відчуття яскравого сонячного світла, багатства фарб природи, вібрації світла і повітря. Написана в такий спосіб картина К. Моне “Враження. Схід сонця” і дала назву новому напрямку — імпресіонізму. Ідеї **І.** в скульптурі розвинули О. Роден (Франція), М. Россо (Італія). **І.** у музиці сповідали К. Дебюссі, М. Равель, П. Дюка та інші французькі композитори.

Інформаційні технології — система передачі, збереження й опрацювання інформації від персональних комп'ютерів до Інтернету.

Кантата (італ. *cantata* — співаю) — великий вокально-інструментальний твір для солістів, хору й оркестру.

Католицизм (грецьк. *katholikós* — вселенський) один із основних напрямів у християнстві. Поділ християнської церкви на католицьку і православну стався в 1054–1204 рр. У XVI ст. від **К.** відокремився протестантизм. Організація католицької церкви відзначається суворою централізацією, ієрархічним характером. Єдиний глава церкви — папа римський, його резиденція — Ватикан. Джерело віровчення — Біблія. Особливості **К.** (порівняно насамперед з православ'ям): доповнення до “символу віри” (в догмат Трійці) ідеї філіюкве (твердження, що Дух Святий сходить не лише від Бога-отця, а й від сина), яка не була прийнята православною церквою і стала одним із приводів для розділу церков; наявність догматів про непорочне зачаття діви Марії і непогіршимість папи римського; різке розмежування між кліром і мирянами; принцип celibату (заборони одруження для духовенства).

Менталітет (пізньолат. *mentalis* — розумовий; нім. *Mentalität* — менталітет) — своєрідний стан, рівень розвитку і спрямованості індивідуальної та групової свідомості, здатність до засвоєння норм, життєвих орієнтацій, суспільних цінностей та адаптації до умов соціального середовища, можливостей впливу на нього, відтворення сукупного досвіду попередніх поколінь.

Меса (фр. *messe* — літургія) — хоровий твір, який здебільшого називають першим словом молитви.

Ода (грецьк. *ōdē* — пісня) — урочистий, патетичний віршований твір. У давньогрецькому мистецтві так називали хорову пісню, за своєю функцією близьку до гімну. Нині термін **О.** зустрічається в різних видах мистецтва, зокрема в музиці, де **О.** може бути і вокальною, написаною на текст одичного характеру, і суто інструментальною.

Опера (лат. *opera*, буквально — твір) — бере початок у давньогрецькій хоревті. Тепер це великий музично-драматичний твір, який виконується в театрі. Перша світська опера “Орфей” була написана 1607 р. К. Монтеверді.

Ораторія (італ. *oratorio* від лат. *oro* — молю) — хоровий твір для співаків-солістів, пізніше в концертному виконанні став супроводжуватися оркестром.

Піфагорейзм — релігійно-філософське вчення в Греції VI — IV ст. до н. е., засноване Піфагором, яке базувалося на уявленні про числа як основу всього сущого. Числові співвідношення — джерело гармонії космосу, структура якого мислилася як фізично-геометрично-акустична єдність: кожна з небесних сфер характеризується певною комбінацією правильних геометричних тіл, звучанням певних музичних інтервалів (гармонія сфер). Піфагорейці вчили про переселення душ і розробили складну систему культових заборон (“піфагорейський спосіб життя”).

Поліфонія (полі... і грецьк. *phōnḗ* — звук, голос) — багатоголосся, засноване на одночасному сполученні й розвитку ряду рівноправних мелодій (мелодійних голосів); один із найважливіших виражальних засобів музичного мистецтва.

Рецепція (лат. *receptio* — прийняття) — здійснюване рецепторами сприйняття і перетворення енергії подразників на нервові збудження.

Сакральний (лат. *sacer (sacri)* — священна річ, дія) — священний, той, що стосується релігійного культу й ритуалу.

Симфонія (грецьк. *symphōnia* — співзвуччя) — сонатно-циклічна форма; бере початок від оперної увертюри. Призначена для виконання симфонічним оркестром; має вищу за змістовністю, багатогранністю звукових сполучень, розумністю конструкцій та розмаїттям фактури музичну форму.

