МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М.П. ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

ШАРОВСЬКА НІНА БОРИСІВНА

УДК 111.852:130.122

ЕСТЕТИЗМ ЯК ДУХОВНО-СВІТОГЛЯДНИЙ ФЕНОМЕН

09.00.08 – естетика

ДИСЕРТАЦІЯ
на здобуття наукового ступеня
кандидата філософських наук

Науковий керівник:
ЮХИМИК Юлія Віталіївна,
доктор філософських наук,
професор

Київ – 2015

ЗМІСТ

ВСТУП…… 3

РОЗДІЛ 1 КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ВИМІР ЕСТЕТИЗМУ

1.1 Проблема естетизму у філософському дискурсі……..…… 11

1.2 Концептуалізація естетизму як світоглядного феномену…….....35

1.3 Культурно-історичні модифікації естетизму…… 59

Висновки до першого розділу …… 81

РОЗДІЛ 2 КЛАСИЧНА МОДЕЛЬ ЕСТЕТИЗМУ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ РОМАНТИЗМУ

2.1 Естетизм як сутнісна засада романтичного світогляду…….. 83

2.2 Транскультурні засади романтичної антропологічної концепції……..105

2.3 Специфіка романтичного артистизму як особистісного вияву естетизму……124

Висновки до другого розділу…….. 135

РОЗДІЛ 3 ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА МОДЕЛЬ ЕСТЕТИЗМУ НЕКЛАСИЧНОГО ТИПУ

3.1 Світоглядні основи естетства як декадентської модифікації естетизму..……137

3.2 Естетська особистісна самоорганізація: специфіка та перспективи……153

3.3 Парадигмальний статус естетизму та естетства в контексті сучасної художньої практики …… 176

Висновки до третього розділу…….193

ВИСНОВКИ…… 195

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….202

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Глобалізаційні процеси у сучасному світі, поширення прагматично-споживацьких цінностей призвели до загрозливої уніфікації особистісних виявів людини. У зв'язку з цим гостро постає необхідність пошуку нових світоглядних парадигм, які, піднімаючи проблему особистісної самоактуалізації як можливості людини реалізувати свій внутрішній інтелектуально-духовний потенціал, дозволяли б уникнути глобальної безсенсовності індивідуального життя. Феномен естетизму можна розглядати однією із світоглядних моделей, здатних забезпечити унікальність та гармонійність самореалізації людини як «Я»-творення за найвищими естетичними критеріями. Естетизм як світоглядна парадигма передбачає не лише здатність людини чуттєво-духовно реагувати на явища, але і констатує стійку її внутрішню налаштованість на творення себе й свого життєвого світу за принципами досконалості та краси як вищими позитивними характеристиками буття. Виявляючись не лише на духовному, але й на діяльно-практичному рівнях взаємодії людини з реальною дійсністю, естетизм обумовлює її цілісне самоствердження у світі.

Симулятивність сучасної культури, що полягає у намаганні замінити традиційні позитивні цінності їх мімікрійними псевдоаналогами, обумовила специфіку сучасного розгортання естетизму як естетства. При спільній світоглядній установці на культ краси й досконалості, естетство виявляється у суто формальних прагненнях людини, нехтуванні нею духовно-ціннісними началами світовідношення. У сучасному світі протиборство між естетизмом та естетством виявляється, зокрема, у протистоянні краси – гламуру. Як форма вияву естетства, гламур реалізує прагнення до домінантності суто зовнішньої репрезентації, орієнтованої на тілесний гедонізм, при вихолощеності внутрішнього змісту.

Балансування між естетизмом та естетством спостерігалось в історії культури неодноразово. Естетство є полюсом естетизму як масштабного духовного явища, що символізує період розквіту тієї чи іншої доби, і, на

противагу цьому культурному позитиву, позначає етап занепаду, розпаду, коли її головні світоглядні положення втрачають здатність генерувати духовно-творчу енергію. Попри якісну неоднорідність культурно-історичних проявів естетизму, в дослідницькій літературі ця відмінність термінологічно жодним чином не позначена. Більше того, поширеною є підміна одного поняття іншим. Так, естетизм прийнято кваліфікувати як декадентський духовно-світоглядний феномен, вважаючи за еталон ту його модель, що оформилась в європейській культурі наприкінці XIX ст. у період кардинального переосмислення цінностей класичної культури, руйнування співвіднесеності естетичного і моральнісного начал. Очевидно, що сформована у цю культурну добу модель естетизму, ґрунтуючись на специфічно трактованому естетичному як самодостатньо чуттєвому, є, фактично, естетством. Вона не відображає у собі саму сутність естетичного відношення, його духовно-анагогічну природу, що полягає у ціннісно-смисловій гармонізації з навколишнім світом. Саме тому видається неправомірним ототожнювати локально історичну, естетську, форму вияву естетизму з його транскультурною, сутнісною визначеністю, що полягає у духовно-чуттєвому переживанні людиною краси як онтологічного порядку, апріорно співвіднесеного з моральним началом. Криза гуманістичного потенціалу сучасної культури як наслідок естетських, орієнтованих на зовнішньо-формальний аспект, світоглядних тенденцій актуалізує необхідність чітко термінологічно та смислово розмежувати явища естетизму й естетства та реабілітувати у науковому і світоглядному вимірі естетизм як духовно позитивний феномен, що, ґрунтуючись на ціннісно-смислових засадах, має потужний людинотворчий потенціал. Культивуючи органічну налаштованість на встановлення духовно наповненого сенсу буття, творення себе і власного життя у формі вищої досконалості, естетизм перебуває на перетині важливої сучасної проблематики щодо перспектив існування конкретної особистості та культури в цілому. Видається, що як внутрішня, свідомо культивована та перетворена на парадигму культуротворення

світоглядна потреба людської спільноти, естетизм здатний виконати функцію ефективної зброї проти сучасних глобальних симулятивних тенденцій.

У значній частині сучасних наукових досліджень, присвячених феномену естетизму це явище розглядається виключно як художня течія в європейській культурі кінця XIX – початку XX ст., яка ґрунтується на ідеї «чистого мистецтва», «мистецтва для мистецтва».Такий аспект проблеми проаналізовано у працях Д.Яковлєва, М.Кагана, В.Бичкова, Т.Адорно, О.Круглова, С.Павличко. Розширений контекст культурного вияву явища естетизму, що виходить за межі виключно художньої сфери діяльності людини і втілює світоглядний вимір її існування, представлений із різних філософсько-методологічних позицій у науковій аналітиці П.Гайденко, Г.Морпурго-Тальябуе, Д.Дьюї, К.Ісупова, А.Степченко, В.Федотової, О.Наконечної, О.Маламури, А.Полякової. Естетизм як форму вияву духовних орієнтирів тієї чи іншої доби проаналізували О.Лосєв (античність, Відродження), В.Бичков (середньовіччя), Р.Габітова, Ю.Перов, Ю.Аркан, В.Шестаков, (романтизм), Д.Яковлєв, Д.Яркевич (неоромантизм), М.Бердяєв, С.Булгаков, П.Флоренський (російська філософія всеєдності).

Концептуальна логіка аналізу духовно-творчого потенціалу естетизму як типу світогляду потребувала ретельного аналізу специфіки вияву та функціонування естетичного в духовній культурі (М.Кіященко, В.Бичков, М.Каган, Є.Яковлєв, Ю.Рижов, С.Кримський, І.Степаненко, О.Наконечна, В.Самохвалова, А.Валицька, М.Кіященко). Теоретичним підґрунтям сучасного дослідження антропологічного виміру естетичного стали роботи українських естетиків В.Іванова, А.Канарського, Л.Левчук, В.Мазепи, Л.Сохань, В.Малахова, В.Личковаха, Г.Воєводіна, О. Поліщук, Ю.Юхимик, Т.Орлової, Г.Мєднікової, А.Дорогої.

Здійснений аналіз відповідної наукової літератури свідчить, що попри те, що окремі аспекти естетизму висвітлені досить ґрунтовно, однак питання сутності його як фундаментальної філософсько-антропологічної категорії залишається не лише не вирішеним, але з необхідною гостротою й не поставленим. Мова йде про естетизм світовідношення, родову здатність

людини до виявлення, особистісного переживання і творчого застосування у своїй діяльності принципу краси як об’єктивного закону організації, логіки вияву сутності й смислу всіх явлених форм світу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження здійснено в межах науково-дослідної роботи кафедри культурології Інституту філософської освіти і науки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова за напрямом «Методологія і зміст викладання соціо-гуманітарних наук», що входить до Тематичного плану науково-дослідної роботи Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова за напрямом «Дослідження проблем гуманітарних наук», який був затверджений вченою радою університету (протокол №5 від 29 січня 2009 року).

Метою дисертаційного дослідження є здійснення на сучасному науково-теоретичному рівні комплексного аналізу концепції естетизму як засадничого смислового стрижня культуротворчої діяльності людини в контексті історичної динаміки його проявів.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких основних **завдань:**

- дослідити специфіку взаємодії всіх компонентів естетичної свідомості людини в естетизмі як складному світоглядно-психологічному утворенні й, виокремивши діяльнісний принцип, розмежувати поняття «естетичне відношення» і «естетизм»;

- проаналізувати духовний та культуротворчий потенціал естетизму як парадигми світовідношення;

- обґрунтувати взаємозв’язок естетизму з проблемою особистісної самореалізації людини та розглянути концепцію «мистецтва життя» як вершинного вияву естетизму на особистісному рівні;

- розмежувати поняття «естетизм» та «естетство» як два різні світоглядні концепти, що є виявом естетичного світовідношення у культурах класичного й некласичного типів і при визнанні краси вищою цінністю розкриваються у

двох кардинально різних типах духовності, парадигмах культуротворчості, моделях самоорганізації людського «Я»;

- з'ясувати специфіку естетської особистісної самоорганізації у співвідношенні з поняттями «імідж», «маска», «роль» як стрижневими поняттями сучасної соціальної самопрезентації людини;

- розглянути особливості вияву естетизму й естетства у сучасній художній практиці.

Об'єкт дослідження – естетизм як духовно-світоглядний феномен існування людини.

Предметом дослідження є історична динаміка моделей естетизму в контексті культур класичного та некласичного типів.

Методи дослідження зумовлені діалектичним підходом, який спирається на принципи об'єктивності та цілісності. Застосовано такі наукові методи: історичний – при аналізі історичної типологічної динаміки естетизму; аналітичний – при з'ясуванні сутності та логіки формування концептуальних підходів до дослідження проблеми; порівняльний – у виявленні трансформацій теоретичних тлумачень явища у різні культурно-історичні періоди; узагальнення – при з'ясуванні універсальних філософсько-культурологічних засад функціонування естетизму; систематизації – при виявленні типологічних основ варіантів теоретичного тлумачення явища у різних світоглядних контекстах.

Загальнотеоретичну основу, на якій ґрунтується здійснене дослідження, можна визначити як взаємодію антропологічного, метафізичного й історико-культурологічного підходів осмислення естетизму.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в цілісному дослідженні концепції естетизму як засадничого смислового стрижня культуротворчої діяльності людини в історичному контексті його проявів та конкретизується у наступних положеннях:

Уперше:

- обґрунтовано важливий категоріальний статус естетизму як транскультурного духовно-світоглядного феномену, що обумовлює сутнісне

самоствердження людини у світі, втілюючи засадничий смисловий стрижень її творчої діяльності – як на рівні особистісної самореалізації, так і у контексті цілісної культурної історії людства;

- виявлено й обґрунтовано активно-діяльнісну специфіку естетизму в його стосунку до загальної естетичної здатності як родової характеристики людини; з'ясовано, що, якщо естетичне відношення виявляється на споглядальному рівні, то естетизм втілює усвідомлену життєву позицію людини до діяльної взаємодії зі світом на основі ціннісних абсолютів краси і гармонії;

- доведено необхідність й обґрунтованість розмежування понять «естетизм» і «естетство» для позначення духовної і культуротворчої специфіки естетичного світовідношення у класичній та некласичній культурах; встановлено, що якщо естетизм реалізує прагнення людини до гармонії з собою і навколишнім світом через особистісну самоактуалізацію у контексті вищих буттєво-ціннісних начал, то сутністю естетства є індивідуалізм і гедонізм як принципова непричетність до духовно-морального виміру існування;

- здійснено аналіз гуманістичного потенціалу сучасного мистецтва з точки зору розгортання у ньому естетизму й естетства як двох парадигм художньої творчості – образно-міметичної та симулятивно-ігрової.

Уточнено:

- духовну специфіку естетизму світовідношення як такого, що має калокагатійний характер і репрезентує переживання краси як онтологічного порядку, нерозривно пов'язаного з моральнісним началом;

- антропологічний потенціал естетизму як парадигми індивідуально-особистісної самоактуалізації людини, що реалізує її сутнісне, родове прагнення до внутрішньої цілісності та повноти світопереживання.

Набуло подальшого розвитку:

- дослідження філософсько-антропологічного виміру феномену артистизму в контексті духовно-ціннісної життєтворчості людини; з'ясовано, що артистизм співвідноситься з концепцією «мистецтво життя» як виявом

особистісного прагнення до максимально повної реалізації власної індивідуальності у вимірах культури;

- обґрунтування кризових аспектів естетства як сучасної ігрової антропологічної моделі, в якій, внаслідок переорієнтації культури з внутрішнього, екзистенційного виміру на зовнішній, соціальний, здійснюється відхід від особистісно-цілісної моделі людини на користь уявлень про неї як децентралізованої комбінації багатьох соціально обумовлених квазі-персон.

Теоретичне значення отриманих результатів. Здійснений у дисертації аналіз робить спробу ввести поняття «естетизм», представлене у новому естетико-філософському тлумаченні, у теоретичний вжиток сучасної української естетики. Дослідження цього явища в контексті духовно-світоглядного існування людини обумовило розширення його традиційного семантичного поля шляхом введення нових естетико-філософських, антропологічних і культурологічних смислових вимірів.

Практичне значення дослідження полягає у висвітленні актуальних питань універсально-ціннісного трактування природи духовно-творчих сил людини, що обумовлює оптимізацію її взаємодій із навколишньою реальністю. Матеріали дослідження можуть бути використані у практиці викладання основних курсів та спецкурсів з естетики, філософської антропології, культурології.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою роботою. Висновки та положення наукової новизни автор одержав особисто.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження пройшли апробацію через оприлюднення у доповідях на науково-практичних конференціях: «Традиція і культура. Людина і Всесвіт. Всеєдність буття» (Київ, 2009 р.); «Традиція і культура. Прекрасне у духовному потенціалі людства» (Київ, 2010 р.); «Дні науки філософського факультету» (Київ, 2010, 2011 рр.); «Традиція і культура. Ідеї Платона у сучасному світі» (Київ, 2012 р.); «Традиція і культура. Платон. Актуальність філософської традиції» (Київ, 2013 р.); «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (Мукачеве, 2015 р.).

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження викладені автором у 12 одноосібних публікаціях, із них у фахових виданнях із філософських наук – 4 статті, у наукових закордонних виданнях – 1 стаття.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел (273 найменування). Загальний обсяг дисертації становить 223 сторінки, основного тексту – 201 сторінка.

РОЗДІЛ І КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ВИМІР ЕСТЕТИЗМУ

1.1 Проблема естетизму у філософському дискурсі

Естетизм не належить до тих явищ культури, які мають тривалу історію ґрунтовного теоретичного аналізу. В існуючій же не надто численній дослідницькій літературі – як вітчизняній, так і зарубіжній – він, крім того, оцінюється суперечливо й неоднозначно. У загальному сенсі феномен естетизму визнається нерозривно пов'язаним із наданням першорядної ролі у людській життєдіяльності феноменам краси, мистецтва, почуттєвості, насолоди. Осмислення дослідниками цієї констатації з різних світоглядних позицій призводить до різнобою у визначенні самої суті явища та його справжнього значення у культурному житті як окремої особистості, так і соціальної спільноти. Так, одні вбачають в естетизмі суто декадентську течію, неглибоку і серйозної уваги не варту, інші ж – навпаки, ототожнюють його з щонайвищим взірцем смаку й життєвлаштування. Питання ускладнюється ще й тим, що терміном «естетизм» часто позначають явища різних рівнів культурного прояву, що свідчить про багатоманітність його буттєвих втілень та модифікацій. Так, естетизм – це спосіб сприйняття художніх явищ, специфічна професійна орієнтація художньої інтелігенції; тип особистісного переживання життя, певний спосіб поведінки, ставлення до світу та інших людей; форма виявлення духовних орієнтирів тієї чи іншої епохи (Античність, Відродження, Романтизм тощо) [166, с. 116].

Здебільшого в існуючій дослідницькій літературі [7], [93], [261], [262], [263] естетизм розглядається як певна художньо-естетична система, що виникла в Англії наприкінці XIX ст. в контексті культури неоромантизму як специфічна реакція митців – передусім, художників та поетів, – на становлення та прояв характеристик новонароджуваного буржуазного способу життя. На противагу наростаючій дегуманізації, прагматизму й підкресленому практицизму нової буржуазної культури теоретики естетизму,

зокрема, У. Пейтер, О. Уайльд, Д. Уістлер, А. Суінберн, О. Бердслей, Д.Г.Росетті закликали до визнання у суспільстві ролі мистецтва як єдино можливого істинного осереддя гуманістичних цінностей. При цьому, відмовляючи буржуазній дійсності у будь-якому духовно-культуротворчому потенціалі, митці наполягали одночасно на максимальному відмежуванні мистецтва від реальності. Найбільш яскраво й точно естетизм як феномен, духовно опозиційний до прагматизму буржуазної культури, виявився у теорії «чистого мистецтва», тобто мистецтва, що ґрунтується на «ізоляції естетичних цінностей в асоціальному, аполітичному, герметично замкненому «царстві краси» [134, с. 6]. Ця концепція зародилась у Франції, зокрема у працях Т. Готьє, однак найбільшого поширення набула саме у вікторіанській Англії завдяки зусиллям У. Пейтера і О. Уайльда. У другій половині XIX ст. термін «естетизм» був використаний для позначення сформованого культурного контексту, який декларував особливу та самодостатню роль краси, її незалежності від впливу моральних, релігійних, політичних контекстів. Як суто мистецький принцип естетизм виступив у якості антитези до акцентованого моралізму домінуючих в Англії художньо-естетичних концепцій, що вимагали від мистецтва дидактичного звучання, морально-соціальної ролі, а від митця – позиції морального судді суспільства.

Естетизм як самостійну течію в європейській художній культурі другої половини XIX ст., що виникла внаслідок відмежування мистецтва від актуальних суспільних цінностей та ідеалів, розглядає Д. Яковлєв [261], [262], [263]. Дослідник акцентує моральний критицизм естетизму як однієї з теорій, що втілювала у собі загальну для того часу тенденцію неприйняття буржуазної моралі. Основним положенням, що визначає феномен естетизму, є прагнення замкнути мистецтво саме на себе, ствердження відстороненості та незалежності існування краси та основної сфери її втілення – мистецтва – від настанов моралі, релігії та інших форм духовно-практичної діяльності.

Аналіз естетизму як явища романтичної опозиції до наростаючих сцієнтичних тенденцій у культурі кінця XIX ст. здійснює М. Каган. Дослідник протиставляє мистецтво як сферу духовно-ціннісну все

зростаючому поступу науково-технічного прогресу, що, нехтуючи суто людським началом, супроводжувався активною дегуманізацією суспільства. Естетизм, на думку М. Кагана, є специфічною світоглядною позицією, що віднаходить вищі, істинні цінності у красі, поетичності, піднесеності почуттів і думок над прозаїчною повсякденністю і, відповідно, звеличує мистецтво й художню творчість перед підпорядкованим законам матеріального буття раціональним, науковим пізнанням. Саме мистецтво, що ґрунтується на ототожненні художнього із специфічно трактованим естетичним як «територією чистої краси», є, за М. Каганом, найбільш точною моделлю естетизму кінця XIX ст. [96, с. 230].

До теорії «чистого мистецтва» зводив естетизм і Г. Плеханов, який досліджував це явище з позицій марксизму [166, с.111]. Автор праці «Мистецтво і суспільне життя» вказував на те, що відмова втілювати офіційні ідеали у своїй творчості є наслідком невдоволення художника духовно-моральним станом доби, в якій він живе. Г. Плеханов визнавав правомірність існування «чистого мистецтва» як форми протесту митця в умовах панування реакційних тенденцій у суспільстві. У своєму негативному ставленні до духовних деформацій нової культурної реальності естетизм виявився не самотнім, солідаризуючись із рядом інших культурних течій середини і кінця XIX ст. – ескапізмом, ретроспективізмом, декадентством.

Естетизм як теоретичну основу російського мистецтва початку XX ст. розглядає В. Бичков. На думку дослідника, естетизм виступив своєрідною реакцією інтелігенції на соціологізацію і політизацію естетики, на соціально-духовні наслідки науково-технічного прогресу, що витісняє будь-яку традиційну духовність із людської свідомості. В. Бичков виокремлює естетизм як теоретичну основу мистецтва «Срібного віку» загалом і як художню програму діяльності журналу «Світ мистецтва» зокрема. Основні положення, задекларовані ідеологами естетизму – В. Івановим, А. Бєлим, О.Блоком, – відображали прагнення митців відстояти право мистецтва на самоцінність і протиставити мистецтву моралістичного спрямування мистецтво, духовність якого виявлена через форми «чистої художності»:

«Представників «Світу мистецтва» об’єднували дві головні ідеї, дві естетичні тенденції: 1) Прагнення повернути російському мистецтву його головну, але забуту у XIX ст. якість – художність, звільнити мистецтво від будь-якої тенденційності (соціальної, релігійної, політичної) і спрямувати його у суто естетичне русло. Звідси лозунг «мистецтво для мистецтва», пошуки краси у всьому; 2) романтизація, поетизація, естетизація російської національної спадщини» [23, с. 50].

Як принцип у мистецтві XX ст. розглядав естетизм Т. Адорно. Звертаючись до аналізу сучасного мистецтва, філософ виокремлював естетизм і натуралізм як два визначальних, однак антагоністичних мистецьких принципи, що виникли внаслідок «втрати мистецтвом своєї самоочевидності». Філософ зазначав, що у XX ст. ніщо з усього того, що має відношення до мистецтва, – ні у ньому самому, ні у його відношенні до світу, ні навіть саме право мистецтва на існування, – не є більше зрозумілим і самоочевидним: «Автономія, яку мистецтво намагалося досягти після того, як відкинуло свою культову функцію і підробки під неї, жила за рахунок ідеї гуманності. У міру того, як суспільство ставало все менш гуманним, ця ідея занепадала. У мистецтві, за рахунок його власного закону розвитку, все більше згасали та блідли принципи, які воно черпало з ідей гуманності. Отже, його автономія стала незворотною. Усі спроби повернути засобами суспільної функції мистецтва усі його сумніви і всі вираження цих сумнівів зазнали краху» [2, с. 5]. У такій ситуації у мистецтві з необхідністю відбувається дихотомія художніх принципів: естетизму як послідовної абсолютизації автономності мистецтва та натуралізму як послідовного наслідування дійсності, навіть відчуженої. На думку Т. Адорно, обидва ці принципи не є істинними, однак логічно відображають певний етап розвитку мистецтва [2, с. 5].