Соната (італ. *sonata*; лат. *sono* — звучу) — інструментальний твір, який до XVI ст. був частиною релігійної музики; відокремившись, до XVIII ст. розвивався як камерний жанр. У сучасному розумінні соната означає складний музичний твір, що складається з кількох частин, які об'єднуються загальними ідеєю та змістом, але є різними за ритмом.

Транскультурація — процес переходу культурної форми (мови, музики тощо) з одного фізичного оточення в інше, де вона починає взаємодіяти з аналогічними формами і впливати на них, унаслідок чого виникають нові культурні гібриди.

Фуґа (італ. *fuga* — біг) — музична форма з яскраво відтвореною ідеєю-темою, що відображається в інших темах, які повторюють головну, в іншій тональності або регістрі; музика **Ф.** витікає з підпорядкування цих виявів щодо однієї музичної думки.

Хай-тек (від англ. *high tech (nology)* — висока технологія) — в архітектурі теорія проектування, що виникла у Великобританії у 1970-ті роки і заснована на використанні новітніх технічних досягнень. Характерним є наявність елементів конструкцій, що виступають, та інженерне облаштування будівель з метою надання більшої виразності формам і простору. Будівля Гонконгівського та Шанхайського банків у Гонконгу архітектора Н. Фостера є найвищим досягненням цього стилю в архітектурі.

Хепенінґ (англ. *happening* — подія) — напрям у модерністському мистецтві 60–80-х рр. ХХ ст., прибічники якого вважають найважливішим видом творчості “художні події” або “процеси”, розраховані на участь не лише самого художника та його помічників, а й глядачів. **Х.** — один з видів поп-арту.

Цивілізація (лат. *civilis* — громадянський) — форма спільного життя людей, якому притаманне відтворення власної матеріальної та соціально-політичної структури відносин на основі пріоритету властивих їй духовних норм, цінностей та ідеалів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ТА РЕКОМЕНДОВАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Актуальные* вопросы методологии современного искусствознания: Сб. статей / Отв. ред. А. Я. Зись. — М., 1983.
2. *Андреев А. Л.* Место искусства в познании мира. — М., 1980.
3. *Андреев А. Л.* Художественный образ и гносеологическая специфика искусства: Методол. аспекты проблемы. — М., 1981.
4. *Андрей Тарковский.* Юбилейный сборник. — М., 2002.
5. *Андроникова М. И.* От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и в кино. — М., 1974.
6. *Анохин П. К.* Системные механизмы высшей нервной деятельности: Избр. тр. — М., 1979.
7. *Аристарко Г.* История теорий кино. — М., 1966.
8. *Арнаутов М.* Психология литературного творчества. — М., 1970.
9. *Арнхейм Р.* Кино как искусство / Под ред. А. В. Мачерета. — М., 1960.
10. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974.
11. *Асмус В. Ф.* Вопросы теории и истории эстетики. — М., 1968.
12. *Асмус В. Ф.* Чтение как труд и творчество // *Вопр. литературы.* — 1961. — № 2. — С. 36–46.
13. *Астахов И. Б.* Эстетическое чувство // *Эстетика сегодня: Актуальные проблемы: Сб. статей.* — М., 1968. — С. 3–33.
14. *Бабий А. И., Чайковский В. Я.* Ленинская теория отражения как метод исследования специфики искусства. — Кишинев, 1978.
15. *Бабушкин С. А.* Пространство и время художественного образа: Автореф. дис. — Л., 1971.
16. *Базен А.* Что такое кино?: Сб. статей. — М., 1972.
17. *Базен Ж.* История истории искусств. — М., 1995.
18. *Балаш Б.* Искусство кино. — М., 1945.
19. *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства / Под ред. Р. П. Юренева. — М., 1968.

20. *Барабанищikov В.* Основные направления и тенденции развития психологии восприятия // Психология восприятия. — М., 1989. — С. 5–13.
21. *Барт Р.* Мифологии. — М., 1996.
22. *Батищев Г. С.* Неисчерпанные возможности и границы применимости категории деятельности // Деятельность: теории, методология, проблемы / Сост. И. Т. Касавин. — М., 1990. — С. 21–51.
23. *Безклубенко С. Д.* Суспільна природа мистецтва. — К., 1972.
24. *Безклубенко С. Д.* Грани творческого метода. — К., 1986.
25. *Бердяев Н.* Кризис искусства. — М., 1990.
26. *Берк П.* Популярна культура в ранньомодерній Європі. — К., 2001.
27. *Бехтерев В. М.* Работа головного мозга / С рефлексологической точки зрения. — Л., 1926.
28. *Блок Вл.* Потребность в искусстве. — М., 1997.
29. *Богомолов Ю. А.* Проблемы времени в художественном телевидении: Опыт сравнительного анализа. — М., 1977.
30. *Борев Ю. Б.* Эстетика. — М., 1981.
31. *Борев Ю. Б.* Эстетика. — 4-е изд., доп. — М., 1988.
32. *Брехт Б.* “Малый органон” для театра // Брехт Б. Театр. — М., 1965. — Т.5.
33. *Буров А. И.* Эстетическая сущность искусства. — М., 1956.
34. *Василев С.* Теория отражения и художественное творчество. — М., 1970.
35. *Василевская Н. Ф.* Ленинская теория отражения и природа кинообразности: Дис. — М., 1976.
36. *Василюк Ф. Е.* Психология переживания. — М., 1984.
37. *Вейцман Е. М.* Очерки философии кино. — М., 1978.
38. *Вечерние вести.* — 2001. — 11 дек.
39. *Взаимодействие и синтез искусств.* — Л., 1978.
40. *Вибер Ж. Ж.* Живопись и ее средства. — М., 1991.
41. *Виноградов И.* Вопросы марксистской поэтики: Избр. работы. — М., 1972.
42. *Виттер Б. Р.* Введение в историческое изучение искусства. — М., 1985.
43. *Волков В. И.* Эстетическое восприятие кинофильма. — Свердловск, 1965.
44. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. — М., 1977.

45. *Волкова Е. В.* Произведение искусства — предмет эстетического анализа. — М., 1976.
46. *Волкова Е. В.* Произведение искусства в мире художественной культуры. — М., 1988.
47. *Володин Э. Ф.* Специфика художественного времени // *Вопр. философии.* — 1978. — № 8. — С. 132–141.
48. *Вопросы литературы.* — 1976. — № 11.
49. *Всеобщая история искусств:* В 6 т. — М., 1956.
50. *Выготский Л. С.* Психология искусства. — М., 1965.
51. *Гармс Р.* Философия фильма. — М., 1927.
52. *Гачев Г. Д.* Образ в русской художественной культуре. — М., 1981.
53. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики // *Соч.* — М., 1937. Т. V.
54. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. / Под ред. с предисл. М. Лифшица. — М., 1968.
55. *Гегель Г. В. Ф.* Энциклопедия философских наук. — М., 1977. — Т. 3. Философия духа.
56. *Гинзбург С. С.* Очерки теории кино. — М., 1974.
57. *Гносеологические проблемы диалектического материализма /* Под ред. Ф. И. Георгиева. — М., 1974.
58. *Горанов К.* Содержание и форма в искусстве. — М., 1962.
59. *Горанов К.* Художественный образ и его историческая жизнь / Под общ. ред. Л. Р. Мариупольской. — М., 1970.
60. *Горський В. С.* Свідомість і духовна творчість. — К., 1993.
61. *Горський В. С.* Україна на порозі планетарної цивілізації // *Практична філософія.* — 2001 (№ 3). — № 2. — С. 214–220.
62. *Горський В. С.* Філософія в українській культурі: (методологія та історія). — Філософські нариси. — К., 2001.
63. *Гуревич П. С.* Философия культуры. — М., 1995.
64. *Гусев Ю. А.* Познание и творчество: Логико-гносеологические проблемы художественного творчества. — Минск, 1987.
65. *Громов Е. С.* Художественное творчество: Опыт эстетической характеристики некоторых проблем. — М., 1970.
66. *День.* — 2002. — 22 трав.
67. *День.* — 2002. — 5 жовт.
68. *День.* — 2003. — 11 квіт.
69. *Дремов А. К.* Художественный образ. — М., 1961.
70. *Егоров А. Г.* Искусство и общественная жизнь. — М., 1959.
71. *Ейзенштейн Сергій.* Эстетика кіномистецтва. — К., 1978.