На негативному аспекті «чистого» мистецтва як органічного контексту вияву естетизму наголошує О. Круглов [124]. На думку дослідника, принципово невід’ємною та внутрішньо деструктивною властивістю естетизму в мистецтві подібного спрямування є зорієнтованість художнього

творення на суто формалістичні пошуки. Як наслідок, насамперед, прагнення вразити, епатажність, надмірна видовищність стають головними цінностями мистецтва такого типу. Якщо у класичній художній традиції художник прагне до переживання гармонії і катарсису як головної мети творчості, то у мистецтві, що ґрунтується на засадах подібним чином трактованого естетизму, по суті ототожненого з формалізмом, художник «починає з гармонії, яка жодним чином не реагує на страждання і драматичні колізії, а… просто споживає їх» [124, с. 7]. О. Круглов наголошує на тому, що абсолют прекрасного, який у класичному мистецтві неодмінно пов'язаний із цілісністю тріади Краса-Істина-Добро, у формалістичному мистецтві співвідноситься виключно з гармонією чистих форм: «Досконалість форми у класичному мистецтві – це її примарність, ніби відсутність; звільнити суть від форми означає те ж саме, що «стерти випадкові риси» з прекрасного, віднайти одвічну гармонію буття. У формалістичному ж мистецтві – навпаки, головним завданням і є очищення вічної форми від суєтної живої сутності» [124, с. 10]. Логічним наслідком укорінення формалізму в мистецтві є перехід останнього у кризовий стан та подальший занепад: «Прагнучи до чистої гармонії форм мистецтво стало абстрактним, втратило предметність зображення, естетизм у людині відвернувся від людини. У фазі дегуманізації естетизм заперечує і саму гармонію як начало занадто людське. Краса поступово помирає для естетизму. Форма у мистецтві звільняється від обов’язку бути приємною, красу витісняє чиста здатність вражати» [124, с.8].

Цілий ряд дослідників, визначаючи естетизм як феномен буржуазної дійсності, що найбільш повно проявив себе у мистецтві і виступив як специфічна романтична реакція митців на бурхливий капіталістичний розвиток і позитивістські тенденції у суспільстві, одночасно розглядають його і як форму особистісного переживання життя, специфічний тип світогляду. Серед філософів цього спрямування передусім необхідно назвати Й. Смола, Д. Яковлєва, В. Федотову, К. Ісупова, П. Гайденко. Так, сучасний дослідник світоглядних аспектів естетизму Й. Смол зазначає, що на кінець 60-х – початок 90-х років XIX ст. естетизм претендував не лише на роль

філософії мистецтва, але й філософії життя і був не лише літературним, але й соціальним явищем. Цієї ж думки притримується і Д. Яковлєв: «У широкому сенсі слова, естетизм – це визнання краси абсолютною, вищою цінністю, а насолоду нею – смислом життя; це культ прекрасного не лише у мистецтві, але і у житті» [261, с. 524]. Дослідник зазначає, що на кінець XIX ст. естетизм створив власну естетичну концепцію і своєрідну етику, головними положеннями якої було ствердження самоцінності переживання прекрасного, пріоритет художніх цінностей перед моральними вимогами, прагнення організувати життя за законами мистецтва, максимально естетизувати його.

Елементами естетизму як підвищеної чутливості до краси оточуючого світу і прагнення до духовної насолоди нею позначені світоглядні парадигми багатьох періодів як європейської, так і позаєвропейської культурної історії. Так, у середньовічному Китаї, Японії та інших країнах Далекого Сходу світоглядна модель естетизму творила духовний стрижень усієї культури. Відзначимо очевидні вияви естетизму в античній культурі, культурі Відродження. Однак, у всіх цих випадках естетизм був органічним складовим елементом (хоча й важливим) цілісної світоглядної системи. На думку Д.Яковлєва, естетизм як теоретично обґрунтована самостійна світоглядна позиція і самостійний напрям у світовій культурі сформувався саме наприкінці XIX ст., позначаючи зведення сенсу людського життя до постійної насолоди красою. Тоді ж формується і особистісний тип «естета» – пасивного споживача і апологета прекрасного. Специфіка трактування естетичної насолоди в естетизмі кінця XIX ст. була зумовлена ідеально-абстрактним трактуванням прекрасного поза його співвіднесеністю з духовно-моральним життєвим наповненням. А відтак, логічно, що у крайньому своєму вияві естетизм поступово прийшов до повного самозаперечення. Прагнення до насолоди прекрасним почало зводитись до гонитви за сильними враженнями, естетичний смак при його видимій витонченості формалізувався, естетичне переживання почало ототожнюватись з самодостатнім чуттєвим переживанням заради самого

переживання. Саме така специфіка розв'язання проблеми самовизначення естетичної насолоди в естетизмі обумовили традицію трактування цього світоглядного явища у наступні культурно-історичні періоди.

На негативній ролі естетизму не лише як морально інертній, але й шкідливо-утопічній та пасивній життєвій позиції, наголошував М. Пришвін, письменник і мислитель, що присвятив усе своє творче життя спробі осягнути ідею краси, стверджуючи її як духовно-ціннісну передумову єдності людини і навколишнього світу – природного і соціального. У своїх щоденникових записах письменник писав: «Є краса, є служіння красі, і є споживацьке ставлення до краси – естетизм. І дуже схожим на естетизм є оптимізм як зовсім не виправдана особистісним творенням добра віра, що все у житті йде на краще» [178, с. 152].

Як різновид егоцентризму – життєвої позиції, що визнає лише власні враження і переживання, заперечуючи наявність будь-чого самоцінного у світі поза ними, – розглядає естетизм О. Круглов. Серед характеристик естетизму такого типу дослідник виокремлює наступні: 1) претензія на особливу чуттєвість, що орієнтована виключно на отримання насолоди; 2) відокремлення естетичного аспекту враження від морального, схильність застосовувати перший незалежно від другого і всупереч йому, свідома естетична поверховість як особисте ігнорування моральної сутності ситуації – тієї глибини, де актуальними є питання добра і зла, істини і хиби, а відтак – насолода речами, які зазвичай викликають обурення, відразу. Дослідник кваліфікує естетизм такого типу як різновид жорстокості та бездушності. Підкреслена естетична поверховість, спрямованість свідомості на отримання формалізованої насолоди призводить до знецінення глибинного духовного смислу і змісту речей, створюючи підґрунтя для залучення у сферу естетичного переживання зла та страждання. Життя сприймається естетом як «калейдоскоп картин», чисте формалізоване видовище, спостереження за яким не потребує морального співчуття і здатне забезпечити витончене чуттєве задоволення незалежно від етичного змісту його явищ [125, с. 6].

Аналізу естетизму як певної особистісної домінанти і специфічної форми переживання життя присвячені праці В. Федотової [223], яка визначає естетизм як переважаючу орієнтацію людини на суто естетичні цінності життя і мистецтва, прагнення максимально естетизувати оточуючу реальність. Головними властивостями естетизму в цьому сенсі дослідниця вважає його здатність відірвати людину від світу реальних турбот і відповідальності, занурити у певну захоплюючу духовну гру, подібність якої до життя створює уявний ефект повноти переживання особистої залученості до світу, творення ілюзії особистісної самореалізації. В. Федотова наголошує, що саме наявність чи нівельованість позитивного етичного начала стає мірилом, яке визначає духовно-якісну наповненість естетизму: «Естетичне переживання, відчуття повноти життя може бути наслідком не лише морально-естетичного переживання, але і позаморального, коли етичне осягнення дійсності не відіграє повноправної ролі. Водночас повнота естетичного переживання може бути й аморальною, коли у гонитві за естетичною наповненістю життя допускаються будь-які засоби. Це вже крайність естетизму – гедонізм» [223, с. 79]. У залежності від рівня залученості людини до світу культури, міри розвиненості її чуттєвості, характеру співвіднесеності чуттєвості з моральним почуттям, В. Федотова виокремила наступні форми естетизму. По-перше, естетизм, що ґрунтується на гедоністичній етиці. В основі такого естетизму, на думку дослідниці, – суспільно нерозвинена чуттєвість. Відчуття повноти життя і залученості у світ часто означає саме реальну ізольованість від нього, оскільки ґрунтується на основах індивідуалізму та суб’єктивізму. По-друге, естетизм як феномен масової культури, що супроводжується естетичним переживанням «культурного сурогату» (естетизм на рівні його елементарних чуттєвих виявів). До цієї форми естетизму дослідниця зараховує так звані «поп-артні», контркультурні типи естетичної поведінки. По-третє, естетизм як «залучення культури у своє реальне життя і свого реального життя у культуру», тобто прагнення наповнити життя таким змістом, щоб продукти культури у ньому виконували позитивно творчу, активну функцію. Третя форма естетизму

часто пов’язана з культивуванням людиною ситуацій, які за своєю емоційною концентрованістю виглядають майже літературними. «Літературність» у цьому випадку пов’язана з символізацією реальності, наданням особливої ваги передчуттям, зустрічам із людьми, схожими на інших тощо. Літературне ставлення до життя виявляється іноді навіть як своєрідне змагання з літературою у боротьбі за таке ж повнокровне, концентроване життя, що створює відчуття буттєвості, глибини, цілісності. На думку В. Федотової, спільним аспектом у всіх трьох формах естетизму є прагнення відійти від звичних форм реальності, втеча від буденності. І хоча естетизм незмінно несе у собі хоча й ілюзорне, однак привабливе для людини відчуття повноти життя, проте саме у такій його відірваності від реальності, абстрактності полягає його трагізм: «Трагедія естетизму обумовлена тим, що естетичний світ – завдяки своїй здатності приваблювати повнотою переживання – приймається людиною за увесь світ. Однак, не будучи таким насправді, він рано чи пізно виявляє свою умовність, односторонність, і людина постає перед реальною дійсністю. Стверджуючись у колізіях із почуттям обов’язку і відповідальності, естетизм тим самим нехтує цілісністю життя, а тому з необхідністю зазнає поразки» [223, с. 82].

Естетизм як особливий тип людської самосвідомості і модус життєвої позиції розглядає А. Степченко, зазначаючи, що духовний зміст естетичного відношення людини до дійсності у різних культурних концепціях естетизму виявляється варіабельно і плюралістично. Естетизм може виявлятись як нейтральна відносно моралі або ж як відверто аморальна життєва позиція. Зв'язок естетизму з етизмом залежить не лише від соціальних умов, але й від самої людини, її особистісних схильностей, міри цивілізованості та вихованості, а також від взаємодії цих факторів. Аморальний естетизм як екзистенційний постулат є наслідком цілковитої відмови людини від загальноприйнятих етичних норм. Самодостатня чуттєва насолода при повній відсутності відповідальності за свої вчинки є головним принципом естетизму такого типу, що часто призводить до реального марнування людиною свого життя. Установка ж в естетизмі на моральний нейтралітет

пов’язана з самоізоляцією окремих індивідів, добровільною їх втечею від реальності, від несприятливих для творчої самореалізації умов соціуму у світ культури, мистецтва, вузьке коло духовно близьких людей, мікросвіт спілкування [199, с. 98].

На нашу думку, яскравою ілюстрацією морально нейтрального естетизму є феномен ігрового спілкування. Г. Зіммель [83] висвітлює прояви ігрового спілкування як дійства, сутність якого полягає у наданні розмові статусу самоцінності, коли люди об’єднуються задля однієї єдиної мети – отримати задоволення від обміну думками. Будь-які інші цілі, інтереси та прагнення, бажання практичного характеру, пов’язані з суб’єктивним та об’єктивним життям, виключаються правилами гри. Залучення у гру серйозності чи проблематичності життя оцінюється як нетактовність. При наданні спілкуванню самоцінності особливої ваги набуває індивід – учасник розмови. Ігрове спілкування є своєрідним соціальним варіантом мистецького витвору, для створення якого необхідна особлива витончена духовність його учасників, здатність насолоджуватись вдалим висловлюванням, маневрувати смисловими підтекстами. Ігрове спілкування обумовлює встановлення на короткий час певного «ідеального суспільства», в якому кожен індивід існує для блага соціуму, а соціум – для блага кожного окремого індивіда. Як зазначає Г. Зіммель, цей світ ідеальної злагоди – штучно створений світ, він не причетний до реального матеріального світу і лише тому в ньому відсутні конфлікти. Це – певна символічна гра у «царстві тіней». Соціальний витвір мистецтва – ігрове спілкування – підноситься над життям, набуває автономного існування. Однак філософ наголошує, що ця гра має і свою незаперечну духовну цінність: вона соціалізує індивіда, дає йому відчуття радості та полегкості [83, с. 175]. Естетизм у спілкуванні – це продукт культури, який історично розвивався і практикувався переважно у вищих верствах населення. У новітній час актуалізувалась тенденція демократизації цього феномену, широкі верстви населення отримали можливість і певною мірою необхідність свідомо культивувати спілкування такого типу, намагаючись піднятись над буденним виміром реальності.

Естетизм як життєву позицію, згідно з якою «у житті життя переходить у мистецтво» (Б. Пастернак), розглядає К. Ісупов. На думку дослідника, термін «естетизм» несе у собі три смислові пласти: 1) перенесення явищ мистецтва на побутову реальність, повсякденність (відтінок – «снобізм», «дендизм»); 2) сприйняття актуальної історичної дійсності як естетичного артефакту (відтінок – «пасеїзм»); 3) тип творчої поведінки – самоорганізація біографії як художнього твору (відтінок – «міфотворчість»). К. Ісупов зазначає, що визначальною рисою естетизму як перенесення явищ мистецтва на побутову реальність є установка на ігрове начало у поведінці: «В цілому ми маємо справу з грою – у життя, і в мистецтво, грою, в якій дитяча забавка є невідривною від театрального експерименту, а наслідування – від новаторських винаходів у сфері нової естетики творчості» [93, с. 303]. На думку дослідника, справжня соціальна мотивація такої поведінки зазвичай несе трагічний характер і пов’язана з неможливістю творчої реалізації особистісної сутності людини в умовах актуальної дійсності. Серед історичних форм естетизму такого типу К. Ісупов виокремлює наступні: 1) ренесансний естетизм, визначальними рисами якого є героїзація «Я», гіперсеміотизація реальності, криза спілкування, страх перед життям; 2) романтичний естетизм, що характеризується прагненням перетворити життя на «роман», а реальних людей на його «персонажів»; 3) ніцшеанський естетизм, у якому остаточно розведені етичне й естетичне начала; 4) естетизм Срібного віку, що супроводжується прагненням до театралізації поведінки й побуту.

Друге значення терміну «естетизм» (естетика історії) пов’язане з естетизацією досвіду історичної пам’яті, орієнтацією на видовищне сприйняття минулого. К. Ісупов зазначає, що осягнення історичної дійсності як естетичного артефакту «актуалізується в епоху переходу від міфологічних описів до ранньоісторичних, у рамках яких людина, що є залученою у світовий потік невідворотного часу, може бути зрозумілою лише у категоріях піднесеної трагедії (карма у традиціях індуїзму й буддизму, Доля у трагічному історизмі Старого Заповіту) і містеріальної катастрофи

(есхатологічний пафос Середньовіччя)» [93, с. 305]. Як приклад естетизму такого типу дослідник наводить драматизовану історіографію античності, хронографії Візантії, декоративно-пригодницькі мемуари Просвітництва, белетризований пасеїзм і поетичну історіософію романтиків.

Третій смисловий пласт терміну «естетизм» (творення життя як тексту) розкривається в артистизмі як специфічній творчій поведінці, що втілюється у формулі «пишу, як живу, і живу, як пишу». Одним з яскравих прикладів творчої поведінки такого типу, на думку К. Ісупова, є прагнення художників і мислителів романтичного спрямування творити власну біографію за законами літературного жанру (пісня, поема, роман) або ж високого сакрального архетипу (поет як жрець, пророк, месія). Дослідник розглядає різні напрямки, представлені в інтелектуально-художній культурі Срібного віку, – релігійну філософію, символізм, авангард, об'єднання «Світ мистецтва», – виявляючи розмаїття втілення естетизму такого типу в кожному з них. В культурно-історичній ситуації того часу прагнення до самоорганізації особистого життя як впорядкованого тексту було чи не єдино можливою для філософа і художника «формою онтологічного поєдинку із зруйнованим світом цінностей і, одночасно, засобом централізації особистості, тобто перетворення хаосу стихій на космос культури» [93, с. 307]. Дослідник зазначає, що результативність особистісного втілення естетизму такого типу в численних напрямках культури Срібного віку є якісно різною: амплітуда її вияву коливається від суцільної театралізації побуту й естетської гри масками як форми естетичного захисту «Я» від «Я», від «іншого» і всіх «ми» (об'єднання «Світ мистецтва»), і до «ієрархії сходження від гріховних масок цього світу до людської явленості «обличчя» як образу Божого» [93, с. 307] (релігійно-філософська антропологія).

Естетизм як тип екзистенції людини розглядає С. К'єркегор. Філософ виявляє два антиномічно співвіднесені «начала життя», два головні типи екзистенції – естетичну й етичну. На думку С. К'єркегора, естетизм (естетична екзистенція), головним принципом якого є гедонізм – насолода

життям і його красою у всіх її проявах, – є початковою стадією розвитку особистості. На цій стадії особистість ототожнюється із сукупністю індивідуальних особливостей, властивих людині як природній істоті. Людина ще не здатна до цілеспрямованого вибору, у неї відсутнє вище «Я», яке б центрувало всю багатоманітність її самовиявів, надаючи їм цілісності. Естетизм співвідноситься з безпосередньо чуттєвим світосприйняттям, яке характеризуються випадковістю та хаотичністю. Зазначаючи, що на стадії естетизму людина виступає як природна істота, вищим життєвим призначенням якої є насолода, філософ наголошує, що умови для насолоди, однак, «містяться не у самому індивіді, який бажає насолоджуватись життям, а поза ним, або, якщо містяться у ньому, то все ж не залежать від нього самого» [131, с. 255–256]. Саме тому на стадії естетизму людина є іграшкою стихій – власних почуттів, емоцій, які поневолюють її, позбавляючи дійсної свободи, здатності віднайти власне «Я». Навіть якщо естетично налаштований індивід і прагне до нескінченності, то це прагнення виступає як спрямованість до так званої «дурної нескінченності», оскільки долає будь-які визначені моральні межі й норми.

Насолода і задоволення керують естетом, поневолюючи його. Це призводить до переживання невдоволеності своїм положенням, до відчаю та зневіри. Однак шлях до здолання цього стану існує. Він полягає у здатності людини здійснити вибір однієї з життєвих альтернатив, що й сприятиме у підсумку вибору людиною самої себе. Саме така реалізація свого буття через добровільний вибір втілює перехід від уявної свободи до справжньої, від насолоди нескінченною кількістю життєвих альтернатив і можливостей до віднаходження самої себе, усвідомлення свого «вічного призначення»: «Вибір – це поворотний момент у розвитку особистості, зробивши його, особистість розчиняється в обраному нею, а коли вибір не зроблено, особистість піддається ентропії» [131, с. 256]. Здійснення вибору символізує перехід особистості на нову, вищу, стадію розвитку – етичну. Акцентуючи на тому, що моральність починається саме з вибору, С. К’єркегор зазначає, що вибір як етичний акт є передумовою позитивного розвитку особистості,

досягнення нею свого вищого призначення: «Естетичним началом може бути назване те, завдяки чому людина є тим, ким вона є, етичним же – те, завдяки чому людина стає тим, ким вона стає» [131, с. 308].

На думку ж П. Гайденко, справжнє співвідношення естетизму й етизму у концепції С. К'єркегора не є, однак, таким однозначним, як це може видатися на перший погляд [45, с. 98]. Так, у праці філософа «Або-або» – класичному прикладі співставлення позицій етика й естетика – йдеться не стільки про альтернативу між естетизмом та етизмом як рішенням особистості бути чистим естетиком чи ригористичним етиком, скільки про дві іпостасі самого естетика. Перша – це естетик, що не здійснив моральний вибір, друга – естетик, що здійснив його. Естетик, що наважився на моральний вибір, після здійснення останнього існує у відносно цілеснішій формі людини – як індивід, що поєднав у собі естетичне й етичне начала. Відповідно, на думку дослідниці, альтернатива у назві праці С. К'єркегора вказує ймовірніше на рішення особистості або, залишаючись естетиком, зробити моральний вибір і етичною причетністю врятувати свою душу, або, відмовившись від морального вибору, приректи себе на духовну загибель. У концепції мислителя етична стадія екзистенції, набагато підносячись над естетичною, відкриває перед особистістю можливість релігійно-морального вдосконалення як засобу досягнення істинної, вищої форми духовності. Однак ця стадія екзистенції не виключає естетичне начало, а, навпаки, підпорядковує його собі. Так, за С. К'єркегором, сам Бог виступив своєрідним «спокусником» – спонукав людину до естетичного існування, щоб вона навчилась жити поетично, творчо вибудовувати своє життя як витвір мистецтва на основі прекрасних морально-релігійних принципів, одночасно відчуваючи і себе «витвором» вищого художника – Бога.

С. К'єркегор, послідовно критикуючи «чистий» естетизм за допомогою етичних аргументів, водночас визнає, що цей тип екзистенції є необхідним етапом у становленні особистості. Мислитель виокремлює два типи естетика: наївного, еротичну чуттєвість якого уособлює Дон Жуан, і демонічного, втіленого в образі Фауста, який свідомо обирає насолоду, ігноруючи

моральні табу. Відповідно, мислитель вказує на дві форми чистого естетизму: природно-безособову, яка існує з необхідністю, і форму, в якій естет здійснює власний вибір, а отже, його чуттєва насолода перестає бути безпосередньою і стає наслідком добровільного вибору. П. Гайденко акцентує на експлікації С. К'єркегором цих двох типів чуттєвості у межах язичницької (античної) та християнської культури. В античності чуттєвість визначається виключно душевними пориваннями естета, які, як стихія, підкоряють собі людину, не вимагаючи від неї особливого вибору: «Чуттєвість, що визначається душевно, є не суперечністю, а гармонією. Але саме тому, що чуттєвість є гармонійно визначеною, вона не є принципом» [44, с. 164]. Античний естет ще вільний від загальнообов'язкових моральних імперативів, він абстрагується від будь-яких етичних обмежень у задоволенні своїх чуттєвих поривань, його чуттєвість має природно-безпосередній характер. Християнство ж принесло у світ чуттєвість «духовно визначену». У межах християнської культури норми добра і зла встановлені, а їх невиконання робить життя гріховним. У цьому культурному контексті чуттєвість стає антиподом духу, творячи можливість і навіть необхідність добровільного вибору. Обираючи чуттєве як негативно-духовне, людина перетворюється на раба своїх власних пристрастей. Чуттєвість набуває виміру специфічної духовності, перетворюючись із природно-безособового начала на об'єкт вибору. Причому індивід, добровільно обираючи пріоритет чуттєвості, тим самим ніби протистоїть божественному, духовному в світі, оскільки відчуває радість від розколу, порушення заданої божественної гармонії, що надає його переживанню напружено-розірваного, демонічного характеру.

Естетизм як такий, що втілює естетський досвід і випадає з гуманістичної традиції, розглядає італійський естетик-феноменолог Г.Морпурго-Тальябуе. Наголошуючи, що естетизм є постромантичним феноменом, за яким стоїть реальність сучасного дегуманізованого мистецтва, дослідник виокремлює дві його форми – натуралістичну та психологічну. Натуралістичний естетизм визначається як «прагнення до прекрасного-

благого, що виступає як добре-приємне, прекрасне-приємне: повнота, щастя, унітарне завершення досвіду» [77, с. 304]. У такій формі естетизму мистецтво виступає як модель естетичної досконалості. Характерним представником цієї позиції дослідник називає Д. Дьюї. На думку О.Наконечної, головним положенням теорії Д. Дьюї, яке підтверджує таку її оцінку, є прагнення осмислити взаємозв'язок мистецтва і життя, розширити межі мистецтва і розчинити його в інших видах людської діяльності. За Д.Дьюї, кожну форму людської діяльності зі створення будь-яких об'єктів, сприйняття яких приносить безпосередню користь і викликає задоволення, можна вважати різновидом прекрасного. Як зазначає О. Наконечна, – і ми погоджуємось із твердженням дослідниці, – негативними положеннями такої позиції американського філософа є недостатність розкриття своєрідності природи мистецтва, відсутність розмежування між естетичним у житті та мистецтві [166, с. 114].

Друга форма естетизму – психологічний естетизм – розкривається, за Г.Морпурго-Тольябуе, як «повнота себе», що проявляється негативно у вигляді специфічної свободи особистості, яка сприймає свій власний нігілізм інструментом досконалості і навіть просто як досконаліть. Філософ акцентує на тому, що «прекрасне у цьому випадку є анти-суспільство і анти-природа, і досягається завдяки запереченню реального» [цит. за: 77, с. 305]. Будь-яка художня діяльність чи навіть мрії про неї є способом ухилення від суспільства, а художній твір чи навіть його фрагмент є еквівалентом «Буттю у-собі-для-себе-онтологічного». Психологічний естетизм, на думку Г.Морпурго-Тольябуе, є феноменом богемної, дендистської традиції. До цієї форми філософ зараховує пізній романтизм, сюрреалізм, сартрівський екзистенціалізм [77, с. 306].

Таким чином, специфічними особливостями розглянутих концепцій естетизму є прагнення до абсолютизації естетичного, ствердження автономності естетичного і мистецтва, їх відірваність від актуальної дійсності. Естетизм такого типу ґрунтується на запереченні співвіднесеності естетичного і мистецтва з іншими формами духовності, незважаючи на

цілісність і взаємозв'язок різних форм духовного, специфіку буття самого мистецтва, естетичної свідомості людей.

З принципово інших світоглядних позицій розглядається естетизм у російській релігійній філософії початку XX ст., зокрема у спадщині В.Соловйова, С. Булгакова, П. Флоренського, М. Бердяєва. У філософській системі кожного з цих мислителів аналіз естетизму здійснюється на основі принципів духовності, а відтак всі основні поняття естетичного досвіду – краса, творчість, мистецтво – набувають максимально піднесеного, майже сакрального змісту і виступають як засоби преображення особистості й світу. Релігійними мислителями початку XX ст. розроблялась концепція творчого сходження людини до повноти Буття. Світоглядним підґрунтям, що центрувало собою їх вчення, була теорія духовно-матеріальної, боголюдської всеєдності, соборності, що виявлялась як усвідомлена спрямованість людини у божественні сфери у надії на долучення до енергій духовного Абсолюту. Визначальною ознакою, спільною для всіх філософів-представників російської релігійної філософії, була естетична орієнтованість їхніх вчень. Розробляючи концепцію сходження людини до Бога, філософи покладали надії передусім на становлення принципово нового етапу художньо-естетичної творчості.

Так, М. Бердяєв, розмірковуючи про художні і культурні досягнення нового мистецтва початку XX ст., писав: «Нині ставиться глибоко революційне питання про неможливість уже мистецтва лише як культурної цінності. Творчий художній акт переливається з культури у саме буття. Естетизм і символізм із небувалою гостротою поставили завдання втілення краси у життя. Новий естетизм не був лише академічним, класичним мистецтвом для мистецтва. Естетизм прагнув стати новою релігією, виходом з цього потворного світу у світ краси. Жити у красі – заповідь нової творчої епохи» [12, с. 439]. А «сприйняття краси у світі завжди є творчістю… Краса – не лише мета мистецтва, але й мета життя. І мета остання – не краса як культурна цінність, а краса як суще, тобто перетворення хаотичної потворності світу на красу космосу. Краса у своїй останній сутності –

невизначена, краса – велика таємниця. У красі необхідно жити, щоб пізнати її» [12, с. 437]. М. Бердяєв писав про естетизм такого плану як про нову релігію – життєдайну релігію краси, протиставляючи його іншому варіанту естетизму як явища буржуазного модернізму, що вироджується в манірне «естетичне гурманство», рафінований «салонний академізм» (М. Бердяєв). Філософ наголошував, що світове, творче, гуманістичне значення належить естетизму саме у першому, широкому значенні цього поняття: «Естетизм із небувалою гостротою поставив завдання втілення краси у життя, адже творець очікує від творення краси не меншого, ніж від творення добра» [12, с. 440].

Оформлення концепцій естетизму В. Соловйова, С. Булгакова, М.Бердяєва було нерозривно пов’язане з активними релігійно-філософськими дискусіями. Наголошуючи на величезній ролі у житті людини і загалом у культурі естетичного досвіду в цілому і художньо-мистецького зокрема, мислителі розглядали естетизм нерозривно від теургії – ідеальної есхатологічно орієнтованої творчості. Так, краса, прекрасне, мистецтво, художня творчість, сам художник-творець трактувались ними у максимально загостреному духовному модусі. Краса визнавалась, по-перше, вищою цінністю, сутнісною характеристикою самого Бога та найвищого Божественного посередника і творчої сили становлення земного світу – Софії, премудрості Божої; по-друге, вкрай важливим принципом буття людського; по-третє, божественним підґрунтям мистецтва і культури. Мистецтво осмислювалось філософами як наслідок богонатхненної творчості, а художник – як богообраний провідник духовних образів, втілених виключно у художній формі. При цьому художня творчість розглядалась як ідеальна парадигма, на основі якої вибудовується людське життя і культура майбутнього. Саме у мистецтві зусиллями художників-теургів завершується процес творення світу під безпосереднім керівництвом Софії. А тому сутнісним ядром естетизму як своєрідного «механізму» розробленої релігійними мислителями початку ХХ ст. теорії теургії є софіологія як вчення про творчу роль Премудрості Божої, полісемантичного

особистісно-безособистісного феномену, що об'єднує трансцендентний та іманентний рівні буття, а також втілює у собі сукупність усіх ідей творення і будь-якої художньої діяльності.

Першим із представників російської релігійної філософії, хто акцентував увагу на естетизмі як «складовій» явища теургії, був В. Соловйов. Відповідно до його теорії, Краса нерозривно пов'язана з Істиною і Добром, і є оптимальним втіленням «вселенської ідеї», що визначає сутність буття Універсуму. Одночасно Краса є сутністю мистецтва, яке є «корисним» людині лише і виключно завдяки явленій у ньому Красі, що втілює вищі духовні начала буття. Головна ж мета мистецтва виходить за межі традиційної естетики та є суто теургічною, полягаючи в обоженому перетворенні життя і всього космосу. Теургічним завданням мистецтва є «створення вселенського духовного організму» на основі нашої дійсності; здійснення у ній «абсолютної Краси» як завершення процесу творення світу зусиллями самої людини; реалізація «позитивної всеєдності» людства з Богом і з усім Універсумом.

Суттєвий вклад у подальше розгортання ідей В. Соловйова вніс С.Булгаков. Розвиваючи метафізику всеєдності, філософ розглядав світ як незавершений, як такий, що, перебуваючи у процесі космічного сходження, продовжує творитися у людській історії. Саме мистецтву С. Булгаков надавав визначальної ролі у перетворенні світу, просвітленні людського «Я», піднесенні його до вищої духовності. «Мистецтво прагне стати не лише началом, що приносить розраду, але й началом дієвим, перетворюючим» [31, с. 320], оскільки воно здатне, виражаючи активний відгук людської душі на прояви буття, допомагати сходженню людської душі до вселенської Краси.

Звертаючись до проблеми творчих можливостей мистецтва, С. Булгаков відстоював думку про те, що мистецтво не повинно будь-якими засобами вгамовувати людську спрагу Краси, оскільки його сила полягає саме у здатності підтримувати цю спрагу як жагу до життя, до пошуку, до творчості. Однак мистецька творчість – це нелегкий шлях сходження, який ніколи не приносить абсолютних результатів, і саме у цьому полягає трагічність

мистецтва. С. Булгаков вважав, що втілена у мистецтві краса з необхідністю виявляє суперечність між тим передчуттям Краси як софійної сили, що живить та ініціює творчі пошуки митця, та її реальним втіленням у конечній людській творчості. А тому трагічна суперечність мистецтва полягає у власній природі мистецтва, яка вимагає для донесення і втілення вселенської Краси певних рамок, канонів, стилів, художнього оформлення, внаслідок чого часто відбувається нівелююча підміна Краси красивістю, пошуками суто зовнішньої гармонії форми. Мистецтво спроможне усвідомити свої межі та свою відносність, однак ці межі, на думку С.Булгакова, не повинні бути пов'язаними з абсолютизацією творчих зусиль художника, із прагненням створити абстрактний світ мрій, казки, який здатен чарувати, зваблювати глядачів і слухачів, відволікаючи їх від реального світу з його вадами та недосконалістю. Таке мистецтво, за С.Булгаковим, звужує себе тим, що стає естетичним гурманством, ілюзіонізмом. Не вірячи у реальне життя, мистецтво такого типу не вірить і у свою здатність власними засобами пробиватися до його глибин, у свої можливості виявляти «ритми вселенської Краси», «проникати до тієї глибини буття, де всі і все є єдиним» [31, с.322]. Саме тому С. Булгаков особливої ваги надає творчості митців, яким властива софіургійна тривога як такий стан душі, що сприяє здійсненню ними власного служіння через мистецтво і виконання останнім свого космічного завдання, своєї істинної природи. Серед таких митців філософ особливо виокремлює творчу особистість Ф.Достоєвського.

Звертаючись до пророчої ідеї Ф. Достоєвського про те, що «Краса врятує світ», С. Булгаков підкреслює, що така роль Краси пов'язана не з формальною зовнішньою довершеністю мистецтва, а з його здатністю наблизити людину до ідеалу, який сприяв би перетворенню людської душі зсередини. Переживання усіма силами душі Краси космосу, його софійності обумовлює неприйняття моральних вад, гріха як вияву потворності. Краса стає основним мірилом при оцінці суспільного й індивідуального буття. С.Булгаков наголошував, що «світ врятує не театральна, не естетична краса – сама вона цінна і важлива, допоки вона кличе до цієї спасенної Краси, а не

відвертає від неї, не заворожує, не обманює» [31, с. 322]. Філософ заперечував спроможність повноцінного втілення софійної Краси у «самодержавному» мистецтві, тобто у мистецтві, що підпорядковується виключно зовнішнім формальним вимогам. Визначаючи сутністю художньої творчості такого типу прагнення усвідомити свої межі і тим самим здолати трагізм мистецтва і буття, мислитель наголошує на тому, що подібне трактування мистецтва лише посилює трагізм людського буття у світі, адже виступає як пасивна вдоволеність красивістю, а не активне творення Краси; як форма примирення зі світом і самозадоволення, що веде до розслабленості духу, духовного міщанства, руйнування самої серцевини творчості. Трагічність не є негативною рисою мистецтва, яку слід здолати, – вона виявляє його сутнісну природу, сприяючи його наближенню до життя і, водночас, допомагаючи йому проникати до «надчасового, глибинного, ноуменального». На думку С. Булгакова, у сучасному світі криза мистецтва повинна долатись завдяки його самоусвідомленню себе як сили, що, естетично впливаючи на людські душі, здатна змінити і їх, і саме життя, просвітлюючи пітьму творчою енергією Краси. У реалізації цього завдання мистецтво має поєднувати суперечливі прагнення: перерости себе («все-мистецтво» чи «за-мистецтво») і залишитись самим собою, тобто поєднати мистецтво як «безпредметну чи всепредметну художність і як споглядання вселенської Краси» [31, с. 334]. Трагічність буття мистецтва, наближеного до реалій життя з його проблемами і небезпеками, повинна і може долатись засобами самого мистецтва, завдяки актуалізації його глибинної природи, що полягає у здатності, звертаючись до злободенності життя, долати її, трансформувати жах та потворність у прекрасні образи, які б, естетично впливаючи на глядача чи слухача, позитивно перетворювали його душу.

С. Булгаков, таким чином, особливо наголошує на рятівній силі Краси, на її визначальній творчій ролі у становленні духовного світу особистості. Світ може бути врятованим не через якісь зовнішні соціальні дії, а лише зсередини, через наповнення людського серця Красою як втіленням неспотвореної істини буття. У вченні філософа сутнісною основою світу є

Добро, яке виявляє себе через Красу. Тому жодна вершина понятійного пізнання не може замінити реального блага втіленої Краси. Позиція С.Булгакова як представника російської релігійної філософії спирається на віру в ідеальне, досконале облаштування світу, на фоні якого будь-яка дисгармонія сприймається як відхилення від онтологічної основи буття – від єдності Істини, Добра, Краси. Досконала міра, якою філософ оцінює наявне буття, – це міра Краси, через яку лише і здатне відбутись перетворення світу.

Софійно-естетичною загостреністю відзначений і світогляд П.Флоренського. Дар у всьому і завжди бачити Красу мислитель вважав рівносильним диву «воскресіння до загального воскресіння», а під теургією чи «мистецтвом Боготворення» розумів «повне перетворення дійсності смислом», тобто більш високу міру мистецтва – «більш творче мистецтво», мистецтво, що «підносить людину до небес» [226, с. 67].

Основні завершальні положення естетизму як складової феномену теургії були сформульовані М. Бердяєвим, який висунув проблему творчості – зокрема й передусім, художньої, – у центр своєї філософії [12], [13]. Мислитель наголошував на красі не лише як культурній цінності, а, насамперед, на Красі як онтологічній сутності, і вбачав мету мистецтва у теургічній боголюдській творчості. Мистецтво, за М. Бердяєвим, чутливо реагує на неспокій, шукання, боріння духу, прагнучи своїми засобами через окремі образи, символи виразити зв'язок з цілим, зі смислом світу, виявивши як сутність окремих явищ, так і сутність людського самовизначення у цьому процесі. Однак трагізм творчості у мистецтві полягає саме у складності творити красу як останню й найреальнішу сутність світу. Краса, що лежить в основі мистецтва і фактично будь-якої творчості загалом, за М. Бердяєвим, рівноцінна добру, і шлях краси – це шлях до Бога. Більше того, Краса – це мета людських прагнень, а добро – лише шлях до неї. Теургія трактувалась філософом у двох смислах. У сучасному світі вона реалізується у людській творчості, найбільш повно у художній, одухотворюючи культуру божественним смислом. Однак повна й усвідомлена людиною її реалізація очікується у майбутньому, коли художник-творець, відкривши у собі самому

божественне джерело, свідомо, спираючись на допомогу Бога, перейде від створення витворів мистецтва і культури до реального перетворення світу, творення нового буття на суто естетичних принципах – як абсолютного царства вселенської Краси.

Таким чином, естетизм у російській філософсько-релігійній традиції початку XX ст. нерозривно пов'язаний із проблемою краси як онтологічної характеристики буття, а відтак набуває загострено духовного звучання. Серед основних положень естетизму такого типу можна виокремити наступні: а) погляд на мистецтво і культуру як на феномени, що не протистоять релігії, а історично виникли у тісному контакті з нею, на її основі і мають спільну духовно-анагогічну орієнтацію на вищі духовні цінності; б) трактування естетичних цінностей у культурі та людському житті як дієвих стимулів, «ініціаторів» на шляху сходження людини від недосконалого земного життя до повноти буття; в) осмислення мистецтва як явища, головним завданням якого є втілення сутності й смислу буття; виокремлення творчо-перетворюючої функції мистецтва; г) ствердження, що особиста, індивідуальна творчість може активно сприяти перетворенню світу, якщо вона органічно вписана у структуру соборної свідомості людства, живиться нею і, відповідно, живить її своєю енергією.

Отже, на основі розглянутого матеріалу можна зробити наступні висновки. Одне з найбільш поширених у філософському дискурсі трактувань поняття «естетизм» пов’язане саме із сферою художньої творчості. Естетизм розглядається дослідниками як принцип у мистецтві, що характеризується: а) ототожненням художнього із специфічно трактованим естетичним як «територією дії чистої краси»; б) прагненням до автономізації естетичного, тобто запереченням співвіднесеності естетичного з іншими сферами духовності – зокрема, мораллю; в) зверненням до суто формалістичних пошуків, застосуванням стилізації як принципу художньої творчості.

Інший смисловий вимір цього поняття пов'язаний із розгортанням естетизму як типу світовідчуття і світовідношення. Інваріантом естетизму в такому сенсі у дослідницькій літературі прийнято вважати ту його модель,

що виникла і набула якісної визначеності у європейській буржуазній культурі середини та кінця XIX ст. Сутність її полягає у визнанні краси вищою, абсолютною цінністю, а насолоду красою – смислом життя. Специфіка цієї концепції естетизму полягає у наступному: а) естетичне відношення, трактуючись як визначальне у взаємодії людини і світу, зводиться до самодостатньої чуттєвості, заперечується духовно-ціннісна природа естетичного; б) руйнується парадигма, відповідно до якої естетичне є ідеальним смисловим виміром людського буття, що наділене потужним людинотворчим потенціалом; в) здатність вразити, епатажність, видовищність виокремлюються як основні властивості естетичного; г) формується споживацько-ігрове ставлення людини до світу, відбувається втрата людиною її духовно-особистісної суті.

І хоча у сучасній філософсько-культурологічній дослідницькій літературі подібна традиція трактування естетизму є домінантною, однак очевидно, що це явище не вичерпується лише декадентськими, гедоністичними тенденціями. У культурному просторі оформилась й інша, антагоністична у відношенні до першої, модель естетизму як типу світогляду. Антитезою до замкненого на самоцінності чуттєвого є модель духовно акцентованого естетизму, що ґрунтується на співвіднесеності всіх елементів естетичного досвіду з вищим онтологічним виміром буття. Яскравим прикладом світогляду такого типу є естетизм, що виник у російській релігійній філософії початку XX ст. Краса трактується у зазначеній концепції сутнісною складовою Божественного Абсолюту і, будучи нерозривно пов’язаною з Істиною і Добром, являє собою ідеальний, досконалий принцип облаштування життя. Саме у зазначеній триєдності вона виступає підґрунтям не лише людського існування, мистецтва і культури, але й усього буття в цілому. На відміну від соціального ізоляціонізму як передумови виникнення гедоністичної моделі естетизму, релігійний естетизм, заснований на принципі сутнісної залученості людини до світу, наділений потужним духовно-пізнавальним, людинотворчим потенціалом, спрямованим на гармонізацію особистості з собою і навколишнім світом.

Очевидно, що саме світоглядний зріз естетизму є тією основою, на якій виростає все розмаїття як представлених у культурі вимірів цього явища – від напрямків у мистецтві до специфіки особистісної зорієнтованості, – так і їх якісна наповненість. А тому, комплексне дослідження світоглядної специфіки естетизму видається плідною методологічною основою якісної диференціації представлених у культурі його буттєвих втілень і модифікацій.

1.2 Концептуалізація естетизму як світоглядного феномену

Здійснений у попередньому підрозділі аналіз дослідницької літератури з проблеми естетизму дозволяє прийти до висновку, що у вимірі художньої практики цей термін несе у собі цілком конкретні концептуальні положення. У висвітленні ж естетизму як світоглядного феномену нез'ясованими залишаються цілий ряд проблемних моментів. Зокрема, не зрозуміло, яким чином організовані всі компоненти естетичної свідомості людини в естетизмі як складному світоглядно-психологічному утворенні, внаслідок чого це явище отримує право на окреме понятійне самовизначення. Здебільшого у дослідницькій літературі термін «естетизм» ототожнюється з естетичним відношенням як родовою здатністю людини до сприйняття краси навколишнього світу. Залишається не проаналізованою специфіка вияву естетичного відношення у концепції естетизму, а відтак – підстави для термінологічного розведення цих понять як, хоча й споріднених, однак нетотожних. Крім того, один і той самий термін «естетизм» вживається дослідниками для позначення кардинально різних за своїм духовним змістом моделей естетизованого світовідношення. Перша модель пов'язана із втратою людиною цілісного погляду на світ, принесенням моральних та пізнавальних цінностей у жертву «чистій красі» і, як наслідок, – формуванням підкреслено відстороненого й ідеалізованого або ж, навпаки, відверто споживацько-гедоністичного ставлення до життя. В іншій же моделі

естетизм є виразом духовно-творчого позитиву культурного існування людини, спрямованого на гармонізацію її взаємодій зі світом. У зв'язку з відсутністю понятєвої диференціації культурно-історичних варіантів вияву світоглядного виміру цього явища постає очевидна необхідність його подальшого дослідження у напрямку термінологічного уточнення і конкретизації.

На нашу думку, констатована у попередньому підрозділі якісна неоднозначність естетизму як типу світовідношення пов'язана зі специфікою трактування духовного виміру естетичного у різних культурних контекстах. Очевидно, що саме конкретні історико-культурні умови є тим тлом, що визначає ціннісно-смислове наповнення естетичного переживання, а відтак – специфіку естетизму як світоглядного феномену. Однак, перш ніж перейти до з'ясування зазначеного аспекту проблеми, у цьому підрозділі, виходячи з твердження, що естетичне переживання є об'єктивним переживанням, яке на духовно-чуттєвому рівні втілює співбуттєвий, діалогічний характер взаємодії людини зі світом, ставимо собі за мету змоделювати певний інваріант естетизму як специфічної світоглядної парадигми, що виявляється: 1) духовно-ціннісною моделлю усвідомлення людиною себе у світі (на противагу прагматично-утилітарній, суто раціоналістичній); 2) конкретно-чуттєвим втіленням моральнісного буття; 3) своєрідним чуттєво-смисловим «регулятором» діяльно-практичного виміру суспільного життя людини, ґрунтуючись на такій особистісній актуалізації естетичного відношення до світу, коли долається споглядальність і запускається механізм діяльно-творчої організації людиною свого життя за естетичними категоріями краси й досконалості. У такому сенсі естетизм постає як модель індивідуально-особистісної самоактуалізації людини, певний тип духовності й передумова культуротворення, коли родова здатність чуттєво-духовно реагувати на явища обумовлює стійку й сталу внутрішню налаштованість особистості на творення себе і свого життєвого світу за принципами досконалості та гармонії як вищими позитивними характеристиками буття.

Здебільшого вектор дослідження естетизму сучасними науковцями спрямований у сферу його вияву як декадентського культурного феномену, духовний зміст якого вичерпується гедоністичними прагненнями людини. Поза дослідницькою увагою залишається завдання дослідження естетизму як потужного позитивного духовно-творчого світовідношення, що співвідноситься з процесом творення і збереження людиною культури як сфери втілення свого суто людського начала. Якщо абстрагуватись від уже усталених штампів сприйняття естетизму, то очевидно, що як світовідношення, засноване на культі краси та гармонії, цей феномен є духовним надбанням, яке варто оберігати, розвивати й культивувати у повсякденності. Поряд із нижчими формами його вияву, що ґрунтуються на морально нерозвиненій чуттєвості, або ж надмірній чутливості, схильності до соціального ізоляціонізму, існує вища, яка виявляється як своєрідний механізм залучення у повсякденне, буденне життя людини цінностей культури, сприяє розширенню меж життєвого світу індивіда до універсальних загальнолюдських масштабів, тим самим виконуючи незаперечну людинотворчу функцію. Культивування естетизму у повсякденному житті є своєрідним індикатором духовного розвитку як окремого індивіда, так і суспільства в цілому. Наявність елементів естетизму у повсякденності є одним із показників прагнення людини до впорядкованості життя з точки зору вищих цінностей, постійного вдосконалення свого внутрішнього світу, міжособистісних стосунків.

Показовим у цьому відношенні, на нашу думку, є модель естетизму, розроблювана російськими релігійними мислителями початку XX ст. Ґрунтуючись на трактуванні естетичного як характеристики космо-антропного буття і визначаючи основною особливістю функціонування естетичного його розгортання як взаємодії індивідуального й загальнолюдського, універсального, естетизм такого типу втілює тим самим глибинне прагнення людини до внутрішньої цілісності та гармонії, виходячи за межі суто історичного явища цієї доби і перетворюючись на феномен

транскультурного значення, що виявляє сутнісну специфіку буття людини у світі як духовної істоти.