72. *Еремеев А. Ф.* Особенности отражения действительности в процессе художественного творчества // Ленинская теория отражения в свете развития науки и практики. — София, 1981. — Т. 1: Отражение, познание, творчество. — С. 628–642.
73. *Ждан В. Н.* Введение в эстетику фильма. — М., 1972.
74. *Ждан В. Н.* Эстетика фильма. — М., 1982.
75. *Жинкин Н. И.* О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. — 1964. — № 4. — С. 26–38.
76. *Зись А. Я.* Виды искусства. — М., 1979.
77. *Зись А. Я.* Искусство и эстетика. Традиционные категории и современные проблемы. — М., 1975.
78. *Зись А. Я.* Теоретические предпосылки синтеза искусства // Взаимодействие и синтез искусств / Редкол.: Д. Д. Благой и др. — Л., 1978. — С. 3–19.
79. *Зись А. Я.* Эстетика: идеология и методология. — М., 1984.
80. *Зобов Р. А., Мостепаненко А. М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Редкол.: Б. Ф. Егоров и др. — Л., 1974. — С. 11–25.
81. *Зоркая Н. М.* На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. — М., 1976.
82. *Зоркая Н. М.* Фольклор. Лубок. Экран. — М., 1994.
83. *Иванов В. В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) и др. — Л., 1974. — С. 38–67.
84. *Гладі О. М.* Праця, талант, краса: У художній творчості. — К., 1976.
85. *Искусство* и социальная психология. — М., 1996.
86. *История* зарубежного искусства. — М., 1991.
87. *Історія української культури*: Зб. матеріалів і документів. — К., 2000.
88. *Історія українського мистецтва*: В 6-ти томах. — К., 1970–1987.
89. *Каган М. С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. — Л., 1972.
90. *Каган М. С.* Философия культуры. — СПб., 1996.
91. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука. — СПб., 1997.
92. *Кадр*: Кинокадр // Кинословарь: В 2 т. / Редкол.: С. И. Юткевич (отв. ред.) и др. — М., 1966. — Т. 1. — С. 637–639.

93. *Кино: методология исследования* / Редкол.: В. Муриан (отв. ред.) и др. — М., 1984.
94. *Клер Р.* Кино вчера, кино сегодня / Под ред. З. Ф. Федотовой. — М., 1981.
95. *Кожинов В. В.* Художественный образ и действительность // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. — М., 1962. — С. 58–71.
96. *Козловски П.* Культура постмодерна. — М., 1997.
97. *Кондрашов В. А., Чичина Е. А.* Этика. Эстетика. — Ростов н/Д, 1999.
98. *Копнин П. В.* Гносеологические и логические основы науки. — М., 1974.
99. *Копнин П. В.* Проблемы диалектики как логики и теории познания. — М., 1982.
100. *Кохановский В. П.* Философия и методология науки: Учебник для высших учеб. заведений. — Ростов н/Д, 1999.
101. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой. — М., 1974.
102. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. — М., 1977.
103. *Краткий словарь социологии.* — М., 1989.
104. *Кривцун О. А.* Эстетика: Учебник. — 2-е изд. доп. — М., 2001.
105. *Кузнецов Б.* Необратимость физического и сценического времени // Театр. — 1978. — № 7. — С. 65–74.
106. *Культура в жebraцьких лахах.* — Сільські вісті. — 2002. — 10 грудня.
107. *Культурология: Учеб. пособие* / Сост. и отв. ред. А. А. Радугин. — М., 1998.
108. *Кун Т.* Структура научных революций. — М., 1975.
109. *Левашев В. И.* Введение в психосемиотику. — СПб., 1994.
110. *Левчук Л. Т.* У творчій лабораторії митця. — К., 1978.
111. *Левчук Л. Т., Онищенко О. Г.* Основы эстетики: Навч. посіб. — К., 2000.
112. *Лилов А.* Природа художественного творчества — М., 1981.
113. *Мазена В. И.* Эстетическое наследие В. И. Ленина и современные проблемы художественной культуры. — К., 1980.
114. *Малахов В. А.* Искусство и человеческое мироотношение. — К., 1988.
115. *Мастера искусств об искусстве.* — М., 1966.

116. *Мартен М.* Язык кино. — М., 1959.
117. *Мартыненко Ю.* Структура времени-пространства в кинообразе // Проблема времени в искусстве и кинематограф. — М., 1972. — Вып. IV. — С. 67–86.
118. *Махлина С. Т.* Язык искусства в контексте культуры. — СПб., 1995.
119. *Мейлах Б. С.* Замысел — фильм — зритель: Творчество как динамический процесс // Искусство кино. — 1968. — № 10. — С. 66–79.
120. *Мельвиль Л. Г.* Кино и “эстетика разрушения”. — М., 1984.
121. *Механизмы культуры.* — М., 1990.
122. *Мещерякова Н. А.* Наука в ценностном измерении // Свободная мысль. — 1992. — № 12. — С. 34–44.
123. *Мигунов А. С.* Художественный образ. Эстетический анализ: Материалы к спецкурсу. — М., 1980.
124. *Михайлова А. А.* Художественный образ как динамическая целостность // Советское искусствознание '76.: Сб. ст. — М., 1976. Вып. 1. — С. 223–257.
125. *Михайлова И. П.* Чувственное отражение в современном научном познании. — М., 1972. — Гл. V.
126. *Михалев В. П.* Видовая специфика и синтез искусств. — К., 1984.
127. *Монтаж:* Литература. Искусство. Театр. Кино. — М., 1988.
128. *Нангаджян А. А.* Некоторые психологические и философские проблемы интуитивного познания. — М., 1972.
129. *Никифоров А. А.* Деятельность, поведение, творчество // Деятельность: теории, методология, проблемы / Сост. И. Т. Касавин. — М. 1990. — С. 52–69.
130. *Новикова Л. И.* Эстетика и техника: альтернатива или интеграция? — М., 1976.
131. *Органова О. Н.* Специфика эстетического восприятия. — М., 1975.
132. *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. — М., 1991.
133. *От конструктивизма до сюрреализма.* — М., 1996.
134. *Павлов И. П.* Избранные труды по физиологии высшей нервной деятельности. — М., 1950.
135. *Пазолини П. П.* Избранное / Сост. Н. В. Кортелев. — М., 1984.

136. *Палиевский П. В.* Литература и теория. — М., 1979.
137. *Панкевич Г. И.* Пространственно-временные отношения в искусстве // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. — М., 1983. — С. 299–315.
138. *Панченко В. І.* Мистецтво в контексті культури. — К., 1998.
139. *Передерий В. Ф.* Образ жизни и духовная культура. — К., 1975.
140. *Передерий В. Ф.* Сучасні проблеми естетики. — К., 1970.
141. *Плетников Ю. К.* Место категории деятельности в теоретической системе исторического материализма // Деятельность: теории, методология, проблемы / Сост. И. Т. Касавин. — М., 1990. — С. 83–97.
142. *Політологічний енциклопедичний словник.* — К., 1997.
143. *Поспелов Г. Н.* О природе искусства. — М., 1960.
144. *Постсимволизм как явление культуры.* — М., 1995.
145. *Психология процессов художественного творчества:* Сб. ст. / Отв. ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. — Л., 1980.
146. *Разлогов К. Э.* Психоаналитическая теория кино во Франции // Вопр. философии. — 1985. — № 8. — С. 112–124.
147. *Раппопорт С. Х.* Искусство и эмоции. — М., 1968.
148. *Раппопорт С. Х.* От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. — М., 1978.
149. *Рождественская Н. В.* Психология художественного творчества. — СПб., 1995.
150. *Роменец В. А.* Психологія творчості: Навч. посібник. 2-е вид., доп. — К., 2001.
151. *Ромм М. И.* Кинорежиссер — драматург — актер // Избр. произв.: В 3 т. — М., 1980. — Т. 1. — С. 161–369.
152. *Росселлини Р.* Верю в воспитательную силу кино // За рубежом. — 1977. — № 25.
153. *Рубинштейн С. Л.* Основы общей психологии. — М., 1945.
154. *Рубинштейн С. Л.* Принципы и пути развития психологии, — М., 1959.
155. *Рунин Б.* Логика науки и логика искусства // Содружество наук и тайны творчества: Сб. ст. / Под. ред. Б. С. Мейлаха — М., 1968. — С. 114–138.
156. *Садуль Ж.* История киноискусства. — М., 1957.
157. *Самохин В. Н.* Эстетическое восприятие: Вопросы методологии и критики. — М., 1985.