На думку В. Бичкова, така модель естетизму має давні корені і пов'язана з так званою імпліцитною естетикою, зокрема з осмисленням естетичного досвіду як своєрідного механізму чуттєво-інтуїтивного осягнення людиною своєї онтологічної залученості до світу [24, с. 103]. Естетизм такого типу співзвучний із християнською релігійною традицією (вчення отців Церкви, традиції неоплатонізму, візантійської естетики, естетичного досвіду Давньої Русі). У подальшому історичному контексті – філософсько-естетичними досягненнями німецької класичної естетики, романтизму, європейського символізму. У зазначених концепціях краса трактується як вища духовна цінність, що втілює досконалість світобудови, а мистецтво як творчість на основі цінностей краси й досконалості виступає ідеальною парадигмою життєтворчості, спрямовуючись якщо й не на повне перетворення в онтологічному сенсі (як у середньовічній аскетиці чи теургії), то на відчутне вдосконалення, просвітлення людини, оточуючого середовища та життя в цілому.

Слід наголосити, що естетичне у такому контексті виявляється не лише як «система неутилітарної взаємодії людини й світу, внаслідок якої людина переживає духовну насолоду, гармонію свого «я» з Універсумом, свою органічну залученість до Універсуму в єдності його духовно-матеріальних основ, свою сутнісну цілісність з ним, а конкретніше – з його духовною Першопричиною» [24, с. 105], а й прагнення людини до діяльної реалізації свого духовного досвіду у реальному житті. А відтак, концепція естетизму як універсалії духовного існування людини розгортається як здатність особистості не лише чуттєво осягнути гармонію світу, але й діяльно змінювати світ за законами прекрасного. Естетизм у такому контексті виявляється світоглядною концепцією, смислотворчий потенціал якої виявляється через поняття «світовідчуття», «світовідношення», «життєтворчість», коли краса визнається абсолютною духовною цінністю, а сприйняття і творення її – вищим сенсом життя. Втілюючи інтуїтивну,

родову здатність людини відчувати красу і довершеність світу, естетичне відношення як сутнісне ядро естетизму, виявляється не лише на рівні споглядання, але й на діяльнісно-практичному рівні, розгортаючись як «прагнення впливати на світ, перебудовувати його, облаштовувати відповідно до сформованих у суспільстві уявлень про естетичний ідеал» [107, с. 147]. Естетичне переживання постає як смислове начало, що визначає ціннісно-творчу природу діяльнісної сутності людини, ініціює її культурну активність, спрямовує на творення досконалих форм на усіх рівнях взаємодії зі світом.

У цьому підрозділі, аби досягти поставленої мети – змоделювати концепцію естетизму як світоглядного феномену, що, співвідносячись з процесом індивідуально-особистісної самоактуалізації людини, розгортається як універсально-цілісний тип духовності і модель культуротворення, – ставимо перед собою наступні завдання: 1) дослідити взаємозв'язок духовності як особистісно актуалізованої ціннісно-смислової сфери з процесом культуротворчості і виявити специфіку власне естетичних цінностей у духовному потенціалі культури; 2) проаналізувати специфіку функціонування естетичного досвіду у свідомості людини як запоруки її цілісного духовно-практичного самоствердження у світі.

Діалектичний взаємозв'язок культури і духовності є проблемою, що широко розроблялась у філософсько-культурологічній традиції. Так, М.Бердяєв, розглядаючи дух як вимір внутрішньо-ідеального буття, в якому розкривається здатність людини доторкнутися до того, що перевершує її можливості, – до нетлінних реальностей Істини, Добра, Краси, – писав: «Будь-яка культура – це культура духу; будь-яка культура має духовне підґрунтя – вона є продуктом творчої роботи духу над природними стихіями» [13, с. 166]. На засадничому аспекті вищих духовних цінностей у культурі наголошують і сучасні дослідники проблеми. Так, В. Бичков зазначає: «Культура – це сфера діяльності людини, що ініційована та спрямована Духом, і відповідно орієнтована (усвідомлено чи не усвідомлено) лише й виключно на позитивне, духовно наповнене життя». [26, с. 555]. Концепцію

культури як сфери реалізації вищих цінностей пропонує і В. Малахов: «На відміну від суто діяльнісного світовідношення, культура не є суб'єктцентричною, а натомість – спрямованою не просто на оволодіння зовнішньою реальністю, а на осмислену орієнтацію у ній, вибір і діяльне утвердження притаманних їй надсуб'єктивних цінностей» [150, с.76].

М. Кіященко, акцентуючи на діяльнісному аспекті людських життєвиявів як базисній умові становлення та розвитку культури, «творення другої природи на основі першої», зазначав, що для ефективного її функціонування недостатньо тих сил та якостей, якими людина наділена від природи: необхідні й інші – ті, що виробляються у ході власне самої предметної діяльності. Такими якостями є сукупність знань, ціннісних уявлень, ідеалів. Саме тому культура не могла творитися поза формуванням у людини ціннісної свідомості, яка витісняє інстинктивно-корисливу орієнтованість самовияву і, розгортаючись як специфічно соціальна за своєю природою, походженням та функціями, задає особистості духовно орієнтовану програму діяльності та поведінки. Культуротворення постає у цій концепції як процес, що фіксує прагнення до творчого, особистісного перетворення життя на основі вироблених у суспільстві духовно-ціннісних орієнтирів [107, с. 61].

Солідарною є позиція М.Кагана, який, визначаючи діяльність людини як основне начало, що обумовлює виникнення, функціонування і розвиток культури, наголошує: «Духовна активність має забезпечити ефективну реалізацію діяльності людини в єдності її чотирьох сутнісних аспектів: перетворення реальності, її пізнання, ціннісного осягнення і спілкування людей у їх спільній діяльності» [97, с. 93]. Виокремлюючи пізнавальну функцію психіки як вихідну в становленні духовної взаємодії людини і світу, М.Каган стверджує, що вирішальним для перетворення інтелекту на духовне начало є здатність інтелектуальної діяльності вийти за гносеологічні межі, поєднуючи пізнання з ціннісним осмисленням того, що пізнається, – і зовнішнього світу, і самої людини. Духовність виявляється, таким чином, певною якістю особистості – зсередини мотивованою зорієнтованістю її

свідомості на залучення у суспільне життя. Духовність не зводиться лише до інтелектуальності та раціональності, розсудочності – «це інтегративна якість психічної активності людини, що втілює повноту і цілісність її внутрішнього життя, гармонію її розуму, почуття, волі, співвіднесеність її світогляду і самосвідомості» [96, с. 82]. Саме ціннісна свідомість, підпорядковуючи собі пізнавальні операції свідомості та інтелекту, обумовлює цілісність духовної активності особистості й задає програму діяльності та поведінки.

На властивості духовності виявлятись як ціннісне, цілісне переживання, що обумовлює культуротворчу діяльність людини, наголошує Ю. Рижов. Духовність виступає як прагнення людини піднестись над утилітарно-прагматичними інтересами і віднайти смисл життя у вищих цінностях – у моральному почутті, переживанні прекрасного й піднесеного, в пошуку істини, у творчості, прагненні до безпосереднього зв'язку з трансцендентним началом: «Духовність – це ціннісно осмислене глибоке переживання буття людини у світі, що реалізується у її способі життя, діяльності, спілкуванні з іншими людьми» [183, с. 67]. А тому, на нашу думку, можна цілком правомірно стверджувати, що «духовність є ніби «культурність» у найбільш широкому сенсі, це ніби і є сама сфера духовної культури» [183, с. 68].

Духовність, на думку С. Кримського, – це специфічне «буття, націлене духом» [122, с. 15], що виступає як заклик здійснити те, що не здійснюється у природному вимірі існування, а вимагає виходу до вищих ціннісних інстанцій. Духовність виявляється як здатність особистості до смислотворчості – вміння «переводити універсум зовнішнього буття у внутрішній всесвіт людини на етичній основі» [122, с. 16]; вона є передумовою своєрідної смислової космогонії як поєднання образу світу з моральним законом особистості. У концепції С. Кримського «буття, націлене духом», виявляється як «стан активності, що характеризує процес опредмечування ідей і розпредмечування результатів цього процесу» [122, с.18]. І ця діяльність визначає семантичне поле культури.

Сутнісною особливістю духовності є її інтенціональність та трансцендентальність [200, с. 159]. Ці ознаки духовності постають як

здатність людини «виходити з себе» до світу, до цінностей, які мають надособове значення, як прагнення до повноти й насиченості життя, вільне, творче ставлення до навколишньої реальності. Духовність виникає у царині напруження людина – світ і у своїй індивідуалізованій формі є характеристикою ціннісно-смислового виміру особистісного буття. Структура духовності розкривається не лише як структура певного психічного феномену, але й як структура активності. Духовність є, водночас, і ціннісним змістом свідомості, і ціннісним змістом життєдіяльності особистості. У структурі духовності з необхідністю виникає диспозиція цінностей і переживань, емоцій, почуттів. Переживання та емоції є своєрідною формою особистісної актуалізації цінностей, що лежать в основі життєдіяльності особистості. Духовність як смислова форма буття людини з необхідністю співвідноситься з культуротворчістю як прагненням втілити у життя індивідуально пережиті ідеальні цінності й смисли [200, с. 136].

В осягненні духовного потенціалу культури особлива роль належить естетичним чинникам. Культурі притаманна впорядкованість матеріальних і духовних цінностей навколо певного ідеалу. І якщо у міфологічній свідомості ціннісна зорієнтованість людського духу як основа культуротворення мала синкретичну природу, то з часом у процесі розвитку культури з первісного світоглядного моноліту виокремились різні відносно самостійні форми або підсистеми культури – релігія, мораль, наука, мистецтво. Наслідком руйнування цілісного соціокультурного досвіду, що здійснювався раніше у рамках міфу, стає виникнення не лише різних картин світу – релігійної, наукової, художньої, – а, відповідно, і різних типів духовності. Однак, одночасно в культурі поряд із відцентровими тенденціями поступово набувала сили й інша тенденція, що, навпаки, виявлялась у прагненні до віднайдення цілісності, духовної універсальності. Такою універсально-цілісною світоглядною моделлю, що з необхідністю інтегрувала у собі ціннісні смисли й інших сфер духу, стала релігія. Духовний ідеал або абстрактне відчуття Бога, яке лежить в основі релігійного

відношення, ніби фокусує у собі всю повноту духовних цінностей, розгортаючись як цілісність Істини-Добра-Краси.

Підкреслимо принципову важливість виявлення взаємозв'язоку між світовідношенням релігійним та естетичним. Здатність духовно-цілісного осягнення буття є спільною і для мистецтва, і для релігії: і мистецтво, і релігія орієнтуються на розв’язання найбільш глибоких, або, так званих, вічних проблем; і мистецтво, і релігія інтерпретують смисл і мету людського життя, звертаючись при цьому до духовних смисложиттєвих абсолютів: «Естетичний ідеал, прекрасне, з найдавніших часів ототожнювалось з сутністю світу і, нерозривно пов'язуючись із благом або добром, втілювало ідеальні уявлення про світ, життя, людину» [107, с. 127].

Символічно, що більшість сучасних дослідників проблеми духовності, зазначаючи, що духовність не зводиться лише до якоїсь певної душевної здатності людини – інтелектуальності, раціональності чи чуттєвості, – а є якістю, що втілює повноту й цілісність внутрішнього життя особистості, наголошують, що з усіх підсистем культури у всій своїй повноті та цілісності духовне начало людської діяльності постає саме в естетичній сфері. На відміну від естетичної сфери, в науці чи ідеології, моралі чи грі духовне начало постає односторонньо, а відтак, більш доречно стверджувати першорядність інтелектуального змісту науки чи філософії. Говорячи ж про мистецтво, доцільно передусім вжити поняття «духовний зміст» – у мистецтві «інтелектуальне начало є лише моментом складної психологічної цілісності, ім’я якої – духовне» [97, с. 100]. Естетична свідомість, інтегруючи у собі всю повноту духовних цінностей, обумовлює і цілісність духовних сил людини.

Ідеальні уявлення про світ, закріплені у категоріях прекрасного, гармонійного, досконалого, характеризуються здатністю ініціювати творчий стан духу людини, виявляючись як основа її індивідуальних прагнень. Естетичне відношення нерозривно пов’язане з вольовими зусиллями людини і, «фіксуючи що-небудь передусім не для споглядання, а для активної, цілеспрямованої дії, реалізується як прагнення діяльно впливати на світ,

перебудовувати його, облаштовувати відповідно до сформованих у суспільстві уявлень про естетичний ідеал» [107, с. 60]. Отже, можемо зробити висновок, що естетичне світовідношення, розгортаючись як цілісний тип духовності, виявляється універсальною смислотворчою передумовою, що, розкриваючи потенційність ідеального виміру людського життя, виступає плідною основою культуротворення.

Наголосимо, що естетичне відношення поширюється не лише чи виключно на художню діяльність, а пронизує всі сфери взаємодії людини зі світом: «Історія духовного і творчого розвитку людства говорить про те, що для людини істинним об'єктом уваги – чуттєво-емоційної, розумово-інтелектуальної, діяльнісно-перетворюючої чи творчої – є увесь оточуючий світ і людина зі всіма пізнаними нею таємницями. Сфера впливу естетичного не обмежується розкриттям сутності мистецтва, поширюючись практично на всі види людської діяльності» [107, с. 122]. Естетичне виявляється характеристикою усього Універсуму як абсолютної духовно-матеріальної цілісності. Людина ж – як цілісна всесторонньо розвинена істота – орієнтована у своїй взаємодії з Універсумом на досягнення максимально гармонійних і досконалих результатів, здатних привести її до вищого духовного емоційно-чуттєвого та інтелектуального стану – стану естетичної насолоди. А відтак, «естетичне відношення виявляється як уся сукупність творчих відносин людини зі світом, що спрямовані на досягнення гармонії з природою, соціумом, космосом, і здійснюється як на матеріальному, так і на ідеальному рівнях» [107, с. 44].

Естетичне ставлення виявляє статус важливої універсалії, що охоплює всю повноту взаємодій людини з навколишньою реальністю. Так, наприклад, В. Самохвалова презентує «мегаестетичний» підхід дослідження проблеми краси у системі світу як цілісності на рівні його макроструктури. Краса при цьому розглядається як безумовна онтологічна реальність, фундаментальне начало буття – так само, як Істина і Добро. Виявляючись як порядок, що втілює у собі об'єктивний закон організації форм сущого, краса виступає, одночасно, і як логіка вияву сутності й смислу всіх явлених характеристик

світу. Усі конкретні форми вияву краси – це багатоманітність окремих випадків втілення єдиного універсального закону досконалої організації, що лежить в основі буття і функціонування світу. Розглядаючи феномен краси через поняття «організація», В. Самохвалова зазначає, що наслідком організації як надання предмету «якості» краси, постає форма, в якій найбільш доцільним, завершеним і виразним способом виявлено сутність предмета, його смисл і можливість реалізації його функцій. Внаслідок організації за законами краси створюється форма, що стає основою буттєвої визначеності явища, його ідентичності відносно себе і певною «лінією взаємодії», яка органічно пов'язує це явище з навколишнім світом, а відтак сприяє розкриттю смислу його буття у світі. Таким чином, краса як певна організація означає не лише зовнішній порядок цілого чи внутрішній порядок поєднання його частин, а надання явищу та його зв'язкам із навколишньою реальністю нового статусу – онтологічного. Спрямованість до впорядкованості є рушійним фактором розвитку світу як системи, оскільки зменшує напруженість у ній, вносячи організацію і гармонію, які роблять сукупність її частин єдиним цілим в ієрархії цінностей та смислів [185, с. 59]. Краса є засадничо важливим об'єктивним принципом організації форм у Всесвіті, що служить меті зменшення ентропії і сприяє розвитку Універсуму, його вдосконаленню та виживанню.

Прагнення до організації й впорядкування, яке є рушійним фактором розвитку світу, одночасно виявляється засадничим принципом і людської активності. Оскільки людина сама є частиною природи, то закони гармонії природи є одночасно і її законами. Цілісний мегаестетичний підхід до краси дозволяє трактувати її як форму, що об'єднує світ людини і всесвіт через спільний принцип спрямованості до гармонії та порядку. Людина є певним етапом у процесі еволюції світу. Завдяки наявності свідомості вона має можливість впливати на хід цього процесу і навіть визначати його, оскільки вносить якісно нову специфіку у механізми вияву сил еволюції. Завдяки здатності до стихійного, інтуїтивного осягнення вона пізнає принципи формотворення, що лежать в основі гармонійних систем як систем

життєздатних, позитивно оцінюваних, і застосовує їх у своїй власній творчій діяльності. Естетична функція людської свідомості – це функція відкриття і втілення у реальність принципу краси, оскільки «існують об’єктивні принципи організації у світі, які людина не привносить, не винаходить, але відкриває, виявляє» [185, с. 60].

Творчість на основі краси й гармонії є втіленням глибинної потреби людини у самоствердженні й адекватному функціонуванні у світі. І якщо в еволюційному процесі до появи людини гармонія і краса виявлялись як результат стихійних процесів самоорганізації у природі, то з приходом людини творення гармонії та краси стає усвідомленою й цілеспрямованою діяльністю з організації оточуючого світу, ствердження суто людського змісту порядку. У своїй творчості людина продовжує властивими їй засобами справу організації світу, розпочату природою, не лише відтворюючи красу світу, але й творячи її нове буття. Найбільш повно уявлення людини про красу і форми її вияву втілюються у феномені мистецтва. Зв'язок мистецтва з дійсністю виявляється через організаційний «алгоритм» краси. При цьому мистецтво не вичерпується відтворенням «готових» прикладів природної краси: особливістю творчої діяльності людини на рівні мистецтва є застосування відкритих нею універсальних принципів організації матеріалу, які відповідають глобальним закономірностям еволюційного руху. Формотворення як діяльність, що долає невираженість і закріплює за створеними у процесі організації об’єктами певну структуру, виводить розуміння форми за межі лише художньої площини, переміщуючись у площину загально філософську [185, с. 61]. Відповідно, естетичне відношення людини до світу, що полягає у відкритті й втіленні краси, є універсальним світовідношенням, стверджуючи суто людську присутність людини у бутті.

У дослідницькій літературі поширеним є трактування естетичного начала як споглядального, пасивного у відношенні до практично-перетворюючої діяльності людей. Ставлячи собі за мету висвітлити естетизм як певну модель духовно-практичного самоствердження людини у вимірах

культури, спираємось на традицію трактування естетичного переживання, як об'єктивного, що співвідноситься з усією повнотою суспільних переживань людини, втілює у собі єдність Істини–Добра–Краси, є універсально цілісним типом духовності, а не самодостатньо чуттєвим переживанням. Пріоритетною у такому відношенні є позиція А. Канарського, який акцентував на відсутності якогось чистого естетичного стану, відокремленого від моральнісного або інших чуттєвих станів людини: «Естетичність – це лише міра вираженої небайдужості людини до світу, а не відособлене ставлення чи оцінка» [102, с. 179]. Співзвучною такому твердженню є точка зору О. Воєводіна: «Необхідно одразу підкреслити об'єктивний характер естетичної оцінки, хоча у повсякденні часто акцентується саме її пристрасний і нібито виключно суб'єктивний характер. Людство давно б перестало існувати, якби людські оцінки були виключно суб'єктивні. Скоріше навпаки: оціночний момент є невід'ємним організуючим началом чи об'єктивним елементом будь-якої доцільної людської діяльності: від матеріально-предметної, практичної, – до пізнавальної і навіть творчої» [41, с. 33]. На нашу думку, саме виходячи з твердження про об'єктивний характер естетичного переживання, є правомірним розглядати естетизм як складний світоглядно-психологічний феномен, що, закорінений на ціннісній основі, має потужний людинотворчий потенціал, вписуючи людину в культурний вимір існування.

На думку О. Воєводіна, об'єктивний характер естетичного обумовлений його соціальною ґенезою, тобто розгортанням естетичної емоції як такої, що на чуттєвому рівні відображає доцільність, моральну виправданість тих чи інших форм поведінки людини у суспільстві. Регулятивна функція естетичного у сфері моральності виникає як необхідність утримання у соціальній пам'яті суспільно корисних емоційних реакцій на досвід успішної суспільної життєдіяльності, соціально значущих форм поведінки. При цьому засвоєння соціального досвіду здійснюється через свідоме регулювання поведінки на основі образу практичної дії, коли почуття виникають не лише через безпосередні об'єкти відчуттів, але й через їхні замісники – знаки, як

здатність реагувати на створений культурою соціальний подразник – мову, мистецтво тощо. Важливо наголосити, що почуття, які виникають через посередництво соціально-культурного знаку, не мають винятково суб'єктивного характеру. Натомість вони є носіями соціальних, вищих почуттів, тобто формуються у процесі виховання й соціалізації індивіда, пов'язані із соціально значущими цінностями та є емоційною формою відображення соціально значущих явищ. Почуття, таким чином, стають суб'єктивним образом об'єкта, тобто суб'єктивно-об'єктивним феноменом. Естетичне власне і постає як сфера знакового регулювання почуттів: «Соціальні емоції – продукт культури, виховання, зміни організму за допомогою культивування й спадкування від покоління до покоління специфічного знакового середовища. Сфера естетичного саме й становить собою сферу знакового, тобто «штучного» маніпулювання й керування соціальними емоціями» [42, с. 11]. Естетичні образи за своєю сутністю є соціально-практичними образами, в яких емоційно узагальнено окремі ознаки чуттєво сприйнятих суспільно значущих процесів, що, зрештою, набувають константності, стійкості емоційної оцінки практично значущих властивостей [42, с. 11].

У сфері моральності естетична регуляція здійснюється через посередництво естетичного образу, який доречно визначити як моральнісний. Моральнісний образ – це чуттєво-знакова, емоційно-узагальнена модель морально-практичної дії, моральнісної поведінки, що визначилася на практиці як суспільно корисна. Моральнісний образ інтегрує у собі знання можливого зіткнення інтересів внаслідок суспільних протиріч і містить конкретно-чуттєвий засіб їх розв'язання, що полягає у жертвуванні індивідуальним заради загального. Визначальною ознакою пізнання через моральнісний образ є особистісне, вибіркове ставлення індивіда до соціальних явищ, при чому почуття типізуються, з усього розмаїття контактів спілкування узагальнюється найсуттєвіше, суспільно значуще. Такого роду «емоційні узагальнення» мають суб'єктивно-об'єктивний характер, тобто репрезентують в індивідуальній свідомості світ суспільних цінностей. До

«емоційних узагальнень» належать, наприклад, такі характеристики, як «справедливий», «добрий», «злий» тощо. У практичному житті в моральних оцінках і реакціях люди керуються не поняттям «доброта», «справедливість», а почуттями, які викликають ці вчинки. А відтак, «саме по собі виробництво в соціальному процесі норм чи ідеалів автоматично їх змістом не наділяє» [39, с. 113], вони набувають цього змісту лише в атмосфері емоційних переживань, що протікають в індивідуальній свідомості особистості. Саме почуття репрезентують світ суспільних цінностей в індивідуальній свідомості як щось абсолютне, що не викликає сумніву. Кожна окрема вимога виявляється очевидною й приймається без спеціального доказу лише тоді, коли є особистісно сприйнятою. Регулятивна функція почуттів полягає саме у тому, що емоції стають своєрідним «знанням», яке докорінно відрізняється від раціонального знання. За влучним висловлюванням Б. Герта, таким «знанням» є специфічне переживання дискомфорту, душевної тривоги, що виникає внаслідок порушення моральних норм. Прагнення уникати подібних страждань, оберігати себе й інших від них і є, на думку філософа, достатньою підставою для етичної поведінки [51, с. 170].

Таким чином, моральнісний образ – це відтворюваний естетичними знаками чуттєвий образ морально-практичної дії. Інтегруючи у собі знання можливого зіткнення інтересів внаслідок суспільних протиріч, він виявляється як конкретно-чуттєвий засіб здолання цих протиріч через красу, а відтак – містить естетичні шляхи розв’язання конфлікту інтересів, стверджуючи тим самим соціальний факт як власний інтерес. Моральнісний образ носить регулятивний характер, втілюючи у згорнутому вигляді специфічний принцип структурної організації, змодельований естетичними знаками: заборону на егоїзм і дозвіл на самопожертву. У культурно-практичному вимірі призначення моральнісного образу полягає у розв’язанні протиріч між людьми, що виникають внаслідок зіткнення суспільних інтересів. Він охоплює ідеальне прагнення соціальної гармонії, єдності суспільного цілого як «добра». Розв’язуючи протиріччя через «красу», моральнісний образ стає чуттєвою репрезентацією «добра».

Відтворений у своїй індивідуально-конкретній чуттєвості, моральнісний образ здатен забезпечувати орієнтаційні функції і в діяльності суб'єкта. Він виявляється як естетично створена модель моральнісного вчинку. Слід зазначити, що функцію соціального регулювання через розв'язання конфлікту інтересів виконує не лише моральнісний образ, але й моральна норма, які співвідносяться як принципи чуттєвого й раціонального узагальнення. Однак, виникаючи як результат абстрагованості від предметно -чуттєвого ставлення, від конкретної людини з її емоціями та почуттями, моральна норма, на відміну від моральнісного образу, не здатна орієнтувати суб'єкта у його практичній діяльності. Ще радянськими дослідниками було встановлено, що образ без емоції є лише «порожньою оболонкою», не здатною увійти у свідомість і стати її одиницею. Абстраговане поняття, позбавлене чуттєвої наочності, не здатне викликати емоційний стан, воно залишається нейтральним, байдужим для людини. Не пережиті ж емоційно зміст й значення не здатні здійснювати функції орієнтира в діяльності суб'єкта [39, с. 85]. Моральна норма узагальнена, вона задає загальні масштаби оцінок, однак не в змозі охопити всю реальну різноманітність людських ситуацій і вчинків. Як зазначає М. Бахтін, принцип формальної етики є зовсім не принципом вчинку, а принципом лише можливого узагальнення вже здійснених вчинків у їх теоретичній транскрипції [10, с.29–30]. Моральність же, на відміну від моралі, містить конкретне людське ставлення до іншого, сутність моральності виявляється лише в індивідуальному, яке втілюється у конкретному людському стані. Моральнісний образ, відрізняючись від моральної норми саме наочністю, має тісний зв'язок з предметною змістовністю моральнісного вчинку.

Переживання гармонії, досконалості як основа естетизму постає конкретно чуттєвим втіленням моральнісного буття, що з певного історичного моменту втрачає ідеальність й існує лише як схоплений в естетичному можливий образ ідеального. Останній репрезентується в індивідуальному як переживання страждання у зв'язку з порушенням ідеальної гармонії суспільного буття або радості при спогляданні цієї

гармонії. Через посередництво сфери естетичного моральнісні почуття совісті, провини, сорому, виникають як чуттєві реакції на моральнісне «добро» та «зло», відповідно скеровуючи діяльно-практичну активність людини.

Механізм функціонування естетизму як духовно-практичного світовідношення здійснюється з опорою на сформовані у процесі естетичного виховання структурні елементи естетичної свідомості: естетичне почуття, смак, естетичну оцінку й естетичний ідеал. Структурні елементи естетичної свідомості виявляються як суспільно обумовлені конкретно-чуттєві утворення буття людини. Сформовані у процесі суспільного виховання, вони є репрезентацією соціального досвіду в індивідуальному, відповідно, постають як інтеграційна єдність загального й індивідуального, раціонального та емоційного.

Так, естетичні почуття, як і будь-які вищі почуття, є емоційною формою оцінки соціально значущих явищ. В естетичному пізнанні почуття задоволення та невдоволення красою і потворним обумовлюють здатність до безпосередньої оцінки моральнісних явищ як благих чи злих, гарних чи поганих. М. Каган і Т. Холостова, наголошуючи на інтегральному, цілісному характері естетичної оцінки, її сутнісній співвіднесеності з моральнісною оцінкою, акцентували увагу на тому, що етична оцінка пов’язана із змістовністю того чи іншого морального явища або вчинку, абстрагуючись від їхньої конкретності, естетична ж – схоплює моральне явище чи вчинок саме в їхній неповторній конкретності, одиничності, індивідуальності. При цьому, естетична оцінка схоплює саме форму того чи іншого вчинку, тобто те, як організована подія, як здійснено вчинок, де форма постає як «реальне буття сутності», структура, закономірність явищ, а не формальний зв’язок елементів [257, с. 61–64].

У здійсненні естетичної оцінки важливу роль відіграє ідеал. Він зорієнтовує свідомість людини на ту чи іншу естетичну оцінку. Вперше на регулятивний аспект ідеалу в моральнісному бутті вказав І. Кант. Маючи на увазі не власне естетичний ідеал, а етико-естетичний ідеал розуму, «який

завжди повинен спиратися на певні поняття й слугувати правилом чи прообразом для наслідування чи оцінки» [104, с. 502–503], філософ наголошував, що ідеали «мають практичну силу як регулятивні принципи і лежать в основі можливостей досконалості окремих вчинків». На регулятивній функції ідеалу наголошував і В. Іванов: «Ідеал – якийсь дороговказний вогник, він задає напрям руху, проте сам – недосяжний, не може бути втілений у дійсність» [86, с. 67]. Він зазначав, що осягнення ідеалу як досконалості, єдності моралі і краси, недосяжне для дискурсивного мислення, можливе лише в естетичному чи релігійному вимірі: «У переживанні єднання з Абсолютом зливаються в нероздільній єдності істина, краса й добро: логічне, естетичне й етичне» [86, с. 68]. Отож, в естетичному пізнанні ідеал розкривається безпосередньому переживанню як реальне втілення життєвого ідеалу людини, здійснюючи важливий вплив на реальні життєві прагнення людей.

Регулятивна сутність ідеалу полягає у його здатності виявлятись як зразок досконалості, орієнтир, що спрямовує практичну діяльність суб’єкта, організовує її відповідно до свого змісту. Регулятивна сторона функціонування ідеалу нерозривно пов’язана з його змістовністю, яка й визначає його орієнтаційну специфіку в практичній діяльності людини. Якщо релігійний, політичний моральнісний ідеали виконують свою регулятивну функцію у відповідних сферах суспільної діяльності та становлять собою всезагальні уявлення про досконаліть у тій чи іншій сферах життя, то суспільна сутність естетичного ідеалу розкривається як цілісність моральнісних, політичних, релігійних та інших цінностей, що оформились у соціумі в процесі спільної життєдіяльності. Існування «чистого» естетичного ідеалу поза соціальною обумовленістю естетичного – певною мірою ілюзія. А. Канарський зазначає: «Оскільки ствердження історичної необхідності життя в цілому неможливе без того, щоб не утверджувався при цьому один із конкретних суспільних станів людини (утилітарний, моральний, політичний), то неможливе й існування естетичного ідеалу в його чистому вигляді, відмінного від морального чи політичного ідеалів» [102, с. 188]. Таким

чином, естетичний ідеал із необхідністю інтегрує у собі й моральнісний ідеал спільноти, в якому стверджуються певні моральні якості суспільної людини – обов'язок, героїзм, самопожертва, совість, співчуття тощо.

Регулятивна функція естетичного ідеалу здійснюється через його взаємодію з іншими компонентами естетичної свідомості. Перш за все – з естетичним смаком як стійким почуттям краси, сформованим у процесі естетичного виховання. Вже у теоріях англійських сенсуалістів естетичний смак набуває характеру вищої міри почуття – моральнісного смаку, трактуючись як «стійке моральне почуття», здатне протистояти вадам [234, с. 324]. Естетичний смак постає не лише як здатність відрізняти прекрасне від потворного, але й як система критеріїв такого розрізнення, що ґрунтується на стійких уявленнях про прекрасне і потворне, піднесене й низьке, трагічне та комічне. Вихований естетичний смак є своєрідним критерієм оцінки явищ дійсності, обумовлює їх прийняття чи неприйняття суб'єктом.

В оцінювальній здатності естетичного смаку унаочнено його взаємозв'язок з ідеалом. Про взаємозв'язок смаку з ідеалом І. Кант писав: «Найвищий зразок, прообраз смаку є лише ідея, яку кожен має створити у собі самому й за якою він повинен судити про все, що може бути об'єктом смаку чи слугує прикладом судження смаку, і навіть про смак усіх інших людей» [103, с. 236]. Смак виявляється своєрідним інструментом ідеалу, через який він здійснює свою регулятивну функцію. Ідеал постає як базова цінність, що детермінує змістовність смаку, його ціннісно-орієнтаційну активність з виявлення естетично значущих для індивіда об'єктів. Враховуючи суспільну сутність естетичного ідеалу, можна стверджувати, що його регулятивна функція поширюється на всі виміри соціально-культурного буття особистості.

Проаналізовані вище елементи естетичної свідомості: естетичне почуття, естетична оцінка, естетичний ідеал виявляються в естетизмі цілісним механізмом, що якісно визначає всі взаємодії людини зі світом як на духовному, так і на практичному рівнях. Саме у розгортанні естетизму як

духовно-практичного світовідношення полягає, на нашу думку, його відмінність від власне естетичного відношення як родової здатності людини до споглядання краси навколишнього світу. В естетизмі долається споглядальність. Налаштованість індивіда на сприйняття світу з точки зору ідеалу краси і досконалості переростає в особистісно усвідомлену сталу внутрішню потребу до ціннісно обумовленої практичної діяльності. Виявляючись як особистісно пережитий досвід позитивної організації взаємодій людини зі світом, заснованої на принципах морального добра, естетичне переживання в естетизмі з необхідністю обумовлює становлення людини, її залучення до світу культури. При цьому творчість на основі естетичного ідеалу як прагнення людини досягнути гармонії зі світом є нескінченним процесом. Естетичний ідеал принципово неможливо реалізувати, будь-яке наближення до нього викликає прагнення до нового ідеалу. Отож, в естетизмі саме у процесі культуротворення на основі естетичного відношення відбувається нескінченний процес вдосконалення людиною оточуючого світу і самої себе, внаслідок чого хоча б на мить досягається гармонізація у системі людина–світ.

Духовно-творчий вимір естетичного відношення в естетизмі є передумовою цілісного самоствердження людини у світі з точки зору власне людської міри [32, с. 47]. Естетичне розглядається своєрідним інтегруючим началом в антропологічних концепціях сучасної гуманітаристики. Так, на сьогоднішній день в антропології феномен людини досліджується у трьох основних ракурсах: біопсихологічному, соціокультурному і філософському. З позицій біології і психології, людина постає як біопсихологічна істота в її тотальній тілесності, акцентуються психофізіологічні й вітальні її характеристики. Культурологія досліджує креативну здатність людини облаштовувати природне середовище, перетворювати його відповідно до власної міри. Філософський же погляд репрезентує людину як істоту духовну, спрямовану до «горизонтів буття» (С. Хоружий), причетну до Універсуму. Ряд дослідників вважає, що можливість уявлення про людину як цілісну істоту в цій міждисциплінарній триєдності є проблематичним,

проте саме естетичне переживання здатне забезпечити бажаний зв'язок між трьома зазначеними підходами, обумовлюючи цілісну реалізацію та ствердження людини у світі.

Так, духовна потреба людини у переживанні своєї сутнісної причетності до Універсуму породжує ідею гармонії, краси, досконалості, свободи, прагнення до ціннісного пізнання та перетворення на його основі світу – культуротворення. Отож, культура як співмірний людині, ціннісно впорядкований, облаштований вимір існування є адекватним способом її буття у світі. При цьому естетичне можна кваліфікувати як самосвідомість культури: «Культура є розгортанням естетичного відношення людини до світу у процесах його предметної реалізації» [32, с. 45]. Естетичний компонент виступає своєрідним посередником між теоретичним світовідношенням та практикою. Пізнавальна функція естетичного почуття полягає у виявленні відповідності змісту і форми речей власне людській мірі, «здійсненні інтуїтивного прориву крізь форму до сутності шляхами впізнавання спорідненої, співвіднесеної з людською організацією, структури; того «категоричного імперативу, морального закону в людині», про який говорив І. Кант» [32, с. 47]. Цей «прорив», зафіксований в естетичному почутті, виступає передумовою раціонального осмислення явища і його ціннісного сприйняття. Виявлена ж естетичним почуттям і оформлена судженням, цінність є імпульсом до творчості, наділяючись енергією цілепокладання. Вона обумовлює мотивацію вчинків, що здійснюються людиною на всіх рівнях її взаємодії зі світом. Занурюючи людину у власне людський вимір буття, естетичне почуття виступає передумовою її позитивної творчої активності – культуротворчості.

Естетизм як духовно-практичне відношення людини до реальності, що втілює її прагнення до впорядкованості образу світу відповідно до вищих цінностей, пронизує всі сфери буття людини, обумовлюючи її специфічно людську присутність у світі. Як істота вітальна, людина наділена цілим рядом фундаментальних потреб, однак задовольняє вона їх способом, що відрізняється від інших природних істот: по-людськи, тобто естетично. І ця

потреба в естетичному способі задоволення вітальних потреб – фундаментальна, видова – породжує культурні форми: ритуали трапези, свята, весільні церемонії, куртуазні правила, культуру руху тощо. Основна соціальна потреба – необхідність в Іншому, його повазі, визнанні, любові також задовольняється естетично, породжуючи сферу спілкування, міжособистісних стосунків, комунікації. Формується особлива сфера культури, що забезпечує задоволення цієї потреби: дизайн одягу й житла, організація публічного й інтимного спілкування. Об'єктом естетичного відношення є вся багатоманітність людського буття – люди, речі, ідеї, явища природи, уся сфера і конкретні явища культури, соціальні стосунки. Як чуттєво-оцінююче відношення людини до світу естетичне виявляється універсальним способом особистісної орієнтації у навколишній реальності. Естетичне визначає сутнісні характеристики і саму можливість розуміння людиною світу, її особистісного самовизначення у світі й у конкретній соціокультурній ситуації. Актуалізуючи креативну природу людини як здатність до перетворення світу на основі універсальних ціннісно-смислових начал, естетизм світовідношення виступає запорукою цілісного самоствердження людини, віднайдення нею своєї власне людської сутності.

На думку ряду сучасних дослідників (С.Кримський, В.Бичков, М.Кіященко, Л.Сохань), відчуття краси закладене природою у кожній людині як її родова якість – найбільш стійка та життєтворча. Саме родове відчуття краси, розгортаючись як здатність людини емоційно реагувати на «все у світі, що містить ті чи інші естетичні якості, які є цінними не лише для конкретного індивіда, але й для усього людства» [106, с. 45], розширює поле таких взаємодій людини зі світом, котрі все більше підпорядковуються закону гармонії та досконалості. Наголошуючи на величезному творчому потенціалі естетичного почуття, дослідники зазначають, що основна його функція полягає у тому, аби сформувати в особистості потребу постійного самовдосконалення. Вирішальна роль у цьому процесі надається естетичному смаку, який, органічно поєднуючи у собі чуттєво-емоційні та раціонально-інтелектуальні здібності, перетворюється на своєрідний основний

«енергоблок» життєдіяльності особистості, «розкручуючи» її творчі сили. З розвитком естетичного смаку культивування особистістю у собі ціннісного світовідношення набуває осмисленого характеру. На цьому етапі вже можна говорити про трансформацію естетичного відношення в естетизм, вродженої здатності в – особистісну світоглядну позицію. Актуалізуючи у людині її глибинні природні інтенції, естетична чутливість ніби «підводить під розум людський те, завдяки чому людина може мати заслугу перед людством через культуру, ставлячи перед собою благородні цілі» [106, с. 46]. І якщо при цьому всі природні здібності людини є окультуреними, тобто увібрали в себе спресований досвід попередніх поколінь, то людина перетворюється на творця, який у результаті творчості може домогтися естетичного рівня матеріалізації поставленої перед собою мети. Саме у здатності естетизму відобразити фундаментальні цілі й можливості людини у відношенні до світу природи, суспільства, буттєвого Універсуму й полягає його антропологічний зміст.

Таким чином, здійснений у цьому підрозділі аналіз естетизму на основі традиції дослідження естетичного як суб'єкт-об'єктного, чуттєво-смислового і, одночасно, ціннісного переживання, дозволяє кваліфікувати естетизм як універсально-цілісний тип духовності, долаючи домінантну в сучасній дослідницькій літературі тенденцію суто гедоністичного трактування цього феномену. Визначальним в естетичному переживанні є «не епіфеномен насолоди, а сприйняття дійсності такою, як вона є, сприйняття, що виводить з-під влади ілюзій, культивує позитивно- приймаючий погляд на оточуючу реальність і є запорукою людської небайдужості до неї» [150, с. 144]. Генеруючи ціннісне відношення людини до реальності, естетичне переживання в естетизмі нерозривно пов'язане з глибиною конкретно-чуттєвого розкриття позитивних буттєвих начал. Це унікальна, вироблена культурою форма розвитку в людині самої здатності відчувати спорідненість із природним і людським світом, «чуттєво-цілісне відображення всієї повноти людської життєдіяльності у її культурній проекції з точки зору

можливості реалізації ідеалу вільного людського спілкування і ствердження прогресивних соціальних і загальнолюдських цінностей» [150, с. 97].

Позитивна сила естетизму як ціннісного суб'єкт-об'єктного світовідношення полягає у розширенні звичних рамок життєвого світу, залученні людини до буття та внутрішніх тенденцій його розвитку. Розширюючи поле суб'єктивного відчуття буття, естетичне єднання з реальністю в естетизмі виявляється як вільний зв'язок, що апелює до категорій гармонії та міри. Саме у контексті естетизму як відкритого, творчого світовідношення відбувається формування внутрішнього смислового стрижня буття людини у світі. Причому смисложиттєвий пошук особистості розкривається як поступальний рух, заснований на вільному і творчому її самовизначенні, передбачаючи, що на кожному з етапів свого життя людина по-новому бачить своє місце і призначення у світі. Цей процес виступає як всезростаюча кумуляція позитивних життєвих смислів, онтологізація внутрішнього світу людської суб'єктивності, поглиблення її залученості у ціннісні виміри об'єктивного світу.

На відміну від естетичного відношення як здатності до пасивного споглядання краси навколишнього світу, в естетизмі механізм цілісного і злагодженого функціонування всіх елементів естетичної свідомості – естетичний смак, естетична оцінка, естетичне почуття – обумовлює долання споглядальності і вихід у діяльно-практичний вимір. Завдяки своїй позитивній життєствердженій потужності, естетизм здатен якісно визначати практичні установки особистості тенденціями нескінченного розвитку соціального, культурного, природного універсуму. Як модель поєднання людини з оточуючим буттям, зорієнтована на переживання внутрішнього, глибинного резонансу власного існування буттєвому процесу в цілому, естетизм обумовлює формування онтологічно обґрунтованих орієнтирів світовідношення, універсальну моральну позицію людини у світі, що з необхідністю втілюється у морально-практичній формі вчинку. Естетизм виявляється як особистісна життєва позиція, спрямована на діяльне

утвердження принципу краси (що є одночасно і принципом добра) на всіх рівнях взаємодії зі світом.

Прагнення до нових горизонтів цілісного людського досвіду, вдосконалення зв'язків із буттям, зростання його творчої осмисленості – такі атрибути естетизму як відкритого відношення людини до світу нерозривно пов'язані з особистісною установкою на розумну впорядкованість, культурну організацію власного життєвого світу. Поєднуючи особистісний пошук сутнісних зв'язків із реальністю і діяльне, вільне творчо-перетворююче ставлення до життя, естетизм передбачає цілісне самоствердження людини в культурі, тим самим підтверджуючи класичне антропологічне твердження, що людина не може сутнісно реалізувати себе без того, щоб змістом цієї самореалізації не виступав певний конструктивно-перетворюючий вплив на оточуючу дійсність, співучасть у її іманентному саморозвитку. В естетично реалізованій меті особистість саме і виконує свій вищий обов'язок – самовдосконалюється через удосконалення оточуючого світу, тим самим досягаючи гармонізації своїх взаємодій із навколишньою реальністю.

1.3 Культурно-історичні модифікації естетизму

Естетизм як парадигма цілісного самоствердження людини у вимірах культури з необхідністю співвідноситься з відкритим, творчим світовідношенням, що здійснюється як нескінченний поступальний рух, спрямований на вдосконалення зв'язків із зовнішнім буттям. Естетичне переживання гармонії виступає при цьому бажаною метою всіх духовно-практичних прагнень людини. Постаючи конкретно чуттєвим втіленням моральнісного буття, воно виявляється в індивідуальному як переживання страждання у зв'язку з порушенням ідеальної гармонії суспільного буття або радості при її спогляданні. Через посередництво сфери естетичного моральнісні почуття совісті, провини, сорому виникають як чуттєві реакції на

моральнісне добро та зло, відповідно скеровуючи діяльно-практичну активність людини. Відповідно, естетизм на духовно-особистісному рівні свого вияву відіграє важливу регулятивну роль у суспільному житті людини.

Однак, окрім зазначеної концепції естетизму, в культурно-історичному просторі оформилась й інша, в якій емоційно-чуттєві переживання втрачають свою морально-регулятивну роль і набувають статусу самоцінності. Виникаючи в умовах відчуження людини від світу в його як соціальному, так і онтологічному вимірах, естетизм такого типу співвідноситься з пасивно споживацьким світовідношенням. В основі такої концепції естетизму покладено принцип індивідуальної насолоди, коли вся повнота оточуючої дійсності сприймається суб'єктом виключно як засіб отримання сильних відчуттів. Причому, оскільки все зростаюче прагнення до насолод принципово нейтральне у відношенні до морального начала, то діапазон задоволень коливається від витончено артистичних до примітивних і грубих.

Естетизм як світоглядна парадигма ґрунтується на визнанні принципу гармонії засадничим смисловим началом взаємодії людини і світу. Однак в одних культурних контекстах принцип гармонії співвідноситься з моральним аспектом, а в інших – ні, обумовлюючи виникнення різних моделей естетизму. Творчість і споживацька життєва позиція, цілісно-особистісне начало й індивідуалізм – такі полюси визначають якісну специфіку кожної з них. В одних концепція естетизму принцип гармонії співвідноситься з невпинним духовним зростанням людини, її творчим, особистісним діалогом із втіленим у культурі ціннісним універсумом, в інших же – пасивним споживанням культурних форм поза зануренням у морально-ціннісний контекст. Однак у дослідницькій літературі така відмінність термінологічно ніяк не позначена. На нашу думку, гедонізм, прагнення отримати максимум чуттєвої насолоди від споглядання явища, незалежно від його глибинного, морально-етичного змісту, – такі характеристики, притаманні окремим репрезентованим у культурно-історичному просторі концепціям естетизму, дозволяють кваліфікувати їх як естетство. І справді, більшість філософських та культурологічних словників пояснюють термін «естетство», саме

вказуючи на таку особистісну інтенцію людини як «прагнення оцінювати світ виключно з естетичної точки зору, нехтуючи моральною стороною явищ» [18, с. 374]. Отож, видається правомірним введення понять «естетизм» і «естетство» для позначення двох кардинально протилежних типів духовності, особистісної самоорганізації, специфіки життєвої позиції, що оформились у культурі як відповідь на родове людське прагнення до гармонії і краси.