158. *Сапаров М.* Художественное произведение как структура // Содружество наук и тайны творчества: Сб. ст. / Под ред. Б. С. Мейлаха. — М., 1968. — С. 152–174.
159. *Сегодня.* — 2002. — 6 март.
160. *Семенов О.* Категория времени в живописной системе импрессионистов. // Искусство. — 1969. — № 5. — С. 55–62.
161. *Сеченов И. М.* Избранные произведения. — 2-е изд. — М., 1958.
162. *Сільські вісті.* — 2002. — 10 груд.
163. *Славин А. В.* Наглядный образ в структуре познания. — М., 1971.
164. *Смольянинов И. Ф.* Природа художественного образа. — М., 1982.
165. *Соколов А. Н.* Внутренняя речь и мышление. — М., 1968.
166. *Степанян Ж. С.* О специфике предмета видов искусства. // Некоторые вопросы специфики искусства: Сб. работ / Под ред. Я. И. Хачикяна. — Ереван. — 1970. — С. 94–188.
167. *Строение фильма:* Сб. ст. / Сост. К. Разлогов. — М., 1984.
168. *Тасалов В. И.* Об интегративных аспектах взаимодействия видов искусства. // Взаимодействие и синтез искусств / Редкол.: Д. Д. Благой и др. — Л., 1973. — С. 20–44.
169. *Теория познания.* В 4 т. Т.2. Социально-культурная природа познания / Под ред. В. А. Лекторского, Т. И. Ойзермана. — М., 1991.
170. *Тихомиров О. К.* Структура мыслительной деятельности человека. — М., 1969.
171. *Узнадзе Д. Н.* Экспериментальные основы психологии установки. — Тбилиси, 1961.
172. *Ухтомский А. А.* Избранные труды. — Л., 1978.
173. *Феллини Ф.* Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. — М., 1968.
174. *Философский энциклопедический словарь.* — М., 1983.
175. *Філософський енциклопедичний словник.* — К., 1986.
176. *Флоренский П. А.* Обратная перспектива // Ученые записки Тартуского университета. — Тарту, 1967. — Вып. 198.
177. *Храпченко М. Б.* Горизонты художественного образа. — М., 1982.
178. *Хренов Н. А.* Массовые реакции на искусство в контексте исторической психологии // Художественное творчество и психология. — М., 1991. — С. 81–108.

179. *Хренов Н. А.* Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. — М., 1981.
180. *Хренов Н. А.* Творческий процесс в киноискусстве // Творческий процесс и художественное восприятие: Сб./ Редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред) и др. — Л., 1978. — С. 105–142.
181. *Хренов Н. А.* Художественное время в фильме // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб. / Редкол.: Б. Ф. Егоров (отв. ред.) и др. — Л., 1974. — С. 248–261.
182. *Християнські церкви і релігійні організації в Україні: Довідник.* — К., 2001.
183. *Целма Е. М.* Художественное переживание в процессе восприятия искусства. — Рига, 1974.
184. *Чахирьян Г.* Изобразительный мир экрана. — М., 1977.
185. *Шитов И. П.* Природа художественной ценности. — К., 1981.
186. *Эйзенштейн С. М.* Гордость // Искусство кино. 1940. — № 1–2. — С. 20–30.
187. *Эйзенштейн С. М.* Монтаж 1938 // Избр. произведения: В 6 т. — М., 1964. — Т.2. — С. 156–188.
188. *Эйзенштейн С. М.* Рисунки. — М., 1961.
189. *Эстетика:* Учеб. пособие для вузов / Науч. ред. А. А. Радугин. — М., 2002.
190. *Эстетика:* Учеб. пособие для гуманитар. фак. вузов / Под общей ред. Л. Т. Левчук. — К., 1991.
191. *Эстетика:* информационный подход. — М., 1997.
192. *Юдин Э. Г.* Системный подход и принцип деятельности. — М., 1978.
193. *Юлдашев Л. Г.* Искусство: философские проблемы исследования. — М., 1981.
194. *Ю. М. Лотман* и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994.
195. *Якобсон П. М.* Психология чувств. — М., 1958.
196. *Яковлев В. П.* Социальное время. — Ростов-на-Дону, 1980.
197. *Яковлев Е. Г.* Проблемы художественного творчества. — М., 1972.
198. *Яковлев Е. Г.* Эстетика: Учеб. пособие. — М., 2002.
199. *Ямпольский М.* Тупики психоаналитического структурализма // Искусство кино. — 1979. — № 5. — С. 92–111.
200. *Pharao* Cheops gab sein Geheimnis nicht preis // Freizeit Revue. — 2002. — № 40. — S. 10–11.