Естетизм співвідноситься з культурним існуванням людини, виявляючись як духовно-творче світовідношення. В естетстві ж «стосунки» людини з культурним універсумом специфічні й неоднозначні. В одних історичних варіантах цього явища естетський егоцентризм, сконцентрованість виключно на власних відчуттях, так звана «повнота себе», коли увесь навколишній світ сприймається як арсенал засобів самонасолоди, обумовлює реальну відокремленість естета від світу культури. Естетство такого типу здебільшого ґрунтується на принципі тілесного гедонізму. В інших варіантах естетства людина співвідносить власне буття зі світом культурних цінностей, однак, на відміну від естетизму, характер її взаємодії з ним є не творчо-продуктивним, а споживацько-функціонерським. Так, культура як сукупність вищих смислоутворюючих цінностей виникає з більш універсальних, глибоких, цілісно-людських прагнень. Вихолощення цих практично обумовлених людських прагнень призводить до втрати актуальними цінностями культури своєї глибинної перспективи, перетворення їх на набір фетишів, що сковують людську свободу, позбавляють безпосередності буття заради його «вічного» смислу. Коли згасає пафос відношення до певних ідей, цінностей чи форм культури як осередку істинного буття, смислом усього людського життя стає гра з цими десубстанціоналізованими формами. Питання про творче світовідношення підміняється питанням про правила гри. В естетизмі для людини-творця культурних цінностей останні виступають результатом певного більш глибокого контакту з реальністю, цілісно-життєвою орієнтацією у ній. В естетстві ж як ігровому типі світовідношення ці цінності й є останньою

реальністю, абсолютною смисловою межею буття. Естетизм виявляється як цілісний і відкритий особистісний контакт людини з оточуючим буттям, коли смисложиттєвий пошук здійснюється як поступальний рух, заснований на вільному і творчому її самовизначенні. Естетство ж зводиться до функціональної замкненості індивіда на тій чи іншій «абсолютній» межі, коли передбачається, що відповідь на будь-які смисложиттєві питання знайдена раз і назавжди, тому перед людиною стоїть одне єдине завдання – «відпрацювати» певний розроблений до неї сценарій. За таких умов людина займає позицію функціонера, що заради цих цінностей і віднайденого у них стабільного смислу, стабільної картини буття відмовляється від власної свободи, особистісного творчого становлення. Однак, за таких умов, цінності неминуче втрачають повноту людського морального смислу, а служіння їм перетворюється у бездумне і бездуховне функціонування. Таким чином, при видимій подібності естетства такого типу до естетизму ці два типи світовідношення за своєю сутністю є абсолютно різними, співвідносячись як особистісно-творча і пасивно-споживацька життєва позиція.

І естетизм, і естетство у різних його модифікаціях є відповіддю конкретно-історичної людини на її родове прагнення до краси і гармонії. На нашу думку, перетворення естетизму на естетство, творчо-регулятивної, морально-пізнавальної сутності естетичного переживання на самодостатньо-чуттєву є наслідком десубстанціалізації у певних типах культури уявлень про зовнішнє буття. Втрачаючи свою онтологічну глибину, світ розглядається як світ засобів. Не маючи сутності й основи у собі, він стає площинним світом явищ, певною тонкою оболонкою сущого, не здатною дати цю основу й буттю самої людини. У позбавленому цілісного, глибинного контексту світі, явища набувають самоцінності, відношення до них визначається їх суто формальними властивостями, здатністю впливати на чуттєвість людини. Видається, що саме з різним трактуванням онтологічної проблематики у різних світоглядних парадигмах пов’язане становлення у культурно-історичному процесі двох різних моделей естетизму чи, власне, естетизму та естетства.

У цьому дослідженні звертаємось до культур так званого класичного і некласичного типів, що відрізняються ствердженням або ж, навпаки, запереченням наявності універсальних духовних законів, вищої духовної реальності. Естетичне відношення, що лежить в основі естетизму, нерозривно пов'язане з уявленнями людей про духовний ідеал як буттєву істину світу. У класичному типі світогляду естетичний ідеал, співвідносячись з уявленнями людей про духовний Абсолют, виявляється як цілісність Істини-Добра-Краси. У некласичній світоглядній моделі ця цілісність вже виявляється втраченою. Саме тому, на нашу думку, у класичній світоглядній парадигмі, яка ґрунтується на уявленнях про причетність людини до буттєвої єдності світу (В. Халізев), естетизм розгортається як універсально-цілісний тип духовності, переживання людиною гармонії зі світом. У некласичному ж типі світогляду, в якому заперечується існування вищої метафізичної реальності, естетичне переживання позбавляється свого глибинного духовного виміру, зводиться до самодостатньої чуттєвості, а естетизм набуває ознак естетства.

Аналіз культурно-історичного процесу свідчить, що аксіологічний вектор культури спрямований від релігійної домінанти до нерелігійної. Саме у площині секуляризації відбувається перехід від традиційної класичної культури з її стабільними принципами, що сприймаються як об'єктивні закони буття, до культури некласичного типу – особистісно-креативної, динамічної, інноваційної, ціннісне наповнення якої сприймалось вже не як раз і назавжди визначене, божественне за своїм походженням, а як людське, що формується у культурі, а тому мінливе.

Наприкінці XIX ст. завершився розпочатий ще у добу Відродження поступовий перехід від традиційної, класичної культури, заснованої на уявленнях про божественну обумовленість гармонійної світобудови, до культури некласичного типу, що декларує визначальну роль у становленні історії індивідуальної суб'єктивної творчості. Символічно, що, якщо у традиційній культурі естетизм, співвідносячись з онтологізмом, виявляється як переживання гармонії з духовними основами буття, то у культурі

некласичного типу, що заперечує духовний вимір чуттєвості людини, сутнісними ознаками естетизму є «абсолютизація чуттєвої сфери на противагу етичній, гедонізм, індивідуалізм, відсутність чітких критеріїв добра і зла, заміна активно-творчого ставлення до життя на споживацьке» [111, с. 136].

У класичній релігійній культурі естетична свідомість постає як найбільш універсальна форма духовного світу людини, що, орієнтуючись на глибинні сутнісні основи буття, нерозривно пов'язана з релігійним досвідом. Естетичне виявляє себе як певна «універсальна характеристика неутилітарних, творчих взаємодій людини і світу, що засновуються на відчутті людиною своєї сутнісної залученості до буття, вічності, своєї гармонійної вписаності в універсум, причетності до божественного» [27, с.13]. Триєдність Істини, Добра і Краси виявляється у традиційній релігійній культурі як еманація єдиного божественного начала, що втілює духовний ідеал, переживання якого і надає смисл людському життю. Саме онтологізм як відчуття людиною своєї закоріненості у бутті й визначає специфіку естетизму, який виявляється у «переживанні радості, духовної насолоди від усвідомлення своєї доречності, прекрасно і мудро визначеної та організованої» [28, с. 17]. Таким чином, сутнісною характеристикою естетизму в релігійній культурі є переживання людиною гармонії зі світом, яка заснована на відчутті, що «людина існує там і так, де і як їй визначено, пізнає і насолоджується у тій мірі, у якій це заповідалось їй Творцем» [28, с.18].

У культурі ж нового типу, яка характеризується, передусім, зникненням віри у божественно-досконалу облаштованість світобудови, естетизм як тип світовідношення набуває якісно іншої визначеності, втрачаючи духовний вимір. Як зазначає В. Халізев, специфіку нового світогляду, що ствердився у європейській культурі наприкінці XIX ст., визначають наступні положення: а) відсутність буттєвої духовної єдності як стрижневої осі культури; б) множинність точок відліку, вільне, нічим не стримуване творення нового, суб’єктивізм. У новій культурі світ позбавляється єдиних основ, глибини,

зводячись до поверхової видимості, за якою не передбачається жодного змісту. Цій концепції світу притаманна ідея активної особистості, що «черпає сили передусім з самої себе, заперечуючи цінності історичного минулого» [231, с. 10]. У новітній культурі з її граничним піднесенням ролі особистісного начала, смисл життя більше не задається раз і назавжди, а визначається вільним вибором особистості, виявляючись як сукупність почуттів, дій, зміст яких обумовлений відношенням людини до ціннісно значущого.

В утвердженні подібного світогляду велику роль відіграла філософія Ф.Ніцше, який, проголосивши «смерть Бога», тим самим відкрив шлях для перегляду системи цінностей класичної культури, піддавши сумніву всю ієрархію людських відносин – як етичну, так і соціальну. Декларуючи розрив із класичною ціннісною шкалою, модернізм протиставив відносній її цілісності боротьбу різних напрямків пошуку домінанти нової аксіологічної ієрархії. Якщо у традиційній культурі абсолютною цінністю визнавалась цінність релігійна, а Краса, Істина, Добро розглядались як необхідні етапи сходження до неї, то модернізм ствердив започатковану ще у добу Відродження тенденцію, відповідно до якої естетичне й етичне начала постають як самостійні цінності, не пов’язані з буттєвою основою світу і наділені земною, а не містичною природою. Визначальною характеристикою сформованої у цей час аксіологічної теорії є її психофізіологічна, біологічно-натуралістична зорієнтованість. Добро і Краса зводяться до виявів біологічної корисності, до психофізіологічних оцінок, заснованих на тілесно-емоційному задоволенні. Така культурно-історична ситуація відзначена спробою «звести трансцендентне, все, що існує там – у тут і зараз, заперечуючи глибину, духовність, тобто все, що знаходиться поза людиною» [111, с. 138]. Внаслідок цього відбувається актуалізація проблеми тілесності, коли тіло постає як єдина онтологічна і культурна реальність. Людина залишається ніби сам на сам зі своєю природою, яка ставить перед нею єдину вимогу – слідувати власним схильностям, прагнучи будь-якою ціною їх задовольнити. У світі, позбавленому універсальних духовних основ, єдиною

реальністю стає даність чуттєвого сприйняття. З огляду на це, людина виявляється специфічним естетичним об'єктом – «істотою, створеною для насолоди і позбавленою інших визначень, окрім своєї тілесності» [111, с.138].

Якщо, починаючи ще з античних часів, у культурі побутувало уявлення про принципову різницю між «прекрасним» і «приємним», «прекрасним» і «корисним», тобто стверджувалась сутнісна відмінність естетичної цінності від усіх інших, то у новітній культурі ця відмінність нівелювалась. Так, позитивісти не визнавали принципової різниці між приємним та корисним, з одного боку, і прекрасним – з іншого, а тому в один ряд поставили сенсуалістичний, гедоністичний рід оцінки, раціональний, утилітарний, моральний і естетичний. Досвід позитивістської побудови теорії цінностей ґрунтувався на тому, що цінність зводилась до оцінки, а остання – до естетичної оцінки, трактованої як форма психобіологічної реакції людини на зовнішній світ. Позитивісти, критикуючи філософів-ідеалістів за те, що вони розчинили істину, добро й красу у релігійній цінності, у свою чергу, звели світ цінностей до біоенергетично трактованої краси. Таким чином, естетизм ствердився у некласичній культурі як такий тип світовідношення, що декларує самоцінність людської чуттєвості, тим самим зводячи духовне життя людини до психофізіологічних реакцій.

Виявивши світоглядні передумови, що визначили специфіку духовного виміру естетичного відношення як основи естетизму в культурі класичного й некласичного типів, перейдемо до більш детального розгляду моделей естетизму в площині зазначених світоглядних парадигм. Фундаментом європейської культури, на основі якого до доби Нового часу відбувалось формування головних культово-культурних архетипів, стало християнство. Починаючи з Середньовіччя, християнська ідеологія, пронизуючи всі сфери духовно-матеріальної творчості, виявляється основою культуротворення. А тому, на нашу думку, доцільним є розгляд специфіки класичного естетизму саме в контексті християнської культури. Візьмемо за основу греко-

православну форму християнства, що набула своєї якісної визначеності у період зрілого середньовіччя у Візантії.

Для нашого дослідження принципово важливою є точка зору, яка наголошує на естетичному вимірі православної культури як найбільш адекватному репрезентанті її сутності: «Естетична свідомість, пронизуючи християнську культуру у всіх її площинах і сферах протягом усієї історії її існування, постає, можливо, найбільш універсальним духовним компонентом цієї культури» [29, с. 38]. Підґрунтям становлення естетичного як сутнісного ядра християнства слугували наступні умови: підкреслено позараціональний характер нового світогляду, досвід неутилітарно-споглядального сприйняття світу, криза формально-логічного філософствування у період еллінізму, античний панестетизм.

Система основних ідеалів християнської культури, оформлюючись в етичній площині, активно співвідноситься зі сферою естетичного і виявляється у поняттях духовної радості, насолоди, краси, піднесеного. Саме естетичний досвід і розроблена на його основі термінологія виявляються найбільш адекватними для виявлення специфіки взаємодії людини з вищими духовними вимірами на рівні людського буття-свідомості. Так, трактуючи особистісного Бога і творця всього Універсуму як сутність трансцендентну, що існує у позараціональній триіпостасній єдності й, одночасно, іманентну створеному світові, тобто визнавши принципову антиномічність Бога, християнство встановило чітку межу будь-якому Його раціональному пізнанню і дискурсивному опису. Людині дано одкровення знати, що Бог існує, досвід же комунікації з Ним переноситься у містичні сфери сакрального духовно-надчуттєвого перебування у бутті-знанні.

Вказуючи на обмеженість дискурсивно-аналітичних і вербальних можливостей людини як вагому причину становлення естетичного в якості підґрунтя християнської культури, В. Бичков зазначає, що естетичний вимір культури обумовлений також і самою онтологією культури, законами її становлення і буття. На думку дослідника, культура у її найбільш загальному космо-антропному вимірі – це певне самовиявлення Духа у потоці

соціально-історичного буття інтенціями, здібностями і силами людства у його історичній динаміці. Культура виникає як результат взаємодії двох величин: константної, сутнісної – Духа, і змінної – системи форм духовно-матеріального його втілення на конкретному етапі розвитку людства у даному етно - географічному середовищі. Таким чином, сутність культури і всіх її складових обумовлюється Духом, а самобутність і своєрідність – етно-соціо-історичним фактором. Відповідно, культура, розгортаючись як наслідок втілення, тобто становлення у формі певного змісту, формотворення, онтологічно тяжіє до сфери естетичного. А тому саме в естетичному вимірі найбільш повно виявляються сутнісні, ціннісні та загальнолюдські феномени й характеристики як будь-якої культури загалом, так і християнської зокрема.

Стрижнем позараціонального, зокрема естетичного, світовідчуття християнської культури є біблійний мотив Божественної творчості. Трансцендентно-іманентний Бог уявлявся християнським мислителям Першопричиною Універсуму, його Рушійною силою, абсолютною Красою, Істиною і Благом. Бог – вищий художник, що створює світ як величезний витвір мистецтва. Процес Божественної творчості трактувався християнськими мислителями як художній акт. Бог створив світ за допомогою свого «художнього» Логосу відповідно до міри, ритму, порядку. Ідея космічної творчості й космічного Художника носить у християнстві яскраво виражене естетичне забарвлення. «Створити» означало для християн перш за все «надати краси». Гармонія, правильність, доцільність у природі служать головним структурним принципом облаштування світу. Витвір вищого Художника, світ, є носієм вищої, Божественної краси. А тому краса створеного Богом повинна спрямовувати людину до її Творця, залучати глядача до світу художника. Саме естетичне почуття постає у християнській культурі як один із шляхів непонятійного осягнення Бога. «Якщо світ є мистецтвом Бога, – писав Афінагор, – то, дивуючись його красі, людина стає співпричетною Художнику» [30, с. 195]. Емоційно-естетичний момент замилування красою сприймався ранніми християнами як акт залучення

людини до космічного Абсолюту: «З величі й краси творіння пізнається Творець буття» [30, с. 195]. Ця думка є смисловою квінтесенцією середньовічної християнської естетики з її категоріями «краса», «велич», споглядальне пізнання через «аналогію».

Християнська культура – тео-антропоцентрична. Так, людина осмислюється християнськими мислителями як вершина видимого світу, досконала богоподібна істота, в якій реалізована гармонія духовного і матеріального начал за пріоритетом духовного. В Універсумі Бога-художника людина – головний витвір мистецтва. Однак після гріхопадіння вона втратила божественну подобу й красу. А тому земне життя людини – це шлях спокутування і саморозвитку, мета якого – повернення духовно-матеріальної цілісності, Божественної краси. Розглядаючи уподібнення Богу головною метою людського життя, християнські мислителі трактували цей процес як шлях етико-гносеологічного сходження до ідеалу. Таким чином, краса, про яку йде мова, трактується як явище морально-етичного порядку. Саме така співвіднесеність моралі й краси обумовила сприйняття християнськими мислителями ідеї морального вдосконалення людини як художньої творчості, наслідком якої має бути особливий «образ», «прекрасний витвір мистецтва» – досконала у моральному відношенні людина. Трактування людини як витвору мистецтва, пошкодженого через гріхопадіння, пов’язує сферу духовно-морального вдосконалення з естетикою, покликаною сприяти виправленню й доведенню до ідеалу цього живого витвору божественного Художника.

Прагнення повернути втрачену внаслідок гріхопадіння подобу Бога, виступаючи головним смисловим стрижнем християнської антропології, нерозривно пов’язане з проблемою Богопізнання. Гносеологічна проблематика, займаючи центральне місце у християнській філософії, розглядається християнськими мислителями як певна ієрархічна система, що спрямована від раціонального пізнання реального світу до містичного досвіду споглядання як форми осягнення Абсолюту. Стверджуючи ідею трансцендентності Бога, християнські мислителі наголошували на

принциповій неможливості осягнення Бога шляхом аналітичного пізнання. А відтак, процес пізнання вищої істини здійснюється вже в ірраціональній, непонятійній сфері на рівні онтологічної єдності суб'єкта й об'єкта пізнання. Саме вихід у містико-емоційний вимір як спосіб розв'язання протиріч раціонального мислення, означає, на думку В. Бичкова, співвіднесеність гносеології з естетикою.

Концепція пізнання у християнстві засновується на вірі. Виявляючись як безумовне визнання існування Бога, віра виступає своєрідною апріорною передумовою пізнавальної діяльності людини, спрямовуючи людину гносеологічними сходинками, активізуючи її дух пошуку. Вища форма пізнання – споглядання, в якому людині відкривається глибинна сутність речей, розглядається християнами як дар божий людині в нагороду за її прагнення до осягнення істини. Трактуючись вищим благом і метою людського буття, споглядання Бога досягається у християнстві у морально-практичному вимірі як єдність знання і доброчинності. Визначаючи доброчинність як прагнення робити добро й не робити зла, християнство наголошує на тому, що доброчинність не може існувати без знання. В.Бичков зазначає, що гносеологія виходить у християнській традиції за межі суто інтелектуального теоретичного знання і, занурюючись у сферу діяльності, трактованої як особлива релігійна практика, переплітається з етикою і служить її філософським обґрунтуванням. Саме пізнавальна активність, вміння розрізнити добро і зло є передумовою діяльного втілення добра як самовдосконалення людини. Проблеми блага, справедливості, зла, доброчинності, займаючи важливе місце у християнській теорії, тісно переплетені з естетичними поняттями прекрасного і потворного. А тому пізнання абсолютного – це релігійно-етично-естетичний шлях удосконалення людини, що веде до стану уподібнення Богу – обоження.

Головним свідченням істинності реалізації єдності людини з Абсолютним є відчуття духовної насолоди, радості. Духовна радість є своєрідним критерієм істинності віри, знаком причетності до істинної духовності. Власне пафос духовної радості як мети людського життя,

перетворився з часом на один з головних компонентів ціннісного ряду в християнстві, втілюючи той ідеал, на який у кінцевій меті буде орієнтуватись вся християнська культура. Як мета і щонайважливіший стимул релігійного життя висувається ідея духовної насолоди. Вона присутня і у містичному вченні пізньої Візантії – ісихазмі. Розгортаючись як духовна практика, що має на меті особистісне осягнення Бога, ісихазм постулював основним елементом свого вчення мовчазне споглядання, наголошуючи на тому, що це, передусім, не пасивне, а діяльно-творче споглядання, у процесі якого людина переформовує сама себе, вдосконалюючись у морально-духовному відношенні. Духовна насолода і є знаком сутнісного перетворення людини, віднайдення нею втраченого з гріхопадінням «образу і подоби» Бога, особистісного Його пізнання. Наголошуючи на тому, що Бога принципово неможливо пізнати за допомогою формально-логічного мислення, ісихасти звернулись до естетичної сфери, орієнтованої на позараціональну, непонятійну комунікацію. Власне шлях постійного самовдосконалення як прагнення досягнути ідеального онтологічного стану – подоби Бога, – є процесом вищого пізнання, яке супроводжується духовною насолодою. На думку В. Бичкова, саме на цьому шляху онтологія, антропологія, гносеологія та естетика сходяться в єдину точку, назва якої – життя у Бозі, а смисл – насолода і задоволення.

Саме визнання духовної неутилітарної насолоди головним ідеалом і метою людського життя привело християнство до очевидної естетизації культури. У християнській культурі естетизм поєднується з утилітаризмом, однак утилітаризм, або принцип корисності, є панівним переважно на рівні буденного життя, а естетизм – у сфері вищої духовності: «Світ створений для утилітарного користування ним людиною, а сама людина – виключно задля задоволення Творця. Однак, задоволення притаманне і самій людині як істоті духовній, а отже, і світ виявиться для неї сповненим естетичного змісту» [30, с. 139]. На відміну від рафінованого, зорієнтованого на зовнішню декоративність і вишуканість, античного естетизму, естетизм християнської культури заснований на принципово інших уявленнях про естетичний ідеал.

У концепції християнських мислителів своєрідним архетипом прекрасних речей і явищ матеріального світу є абсолютна Божественна краса, нерозривно пов'язана з Істиною і Благом. Оскільки світ є витвором божественного Художника і несе у собі його довершено-гармонійний образ, то уявлення про земну красу органічно пов'язувались із досконалою простотою, природністю як відповідністю ідеальному Божественному прообразу. Наголошуючи, що прекрасне найбільш повно виявляється в людині, християнські мислителі трактували естетизм як своєрідний шлях духовного становлення людини, метою якого є досягнення духовно-матеріальної цілісності як Божественної подоби і краси. Саме переживання духовної насолоди як гармонії з онтологічними основами буття, будучи основою християнського естетизму, стає, водночас, передумовою і метою індивідуального особистісного буття. Співвідносячись з уявленнями про ідеальну онтологічну сутність, естетичне переживання у християнській моделі естетизму розгортається як універсально-цілісний тип духовності, що з необхідністю втілюється у практичному вимірі буття і є передумовою духовного вдосконалення людини. А відтак, естетизм виявляється у християнській культурі як вища форма відношення людини до світу.

Насолода як основний принцип естетичного світовідношення набуває якісно нової духовної визначеності у некласичному типі естетизму – естетстві, перехід до якого відбувся наприкінці XIX ст. Трактуючи світ як феномен, позбавлений єдиних трансцендентних основ і ціннісної ієрархії, філософія модернізму проголосила в якості основного принципу світовідношення принцип індивідуалізму та суб'єктивізму. А відтак, на противагу класичному естетизму, що постулював прагнення людини до переживання гармонії з буттєвою основою світу, некласична його модель – естетство – ґрунтується на принципі індивідуальної чуттєвої насолоди.

Хоча некласичний естетизм остаточно ствердив свої позиції наприкінці XIX ст., проте, як побічна тенденція світовідношення, він існував у культурі задовго до того. Особливий різновид естетизму демонструє язичницький світогляд, якому притаманні наступні ознаки: а) повна відсутність будь-яких

уявлень про трансцендентне (язичницькі боги належать до світу природи і, так само, як і будь-який природний об’єкт, є втіленими у певну форму); б) заперечення існування будь-якої дійсності за межами видимої реальності. Відповідно, у язичництві людина є зануреною у споглядання лише і виключно доступних для безпосереднього чуттєвого сприйняття об’єктів реальності, стверджуючи чуттєве задоволення від переживання різноманітності форм зовнішнього світу в якості основного принципу світовідношення. Саме такі положення дають підстави визначити язичницький світогляд як певний тип естетизму, наближений до його некласичної форми вияву.

Піднесенням індивідуальної чуттєвості як визначального начала у взаємодії людини й світу позначений і світогляд доби Відродження. На противагу культурі середньовіччя, якій притаманне прагнення до гармонійного поєднання матеріального і духовного при пріоритеті останнього, Ренесанс стверджував саме чуттєву насолоду головним критерієм щасливого життя, а саме щастя – кінцевою метою прагнень людини у земному бутті. Одним з наслідків подібної ціннісної домінанти стало те, що позбавлені духовної визначеності евдемонізм і гедонізм ренесансного естетизму у своїх крайніх виявах наблизились до аморалізму.

Започатковану Відродженням тенденцію до секуляризації культури продовжила доба Просвітництва. Прагнучи розірвати зв'язок із догматичною релігійністю, просвітники підносили мистецтво як специфічну реальність, у якій не відчувається присутність Бога, а стверджується самосвідомість людини-творця. Оголошуючи творчу здатність визначальною родовою здатністю людини, просвітники стверджували, що саме мистецтво є тією сферою, яка сприяє становленню та творчому самовияву людини. У добу Просвітництва яскравим прикладом некласичної моделі естетизму стала концепція світовідношення, створена маркізом де Садом. В її основі – заклик повернутися до так званого істинного життя, трактованого як прагнення слідувати велінню власної чуттєвої природи поза будь-якими моральними імперативами. Можливість для виникнення естетизму такого типу відкрила

французька революція. Так, убивши короля і – у більш сутнісному сенсі, – убивши Бога, де Сад усвідомлює себе у світі, позбавленому цілісності. Намагаючись відновити втрачене у нових умовах, він створює концепцію, в якій немає місця моралі чи логіці, а смисл має лише те, що приносить людині найбільш природне і позбавлене суперечностей задоволення – чуттєве задоволення. Після Великої революції і вбивства короля – намісника Бога на землі – соціальна дійсність позбавляється трансцендентних регуляторів і співпадає з естетичною дійсністю. Цілісність релігійного світогляду, його цінностей, розпалась і людина виявилась зануреною у надра чистої самодостатньої естетики, визнаючи лише даність безпосереднього чуттєвого сприйняття. Герої де Сада не шукають вигоди, користі чи істини, вони зайняті пошуком все нових і нових форм насолоди і цей пошук заводить їх у тенета розбещеності й злочину.

Для того, аби естетизм міг усвідомити себе поза будь-якими обмеженнями, необхідно було, аби ідея Бога втратила своє значення. Саме це й сталося для де Сада: «У той момент, коли лезо відсікло голову Людовіка XVI, в очах Сада помер не громадянин Капет і навіть не зрадник – в очах де Сада… помер представник Бога; і кров намісника Бога на землі, а у більш глибокому сенсі кров Бога, окропила голови повсталих людей» [108, с. 36]. У світі, позбавленому Бога, теократична ідея, що забезпечувала «кожній категорії людей її моральне значення» [108, с. 32], втрачає свою силу, культура знову повертається до язичництва. Оскільки Бога більше немає, то соціальна поведінка людини починає підпорядковуватись вимогам її природної сутності, яка заснована на принципі задоволення. Людина починає ототожнюватись із сукупністю її чуттєвих відчуттів. Ставлення до неї як до особистості трактується не лише як хибне, але й зайве, оскільки відволікає від задоволення. Думка про внутрішній світ людини заважає зосередитись на її тілесності – головному джерелі насолоди.

Естетизм де Сада ґрунтується на прагненні уникнути сірості буденного життя. Його герої прагнуть стати неординарними особистостями, здатними піднестись над масою пересічних, нецікавих, слабких людей. Але до сфери

буденного й ординарного де Сад відносить і доброчинність. На думку філософа, у світі, позбавленому Бога, неможливо знайти реальних підстав для моралі. Нерелігійна ж доброчинність викликає у де Сада відразу, оскільки змушує людину відмовлятись від пристрастей, а відтак – «засушує» її, позбавляє її життєвої повноти. Оскільки Бога немає, то немає жодної необхідності приносити у жертву свої пристрасті й бажання. Тепер людина може насолоджуватись життям і його чуттєвими радощами, незважаючи ні на що. Однак чуттєвість людини, що зосереджена на прагненні отримати максимум насолоди, через певний час починає вимагати все більшого і більшого. Установка на різноманітність стає основою безпосередньо естетичного світовідношення, далеко не завжди вдовольняючись спогляданням прекрасного: «Людина, що здолала всі перешкоди і звільнилась від усіх обмежень, обов'язково повинна піти дуже далеко, оскільки її уяву можуть запалити лише найбільш провокаційні, епатажні й непристойні вчинки, що нехтують усіма людськими і небесними законами» [156, с. 37]. Чуттєва перенасиченість у певний момент змушує людину звернутись до іншої сторони естетичного – потворного.

Герої де Сада не просто проживають своє життя як естетично орієнтовані особистості, вони перетворюють своє життя на мистецтво, головним витвором якого є злочин. Однак, злочини героїв де Сада споріднює з витвором мистецтва не лише ретельна організація, планування і віртуозна техніка виконання. Так само, як і від витвору мистецтва, від злочину не вимагається задоволення певних практичних завдань. Ті вигоди, які злочинець може отримати завдяки злочину є лише побічним і необов'язковим його продуктом. Насправді злочин є цінним сам по собі, його істинним результатом є радість і задоволення, яке може переживати художник від майстерно створеного твору: «Хіба злочин сам по собі не може приносити стільки насолоди, щоб здійснювати його просто так, без жодної практичної потреби?» [156, с. 61]. Єдина мета злочину – здійснити його й отримати задоволення від процесу, так само, як єдиною метою творця мистецтва – створити його і насолодитись процесом творчості. Герої де Сада

навіть у пориві пристрасті не віддаються цілком і повністю своїм бажанням, а зберігають ту чи іншу міру відстороненості, не просто насолоджуються, а одночасно й рефлексують над процесом задоволення своїх бажань. Вони є одночасно учасниками, режисерами і глядачами певного спектаклю, отримуючи задоволення не лише від здійснюваних ними вчинків, але й від осмислення цих вчинків як жорстоких і таких, що суперечать суспільній моралі й релігійним установками. Створена де Садом філософія естетизму, закликаючи до максималізму чуттєвого задоволення, остаточно виходить за межі етичного і зводиться до насолоди потворним.

Естетизм як тип світогляду, що декларує віднаходження смислу життя у насолоді красою, явленою мистецтвом, ствердився у романтичній культурі. Однак романтичний естетизм не є прикладом некласичної його моделі – естетства. Так, наділяючи прекрасне і головну сферу його вияву – мистецтво – статусом істинної реальності, на противагу «хибній» – реальному життю, романтики не протиставляли естетичну й етичну сфери, красу та моральність, оскільки й саме прекрасне трактувалось ними вищим буттєвим началом, що з необхідністю синтезує у собі істину й мораль.

Тенденції до трактування естетичного переживання як позбавленої духовного виміру самодостатньої чуттєвості і мистецтва як вищої та єдиної реальності поєднуються в англійському неоромантизмі другої половини XIX ст., репрезентуючи яскравий приклад саме естетства. У той час у культурній свідомості ствердилось поняття декадансу як занепаду всього макрокосму класичної культури, заснованого на уявленнях, що в основу світобудови покладено універсальний божественний порядок і людина є сутнісно співпричетною йому; Краса є онтологічною цінністю, що разом з Істиною і Добром є атрибутом духовного Абсолюту – Бога; естетичне переживання людиною краси і досконалості світу є передумовою його пізнання, ціннісного осягнення і перетворення; мистецтво ж є вищою формою творчого світовідношення людини, що задовольняє її прагнення до перетворення світу на основі ціннісних начал краси і гармонії.

Декадентський світогляд, заперечуючи трансцендентний вимір

існування, ґрунтується на трактуванні життя як реальності, що принципово недосяжна для пізнання і не співвіднесена з жодними ціннісними началами. А відтак, естетизм і мистецтво як сфера його вияву, що у класичній культурі втілювали у собі ціннісно-орієнтаційне, пізнавальне і культуротворче начала світовідношення набувають нового значення: «декаданс боїться і не розуміє життя, адже воно – порожнеча. Однак людина здатна конструювати свою реальність, оформляючи ірраціоний потік життя за моделями, продиктованими мистецтвом. Декаданс повністю переходить на територію мистецтва» [7]. Оскільки реальність позбавлена ціннісної природи, то краса трактується як задана культурою естетична модель, як уява на території мистецтва, можливість бути стильними, витонченими; краса – це продиктований культурною традицією досвід краси. Саме життя у просторі мистецтва є для адептів цієї концепції естетизму, а фактично – естетства, справжньою реальністю, переконливою і насиченою смислом. Естетство постає як своєрідна втеча від реального життя, підміна його формами мистецтва, як можливість конструювання своїх власних світів.

Характерною ознакою естетства як некласичної концепції естетизму є втрата системотворчою раніше категорією краси колишньої неодмінної співвіднесеності з моральним і пізнавальним началом. Універсальна духовність класичного типу культури, що ґрунтувалась на єдності естетичного начала з пізнавальною і моральною здатністю людини, розпалась на самодостатні типи духовності – естетизм, моралізм, теоретизм. Визнається, що естетичне задоволення принципово несумісне з мораллю, оскільки сфери того й іншого не перетинаються. На думку англійського теоретика неоромантичного естетизму У. Пейтера, поняття краси зводиться до суто чуттєвого, індивідуалістичного переживання, що приносить нам задоволення. Слідом за ідеологами декадансу, мислитель заперечує об’єктивну природу краси. Реальність зовнішнього світу – гіпотетична, вона є своєрідною «річчю у собі», недосяжною для пізнання. Єдиною ж реальністю, що не викликає сумніву, є наші почуття, лише наше сприйняття є безумовно достовірним: «Ще заздалегідь зведений до групи вражень, наш

досвід є відгородженим від реальності товстою стіною особистості. Та й про саму реальність ми лише здогадуємося, до нас не долітає її голос, так само, як і наш – до неї» [263, с. 137]. У своєму визначенні краси У. Пейтер позбавив цю категорію будь-якого суспільно-духовного змісту всупереч традиції, якій слідує європейська культура ще з античності: «Краса, як майже й увесь людський досвід, є дещо відносне, а тому визначення її тим менше має смислу і викликає зацікавленості, чим воно абстрактніше. Краса – це те, що ми переживаємо у даний момент» [263, с. 135]. Стверджується самоцінність переживання прекрасного як «дарунку миттєвості», як чогось абсолютно конкретного і скороминучого, що приносить задоволення людині. У. Пейтер зазначав, що переживання прекрасного саме по собі може надати смисл людському життю. Сильні пристрасті, гострі враження стверджуються ним як основні цінності життя: «Ясно одне: лише пристрасть може подарувати нам відчуття розширеної свідомості. І найбільше життєвої мудрості – у прагненні до краси, у любові до мистецтва заради самого мистецтва» [262, с.30]. Абсолютизація індивідуальної чуттєвості і заперечення ролі універсального духовного начала, створює передумови для ідейного зближення естетизму такого типу й позитивізму: «Виникає парадоксальна ситуація: естетизм у постаті одного із своїх засновників висуває ідею, що є вкрай близькою позитивізму. Саме позитивісти, орієнтуючись на точні та природничі науки, першими відмовились від таких фундаментальних понять класичної філософії, як добро і зло, смисл життя, прекрасне, вважаючи їх позбавленими будь-якого сенсу ілюзіями» [262, с. 29].

Поступово у некласичному естетизмі стверджується думка, що задоволення може приносити не лише прекрасне, але й інші сильні чуттєві враження. А відтак, життя може сповнити смислом не лише краса, але й прагнення до різноманітних сильних переживань. Саме сильні й різноманітні чуттєві враження необхідні істинному естету, аби відчути повноту життя. Співвіднесеність цих переживань з мораллю не береться до уваги, оскільки мораль втрачає свої права у чужому для неї світі естетики. Відрив естетичного переживання від морального і піднесення принципу насолоди як

самодостатнього чуттєвого переживання дозволяє говорити про ствердження гедонізму як визначальної тенденції некласичного естетизму. Головною особливістю декадентської моделі гедонізму як «задоволення досягнення», є чуттєвий досвід сам по собі, а не його наслідки. О. Уайльд, учень У. Пейтера, письменник, творчість якого є своєрідним маніфестом неоромантичного естетизму, писав: «Звичайно, гедонізм буде користуватись послугами інтелекту, але жодними теоріями чи вченнями не стане підміняти багатоманітний досвід пристрастей. Його мета – досвід сам по собі, а не його плоди. Новий гедонізм покликаний навчити людей у всій повноті переживати кожну мить життя. У нашому житті не повинно бути місця для аскетизму, що нехтує почуттями, так само як і грубому розпутству, що притупляє їх» [262, с. 47]. Хоча у запропонованій О. Уайльдом моделі гедонізму немає нічого аморального, але втриматись на таких позиціях вкрай важко, нехтування етичним началом створює передумови для вихолощення естетичного смаку, а відтак перетворення послідовного естетизму на свою власну протилежність. Некласичний естетизм передбачає пошук все нових і нових форм чуттєвої насолоди. А оскільки насолода лише від зовнішньо прекрасного поступово втрачає свою привабливість, то естети починають шукати гострих відчуттів від сприйняття потворного. Інтенсивність переживань стає визначальною цінністю, незалежно від морального змісту явища. Саме тому, на нашу думку, можна стверджувати, що в неоромантизмі естетизм наближається до аморалізму. Ґрунтуючись на визнанні сенсом життя прагнення до різноманітних сильних вражень, англійський естетизм допустив перехід від переживання краси і гармонії до насолоди від споглядання потворного.

Отже, у цьому підрозділі розглянуто специфіку вияву естетизованого світовідношення у класичному та некласичному типах світогляду і виведено дихотомію «естетизм – естетство» для термінологічного позначення цієї специфіки. Було з’ясовано, що естетизм співвідноситься з класичною світоглядною парадигмою, у якій естетичне відношення пов’язане з уявленнями людей про духовний абсолют як буттєву істину світу. Сутнісною властивістю естетизму є його здатність розгортатись як калокагатійного

світовідношення, у якому чутливість до краси синхронно трансформується в чутливість до морально-етичної сторони життя. В естетизмі краса не зводиться лише до зовнішньої формальної досконалості, а є важливим елементом «людинотворення». Естетизм нерозривно пов'язаний із процесом духовно-етичного становлення людини як її прагнення віднайти свою людську сутність, міру себе через переживання гармонії душевних сил з одвічними (онтологічними) основами буття. А тому розгортається як певна духовна універсалія існування людини у вимірах культури.

Естетство є виявом естетизованого світовідношення у некласичній картині світу, що ґрунтується на запереченні існування універсальних онтологічних начал в уявленнях про світ і людину. У некласичному світогляді естетичне переживання втрачає морально-етичну визначеність, самодостатня чуттєва насолода перетворюється на базову смисложиттєву цінність. Саме це обумовлює трансформацію естетизму в естетство – світогляд, сутнісними ознаками якого є індивідуалізм, гедонізм, прагнення до переживання сильних пристрастей, яскравих вражень виключно лише заради процесу самого переживання, ігноруючи моральний аспект явища. Естетство співвідноситься із споживацько-ігровим ставленням до життя. Головними пріоритетами естетів є переживання різноманітних емоційних станів, коли увесь світ перетворюється на об’єкт естетичного споглядання. При цьому в естетстві один з аспектів людської духовності поглинає всі інші: естетичні оцінки домінують у всіх сферах взаємодій людини зі світом і підміняють собою моральні, пізнавальні, релігійні. В історії культури естетство завжди носить на собі відбиток явища маргінального, як певної субкультури, індивідуалізм і суб’єктивізм якої є своєрідним викликом існуючій культурній традиції, позначаючи виокремленість естетів, їх протистояння певному історичному культурному цілому.

Введення дихотомії «естетизм – естетство» є спробою на теоретичному рівні осмислення світоглядних передумов формування у культурно-історичному просторі різних за своїм духовним, культуротворчим,

гуманістичним наповненням моделей естетизованого світовідношення як вияву родового людського прагнення до гармонії і досконалості.

Висновки до першого розділу

Естетизм є виявом універсальної транскультурної парадигми культуротворення людини, що втілює її сутнісну, родову інтенцію до ціннісно-смислової гармонії з собою і навколишнім світом. Така концептуальна специфіка естетизму можлива завдяки його розгортанню як цілісного типу духовності, що має калокагатійний характер і ґрунтується на концепції краси як чуттєвого переживання онтологічної гармонії й порядку.

Естетичне переживання в естетизмі має об'єктивний характер і вивляється цілісністю чуттєво-смислового й ціннісного начал. Генеруючи ціннісне відношення людини до реальності, естетизм нерозривно пов'язаний із глибиною особистісного конкретно-чуттєвого розкриття позитивних буттєвих смислів. Саме послідовна онтологізація внутрішнього світу людини обумовлює формування у неї стійкої потреби до діяльного утвердження гармонії у всіх своїх взаємодіях зі світом. Поєднання особистісного пошуку ціннісно-смислових зв'язків із реальністю і творчого ставлення до життя в естетизмі передбачає цілісне самоствердження людини в культурі, перетворення її на агента культуротворення.

Культуротворчий потенціал естетизму не є сталим, коливаючись від позначення внутрішньої смислової центрації і гармонізації з навколишнім світом до самодостатньої ціннісно амбівалентної смислової гри. Неоднозначність естетизму як типу культуротворення обумовлена специфікою його духовної визначеності в ту чи іншу культурно-історичну добу. Так, у класичній культурі, що ґрунтується на уявленнях про красу як істину людини і світу, естетичне переживання нерозривно пов'язане з моральним аспектом, а відтак, має універсальний характер. Відповідно,

естетизм розгортається як модель цілісного, творчого утвердження людини у вимірах культури. В некласичній культурі сутністю естетичного є позбавлене ціннісно-смислової визначеності самодостатнє чуттєве переживання, естетизм же зводиться до, заснованої на гедоністичній етиці, ігрової світоглядної моделі. Нівелювання значущості морального начала й акцент на зовнішньо формальному, прагнення до переживання заради самого переживання, максималізму чуттєвих насолод поза їх морально-етичним змістом – такі ознаки дозволяють констатувати перетворення естетизму в некласичній картині світу на естетство. Естетизм і естетство окреслюють специфіку взаємозв'язку духовного і культуротворчого потенціалу естетизованого світовідношення в культурах класичного й некласичного типів.

РОЗДІЛ ІІ КЛАСИЧНА МОДЕЛЬ ЕСТЕТИЗМУ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ РОМАНТИЗМУ

2.1 Естетизм як сутнісна засада романтичного світогляду

Серед історичних форм вияву естетизму на особливу увагу заслуговує романтична його модифікація. Романтизм був першим бунтом на рівні культури проти прагматизації, раціоналізації світовідношення людини, фрагментації, децентралізації її внутрішнього «Я». Романтизм пов'язаний із визнанням та глибоким переживанням драматичних суперечностей між духовним і природним началами, дійсністю та високими ідеалами, природою і культурою. Романтичний естетизм, акцентуючи на визначальній ролі краси, художньої творчості, мистецтва, трактує естетичну здатність людини як чи не єдину, за допомогою якої можливе розв’язання драматичних суперечностей життя, досягнення гармонії у взаємодії людини та світу.

У філософсько-естетичній дослідницькій літературі існує декілька методологічних підходів до аналізу романтизму і, відповідно, романтичного естетизму. Поширеною є точка зору, відповідно до якої романтичний естетизм розглядається як суто естетське світовідношення. Така дослідницька позиція обумовлена трактуванням романтизму як історичного типу культури, що відкриває посттрадиціоналістську добу, в якій нівелюються поняття про метафізичні основи світу й людини. Творчий суб’єкт, уявлення про якого центрують романтичну культуру, розглядається з точки зору зазначеної позиції як ізольована індивідуальність, що творить в умовах нічим не обмеженої свободи. Так, М. Каган зазначав: «Романтизм у європейській художній культурі став першим провісником і здійсненням антитрадиціоналістського принципу, заперечивши і класичну, і реалістичну традиції. Романтизм проголосив людське «Я» – вже не трансцендентальне «Я» Р. Декарта та І. Канта, а феноменальне, реальне, індивідуально-особистісне

«Я» – вихідним пунктом світогляду і творчості; тим самим індивідуалізм став принципом естетичного переживання світу і його, реального світу, вільного творчого перетворення» [96, с. 496–497].

Інша дослідницька позиція, яку ми поділяємо, ґрунтується на трактуванні романтизму як культури, в основі якої – метафізична, класична картина світу. А тому смислове ядро романтичного естетизму, що полягає у прагненні віднайти сенс буття у красі, явленій мистецтвом, розглядаємо як вияв класичної моделі цього явища. Романтизм як тип культури, що розгортається у рамках класичного світогляду, аналізує О. Лосєв, В. Жирмунський, З.Венгерова, такі сучасні російські дослідники як О. Дмітрієв, К. Зєнкін, М.Гуляєв, Р. Габітова, Ю. Перов, Ю. Аркан. Так, К. Зєнкін зазначає: «В якості історично конкретного типу культури романтизм постає як етап максимального вияву індивідуально-суб’єктивного – але поки що на основі і в межах новоєвропейської класики з притаманним їй духом універсалізму» [82, с.85]. Дослідник наголошує на двох принципах, які дозволяють відокремити романтизм від суб’єктивізму, що розквітнув у кінці XIX ст. і у XX ст. Це, по-перше, засадничий статус ідеї Абсолюту і, по-друге, прагнення індивідуальної свідомості відчути та ствердити свій нерозривний зв'язок з об’єктивними універсальними законами буття (там само).

Основою ідейно-естетичної позиції романтиків є концепція цілісної особистості як героїчного самоздійснення людського «Я». Символічно, що суб’єктивне прагнення до самоздійснення нерозривно пов’язане в романтизмі з утвердженням субстанційних основ життя, співвіднесених із світом високих людських почуттів та ідеалів. «Не все суб’єктивне є романтичним: лише коли суб’єктивні прагнення і цілі мають субстанційний зміст» (Г. Гегель) [60, с. 5]. Смисловою константою світовідчуття в романтизмі є переживання нескінченності як іманентно притаманної природі людини. Саме відчуття нерозривної єдності індивідуального й універсального надає індивідуальному життю в романтизмі буттєвої глибини і визначеності: «Романтичну особистість вирізняє, передусім, здатність прийняти у свою душу величезний тягар всезагального, перейматись глибинними проблемами буття» [221, с.164],

оскільки романтична особистість – «це особистість, яка діє за законами своєї метафізичної природи» [53, с. 4].

Відчуття своєї сутнісної залученості до світового цілого конституюється в романтизмі як незбагненне раціонально, інтуїтивне відчуття гармонії, певного «наперед заданого образу досконалості» (Ф. Шеллінг). Саме переживання реальної суперечливості й конфліктності буття на фоні даного інтуїтивно знання про гармонію і досконаліть всесвіту обумовлює становлення і розвиток особистості як прагнення повернути втрачене відчуття повноти і гармонії буття. Як зазначає В. Жирмунський, «романтики висувають ідеал людини, яка до кінця проникнута відчуттям причетності до нескінченного і все своє життя вибудовує відповідно до цього відчуття. Переживання нескінченності є для романтика запорукою особистісної цілісності, а тому все життя складається для нього у ланцюг внутрішньо обумовлених, однаково необхідних подій, розгортаючись як процес самоздійснення у світлі божественного цілого» [80, с. 110].