201. *Psychanalyse* du cinema. Communications. — P., 1975. № 23.
202. *Sheon A.* French Art and Science in the Mid-Nineteenth Century. Some Points of Contact. — The Art Quarterly, 1971. — V. XXXIV. — № 4.



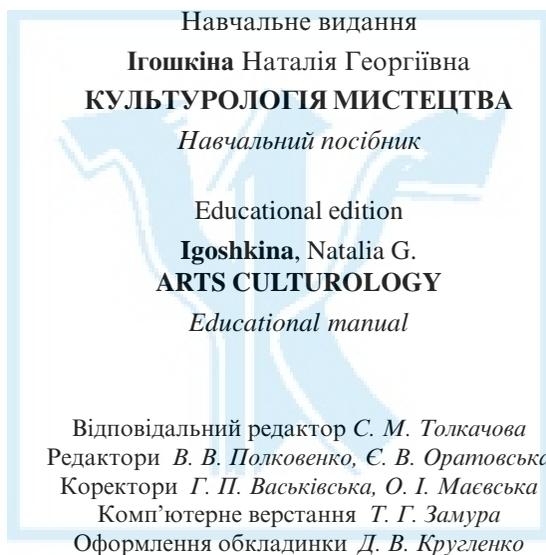
ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ I. Мистецтво як соціальний феномен культури	5
1. Структурна цілісність культури	5
2. Мистецтво як інститут культури	13
Розділ II. Мистецтво як естетичне явище	22
1. Предмет мистецтва та його специфіка	22
2. Мистецтво як система видів мистецтв	34
Розділ III. Кіномистецтво як вид художньої творчості	92
1. Естетичний аналіз творчого процесу в кінематографі	92
2. Специфіка естетичного аналізу кінотвору як феномена мистецтва	114
3. Художнє сприйняття кінотвору — завершальний етап процесу кінематографічної творчості	155
Розділ IV. Світове мистецтво на зламі XX та XXI століть	169
1. Мистецтво в епоху глобалізації	169
2. Розвиток культури незалежної України	180
Словник-коментар	189
Список використаної та рекомендованої літератури	196

Drawing on rich factual and source material, the proposed manual considers the history of the rise and development of arts from the earliest times up to this day. Much attention is paid to the description of types of arts, namely: architecture, painting, literature, music, theatre, and cinema. The cinema exemplifies the specifics of emergence of such types.

The author studies the correlation between aesthetics and art criticism, as well as the problems of functioning of arts in the epoch of globalization, gives a characterization of the up-market and admass culture, analyzes phenomena of kitsch, Internet etc. She also examines arts of Ukraine in various historical periods.

The book is meant for higher education institutions, as well as for all those interested in topical problems of developments of arts types.



Підп. до друку 20.04.05. Формат 60×84/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 12,09. Обл.-вид. арк. 13,05. Тираж 3000 пр. Зам. № 110

Міжрегіональна Академія управління персоналом (МАУП)
03039 Київ-39, вул. Фрометівська, 2, МАУП

*Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК № 8 від 23.02.2000*

Поліграфічний центр УТОГ
03038 Київ-38, вул. Нововокзальна, 8

Свідоцтво КІ № 35 від 02.08.2000