На романтичному трактуванні особистості як своєрідного «символу Абсолюту», конечної субстанції, життєвий шлях якої пов'язаний з процесом нескінченного духовного становлення, наголошує і Т. Бовсунівська. Дослідниця зазначає, що вже у теорії раннього німецького романтизму зустрічається думка: «Матерія або життя, цей сам по собі нескінченний універсум, постає перед нами тільки в індивідуальному вигляді, ми можемо одержати з неї лише безконечно збільшуване об’єднання індивідуальностей» [17, с. 87]. Саме з осмисленням особистості людини як носія субстанційних основ світу пов’язана романтична ідея цілісної особистості, зростання духовності як невпинного процесу пізнання людиною таємниць світобудови і одночасно себе, своєї сутності: «Активність особистості полягає лише в душевній енергії тієї функції, за допомогою якої зміст істини поступово здійснюється в її свідомості» [17, с. 93].

Нескінченне прагнення людини до особистісної цілісності, повноти життя, пов’язане в романтизмі з ідеєю краси. Краса трактується романтиками як атрибут буттєвого Абсолюту і одночасно всезагальна властивість

людського мислення. За романтиками, свобода, цілісність співпадає з красою, і ця ідентична свободі краса є глибинною сутністю світу й людини: «Первозданна краса в якості першооснови буття робить можливим наше мислення, вчинки і надає смисл існуванню світу і нас самих» [52, с. 147]. Романтики ствердили буттєвий примат краси, тим самим проголосивши в якості універсальної основи буття і мислення сферу ірраціонального. При цьому краса, яку романтики наділяють метафізичним смислом, виявляється як вищий синтез, що поєднує морально-добре з істинним і чуттєво привабливим. Так, за Ф. Шеллінгом, «краса настільки ж вище морального і теоретичного начал, наскільки ціле вище за одну із своїх сторін» [45, с. 122]. Краса розгортається в романтизмі як визначальний критерій істини і добра: «Добро, яке не є красою, не є також і абсолютним добром. Вищий акт розуму, який охоплює всі ідеї, є акт естетичний. Істина і благо поєднуються лише у красі» [45, с. 125]. Відношення до світу з точки зору краси перетворюється в романтизмі на вищий, абсолютний принцип світовідношення.

Романтизм декларує неможливість осягнення краси за допомогою раціональних здібностей суб'єкта і висуває на перший план форми безпосереднього інтуїтивного знання: інтелектуальну інтуїцію, уяву, фантазію. Інтуїтивне осягнення краси, гармонії, досконалості світу актуалізує, за романтиками, творче начало в людині. Звертаючись до сфери ірраціонального як творчого джерела людської природи, вони акцентують на постійному становленні, творчості як істині світу й людського життя. А оскільки найбільш яскравим виявом творчості є художня творчість, то саме мистецтво перетворюється в романтизмі на символ досконалості як цілісності ідеального й реального. Мистецтво як втілення краси, сфера абсолютної гармонії і свободи ставиться романтиками на найвищий щабель в ієрархії людської діяльності. Ф. Шеллінг так пояснює це відношення до мистецтва: «Якщо естетичне споглядання є лише об'єктивоване трансцендентне, то очевидно, що мистецтво є єдиним істинним і вічним органоном, а також документом філософії» [245, с. 424]. Мистецтво є для філософа найвищим саме тому, що воно відкриває його погляду «свята святих», де у вічній первинній цілісності

перебуває те, що у природі й історії розмежовано. Для Ф. Шеллінга прекрасне виявляється єдиною сферою, у якій свідоме й несвідоме, природа і дух об'єднуються та утворюють неподільну тотожність. Людина, яка створює і сприймає прекрасні витвори мистецтва, переживає стан повної «гармонії з собою і абсолютної свободи» [45 с. 150]. Очевидна естетична зорієнтованість романтичної культури пов'язана з проблемою духовно-цілісного суб'єкта: художня творчість трактується як втілення нескінченного прагнення людини до внутрішньої цілісності, а мистецтво – як еталон гармонійного, досконало оформленого буття.

У дослідницькій традиції існує точка зору, відповідно до якої романтизм початку XIX ст. розглядається як частина традиційної християнської культури, що продовжує і розвиває її сутнісні світоглядні положення. Так, Г.Гегель, розрізняючи романтизм як типологічну характеристику культури і як певний напрямок у розвитку художності, розглядає християнське середньовіччя як ранній романтизм, а культуру межі XVIII-XIX ст. – як зрілий. Спільною світоглядною основою, що об'єднує ранню і зрілу форми романтизму, за Г. Гегелем, є позараціональність, відхід від завершено-самодостатніх форм реальності та конструкцій формальної логіки; прагнення до Абсолюту як надприродного, раціонально незбагненного начала. Розглядаючи середньовіччя як добу раннього романтизму, Г. Гегель зазначає, що саме у цей період склались сутнісні риси романтизму як культурної форми: прагнення жити за ідеалом, зорієнтованість на внутрішній світ особистості як самоцінне явище. «Справжнім змістом романтичного служить абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна суб'єктивність, що осягає свою самостійність і свободу» [50, с. 233]. За Г. Гегелем, у романтизмі «абсолютної цінності набуває внутрішнє життя окремого суб'єкта, оскільки у ньому зосереджені вічні моменти абсолютної істини, що виявляються як дух і прагнуть отримати реальне буття» [60, с. 4].

На думку К. Зєнкіна, романтизм початку XIX ст., розвиваючи глибинні засади християнського світогляду, виявляється як своєрідна інверсія християнської картини світу [82, с. 90]. Так, поняття духовного Абсолюту,

творчості, мистецтва – базові поняття романтизму на всіх етапах його розвитку – набувають на початку XIX ст. принципово нового, порівняно з раннім романтизмом (за концепцією Г. Гегеля), звучання. Абсолют християнства – це абсолютна особистість Бога-творця. Світ – геніальний витвір мистецтва, створений Богом відповідно до художнього логосу. Людина виступає як творча істота, сенс життя якої полягає у досягненні єдності з енергіями Абсолюту. В романтизмі ж абсолют переноситься у надра людського суб'єкта: «У центрі романтичної естетики – творчий суб'єкт, геній, що переконаний в універсальності свого бачення дійсності і виступає як інтерпретатор світового порядку» [91, с. 34]. Особистісний фактор, значення якого поступово поглиблювалось в історичному поступі, абсолютизується в романтичній культурі XIX ст. Виникає ілюзія повної свободи художника, який творить світ у своїй уяві. Стрижнева ідея християнського і романтичного світогляду – віднайдення духовно-матеріальної цілісності, долучення до вищого, істинного світу, що існує поза простором і часом, втілюється в романтичній культурі зусиллями вільного творчого духу художника у мистецтві.

Характеризуючи своєрідність культури раннього – середньовічного – романтизму, Г. Гегель стверджує, що визначальною рисою доби, яка обумовила її стильову цілісність, стала спрямованість особистості на творення себе за ідеальним моральним взірцем, визначеним християнським ідеалом людяності (образ боголюдини). Цей етап романтизму філософ визначив як період практичного творення духовної цілісності життя через віднайдення адекватних засобів втілення всезагального. Сходження до всезагального Г.Гегель пов'язує з процесом одухотворення природної сутності людини, творенням власного життя згідно чуттєво даного образу досконалості. Органічність процесу життєтворення згідно чуттєво даного образу досконалості обумовила всепроникну художність у культурі цього періоду. В ранньому романтизмі художність виступає невід'ємною складовою будь-якого прояву життєдіяльності. Вона – органічна складова організації стосунків у

соціумі та у світі загалом. Отож, образність має не локальний мистецький характер, а відображає цілісність культури як своєрідне «буття в образі».

Здійснившись у формі творення життя за образом, романтизм початку XIX ст. переходить на інший рівень свого розвитку, розгортаючись як суто духовний феномен, що виявляється у формі художньо-естетичної образності мистецтва. Художність звільняється від тяжіння канонів і утверджується як сфера вільного самоздійснення творчої особистості. Християнська концепція внутрішнього самозаглиблення розгортається у зрілому романтизмі на ґрунті естетичної життєтворчості людини. У зрілому романтизмі прагнення досягнути духовної цілісності й свободи реалізується у діяльності художнього формотворення, мистецтві, завдяки зусиллям вільного творчого духу. За словами О. Лосєва, романтизм XIX ст., відродивши особистісний зв'язок людини з ірраціональною Основою, став «першою спробою пов’язати новоєвропейський досвід «Я» з антично-середньовічною містикою універсалізму» [138, с. 298] з тією різницею, що у християнстві людина постає як творіння Бога, а у романтиків, навпаки, Абсолют постає як «витвір» людини.

Таке свого роду «дзеркальне» співвідношення Абсолюту і людини у світовідчутті раннього та зрілого романтизму відтворюється і у співвідношенні мистецтва та релігії. Так, якщо у середньовіччі мистецтво перебувало на службі у релігії, то в романтизмі мистецтво перетворюється на вищу автономну форму духовної діяльності, що є активно спрямованою у позахудожню і, у першу чергу, релігійну сферу. У зрілому романтизмі мистецтво породжує релігію зсередини себе, прагне перерости у містеріальне дійство, а особистість художника підноситься до рівня пророка. Відповідно до запропонованої Г. Гегелем періодизації, у романтизмі протягом його історичного розвитку відбувся перехід від релігійно -міфологічного до художнього світобачення, від ортодоксальної релігії до своєрідної «релігії мистецтва», естетизму. Проголошуючи мистецтво вершиною буття, сферою втіленої краси, цілісності конечного й нескінченного, естетизм виявляється в романтизмі як вищий, універсальний тип світовідношення, що підпорядковує

собі всі інші сфери духовної діяльності людей. А тому, на нашу думку, правомірно говорити про панестетизм як визначальний тип світогляду в романтизмі.

Романтичний панестетизм стверджує ідею проникнення естетичного у всі сфери життєдіяльності людини. Романтики прагнули бачити у мистецтві ту цілісність, яка в якості метафізичної першооснови світу є джерелом всіх форм духовної активності людини – філософії, релігії, науки, втілюючи у собі сферу «споконвічного породження смислу, тотожність між смислом і буттям» (Ф.Шлегель). Ідея творення життя засобами художньої образності стає універсальною для романтизму. Естетичне перетворюється на основу світоглядного синтезу, а мистецтво як сфера здійснення естетичного набуває системотворчого значення. Саме мистецтву романтики надавали статусу верховної реальності, універсальної мови символів, у якій знімається обмеженість понятійного вираження. Художник, геніальний творець мистецтва, осмислюється в романтичному панестетизмі як особистість, що наділена властивістю піднестись до нескінченного і в його світлі виявити все конечне. Підвищена чутливість художника до краси і гармонії світу обумовила трактування його особистості в естетизмі як своєрідного месії, що покликаний через мистецтво одухотворити життя, сповнити його гуманістичними смислами й цінностями.

Щонайважливішим джерелом становлення естетизму як основи романтичної культури послужила теорія абсолютного суб'єкта Й. Фіхте. Романтики використали розроблену філософом концепцію суб'єктивного «Я» в якості основи філософствування, розвинувши й адаптувавши її згідно зі своїми світоглядними положеннями. Так, «Я» у філософській системі Й. Фіхте не лише не ідентичне особистісному індивідуальному «Я» певного суб'єкта, даної конкретної особистості, але й принципово протилежне йому. «Я» Й.Фіхте – це «Я» абсолютне, філософське, тобто «Я», взяте у вищій мірі узагальнення цього поняття, як певний первинний принцип буття усього сущого. Романтики ж перенесли властивості, якими Й. Фіхте наділяв абсолютне «Я», на емпіричне «Я» окремої особистості. Для романтиків не

певне абстрактне «Я», а особистість людини несе у собі весь світ. Людина в романтизмі – частина природи, але одночасно й мікрокосмос, що є живим відображенням макрокосмосу. Ідеал романтиків – повна свобода особистості, розкріпачення усіх її творчих можливостей.

Як зазначає О. Дмітрієв, з перенесенням властивостей абсолютного «Я» на «Я» емпіричне нерозривно пов'язане ствердження романтиками визначальної ролі мистецтва та художньої творчості у бутті людини й у світобудові в цілому [75, с. 80]. На нашу думку, саме таке поєднання принципу абсолютного суб'єктивізму з художнім аспектом і є специфічною характеристикою естетизму як сутнісної характеристики романтичного світогляду, що ґрунтується на прагненні особистості віднайти через творчість свою онтологічну цілісність і свободу. Світоглядний естетизм притаманний усім мислителям єнської школи, фундаторам романтичної філософії: поетам Новалісу (Ф. фон Гарденбергу), В. Вакенродеру, Л. Тіку, Ф. та А. Шлегелям, богослову Ф. Шлейєрмахеру, філософу Ф. Шеллінгу. Зокрема, Новаліс розробляє концепцію людини як своєрідного центру світобудови, в якому сконцентровано найглибші таємниці буття: «Осягнувши таємницю, він підняв покривало богині у Саїсі. Але що побачив він? Він побачив найнезбагненніше диво – самого себе» [75, с. 85]. У «Фрагментах» поет писав: «Ми зможемо зрозуміти світ лише тоді, коли зрозуміємо себе, бо світ і ми є нерозривними частинами одного цілого»; «Щонайбільша таємниця для людини – це вона сама» [цит. за: 75, с.85]. Трактуючи особистість як втілення нескінченного позитивно духовно-творчого начала, Новаліс наголошував, що центром світобудови є не окрема особистість людини загалом, а передусім особистість художника. У концепції мислителя художник наділяється обраною, піднесеною місією: «Поет і жрець первинно поєднувались в одній особі і лише з часом кожен з них став сам по собі. Але справжній поет завжди залишається провидцем, так само, як і справжній провидець – поетом. Чи не відновиться у майбутньому істинне положення речей?» [цит. за: 75, с. 84–85]. Новаліс ставить художнє пізнання вище за наукове: «Поет розуміє природу краще, ніж учений», «лише художник може осягнути сенс життя» [75, с. 85]. Ф. Шлегель

у своїх «Лікейських фрагментах» писав: «Завдяки художникам людство виникло як цілісна індивідуальність. Художники через сучасність поєднали минуле з майбутнім. Вони є щонайвищим духовним органом, у якому поєднуються і виявляються життєві сили всього людства» […] «На долю поета випадає творча філософія, що виходить з поняття свободи і віри у самого себе. Вона показує, як людський дух диктує закони усьому сущому і що світ є витвором його мистецтва» [цит. за: 75, с. 84].

Таким чином, виокремивши в якості визначальних ознак романтичного естетизму прагнення ствердити мистецтво як сферу втіленої гармонії ідеального й реального, а художню творчість – як своєрідний духовний шлях досягнення внутрішньої цілісності й повноти, розглянемо послідовно особливості естетизму у вченні Новаліса, Ф. Шлегеля, Ф. Шлейєрмахера, Ф.Шеллінга.

У філософії Новаліса ідеї естетизму найбільш повно втілились у розробленій ним теорії «магічного ідеалізму». Поняття «магічний», «магія» у його світоглядній системі принципово відрізняються від відповідних загальноприйнятих понять. Поет переносить ці поняття у суто філософську сферу. Здатність людського духу піднятись над буденним сприйняттям світу й осягнути його таємничий смисл і є втіленням його магічної сили. Свідомо замінивши абсолютне «Я» Фіхте на «Я» конкретного індивіда, Новаліс наголошував на повній свободі і досконалості людського духу, коли вся реальність може бути надбанням внутрішнього світу людини. Трансцендентальну, тобто таку, що лежить поза людським досвідом, концепцію Й. Фіхте поет транспонує у сферу конкретного буття конкретної особистості.

Концепція «магічного ідеалізму» Новаліса передбачає особливу «романтизацію світу». Як зазначає О. Дмітрієв, поняття «романтизація» в концепції Новаліса означає поєднання ідеального з реальним, трансцендентальних категорій із поняттями життєвої практики. Це своєрідне занурення в течію реального понять, що даються людині інтуїтивно, поза емпіричним досвідом. «Світ повинен бути романтизованим, – писав Новаліс, –

завдяки цьому він набуває свого сутнісного смислу. Романтизація означає не що інше, як якісне потенціювання. У цій операції індивідуальність нижчої категорії ідентифікується з індивідуальністю більш високого порядку. Ми самі є втіленням потенціювання такого роду. Ця операція є таємничою. У ній я буденному надаю високого смислу, прозаїчне підношу до рівня незвичайного, відомому і зрозумілому надаю привабливості таємниці, конечному – смисл нескінченного. Це і є романтизація» [цит. за: 43, с. 176].

Таким чином, «магічне» у Новаліса є втіленням романтичного потенціювання і пов’язане з категорією містичного, трактованого поетом як вищий рід пізнання, що синтезує у собі логічне (дискурсивне) та інтуїтивне пізнання. При магічному споглядані у свідомості виникають «образи» цілого, тобто відбувається піднесення окремого до абсолютного, безумовного, розкривається єдність частини і цілого. Ідентифікуючи містичне з романтичним, Новаліс зазначає, що романтизувати світ означає віднайти прихований для раціонального знання первинний смисл світу, внутрішній зв'язок людини і Універсуму, їх взаємну спорідненість: «Колись всесвіт був явищем духовним, тобто природа була духовною, одухотвореною людиною. Тепер ми не бачимо нічого, крім механічного повторення, якого не розуміємо» [цит. за: 43, с. 177]. «Магічний ідеалізм», романтизуючи світ, тобто розглядаючи людину й Універсум у їх внутрішній єдності, і покликаний, за Новалісом, відновити сутнісну духовність світу.

У концепції Новаліса поет і є магом і месією природи, що здійснює цілісність буття у процесі художньої творчості, трактованої мислителем як світотворчість. Завдання поезії в концепції «магічного ідеалізму» Новаліса – вдихнути у світ життя духу, тим самим відновити втрачену цілісність духовного й матеріального начал. Істинно поетичне пізнання виступає для митця формою містичного (магічного) пізнання. За Новалісом, поет, подібно до мага, творить світ, оживляє, одухотворює природу, керуючись містичною інтуїцією. Саме поезія розкриває внутрішню єдність конечного і нескінченного, таємницю відношення людини до Універсуму. За Новалісом, створений уявою поета світ є більш реальним, ніж видима реальність:

«Поезія насправді є абсолютно реальне: чим поетичніше, тим ближче до правди» [168, с. 94].

У художній формі найбільш яскравим втіленням естетизованої філософії Новаліса став роман «Генріх фон Офтердінген». Через увесь роман проходить образ блакитної квітки, опоетизованого романтичного ідеалу як містичного єднання людини із світовою душею. Власне, блакитна квітка Новаліса з часом стала символом романтизму з його тугою, жагою вічності у тимчасовому. Ідею прагнення до романтичного ідеалу, блакитної квітки, трактовано автором як шлях пізнання, яким повинен пройти його герой, поет Генріх фон Офтердінген. Новаліс у романі проводить думку, що існує два шляхи пізнання: один шлях складний, сповнений перешкод – шлях досвіду; інший здійснюється миттєво – це шлях внутрішнього споглядання. Лише шляхом внутрішнього інтуїтивного пізнання, на думку Новаліса, можна осягнути сутність кожного явища. У романі відтворюється фіхтевська філософська ідея про те, що осягнення природи лежить через інтуїтивне пізнання глибин людського духу. Однак, перевага інтуїтивного знання не виключає, за Новалісом, досвіду. Ці два шляхи пов’язані. Поняття «досвід» набуває у Новаліса абстрактно-ідеалістичного трактування. Саме поєднання інтуїтивного знання і знання, отриманого завдяки досвіду, обумовлює осягнення сутності речей і наближає людину до пізнання світу. У романі стверджується ідея містичної єдності людини з природою, яка розкриває їй свої таємниці. Новаліс прагне ствердити ідеї всезагальності краси, гармонії, поезії, любові. Як зазначає О. Дмітрієв, роман Новаліса – про поезію у самому високому по-філософськи узагальненому значенні. Новаліс відстоював значущість, життєву необхідність поезії. Мислитель прагнув до такого життєвого устрою, при якому все життя людини стало б поетичним. Так, за Новалісом, «поезія є найбільш природною формою діяльності людського духу, кожна людина у якійсь мірі – поет» [168, с. 105].

Таким чином, естетизм виявляється основою розробленої Новалісом концепції «магічного ідеалізму» і зводиться до піднесення художньої творчості у статус визначальної властивості людського духу. Одухотворити,

надати вищого смислу і цінності реальному, повсякденному життю – саме таким є його головне завдання. На думку О. Дмітрієва, у сукупності всієї своєї творчої діяльності Новаліс був найбільш яскравим виразником специфічно естетизованої світоглядної системи єнських романтиків: «Новаліс – ключ до розуміння єнського романтизму» [75, с. 142]. Як зазначає Л. Пеш, починаючи «з творчості Новаліса, вперше філософія стає тотальною, а оскільки це філософія художника, то і мистецтво робиться тотальним. Це означає, що воно стає релігією. Бог, до якого ця релігія звертається, – діє з глибин «Я» художника» [92, с. 148].

Естетизм, ґрунтуючись на прагненні людини до нескінченного – свободи, гармонії, краси, – нерозривно пов'язаний із таким засадничим явищем романтизму як іронія. Поняття іронії властиве у тій чи іншій мірі всім представниками романтичного руху у єнський період. Так, його розвивав у своїх лекціях з теорії літератури А. Шлегель, художньо втілювали у своїх творах Новаліс і Л. Тік, філософію діалектичної іронії обґрунтовував К.Зольгер. Однак найбільш цілісно й глибоко концепція романтичної іронії була розроблена Ф. Шлегелем. На думку мислителя, метою творчої активності людини є осягнення нескінченного. Проте воно не доступне для раціонально-детермінованого мислення. Піднятись вище – за грань неминучого протиріччя умовного і безумовного, над будь-яким знанням, наукою, за Ф. Шлегелем, під силу лише іронії. Зрозуміти неадекватність будь-якого вчинку, факту людського духу неможливо без елементу гумору. Як зазначають Д. Реале, Д.Антісері, в концепції романтичної іронії Ф. Шлегеля мова йде про «сальто у пустоту, де винагородою за те, що думка не знаходить надійної опори, є безпосереднє усвідомлення єдино реального, що досягається у тій мірі, в якій мислення свідомо залишає свої межі. Форма «вистрибування з себе» і є іронією, гумором, сміхом над самим собою» [181, с. 10]. М. Гартман писав: «Ф. Шлегеля глибоко хвилювало, що істинно важливе для мислення є невимовним, неосяжним. А відтак, думка, зрештою, іронізує сама над собою з приводу власного безсилля… Разом з тим, це і є реабілітація ірраціонального, витісненого з мислення» [181, с. 10].

Романтична іронія розгортається в концепції Ф. Шлегеля як поняття філософсько-естетичне. Так, у «Лікейських фрагментах» – творі, в якому теорія романтичної іронії знаходить своє розгорнуте обґрунтування, – Ф.Шлегель підкреслює, що ґенезу іронії слід шукати у філософії. Саме у філософії, на думку мислителя, іронія розкриває всю глибину своєї сутності. Однак, разом з тим Ф. Шлегель зазначав, що сферою духовної діяльності людей, в якій іронія може реалізувати себе так само яскраво і значуще, як у філософії, є поезія: «Філософія є батьківщиною іронії, яку можна визначити як прекрасне у сфері логічного. Одна лише поезія здатна піднятись до рівня філософії, при цьому засновуючись не лише виключно на елементах іронії» [цит. за: 75, с. 202].

Формування теорії романтичної іронії Ф. Шлегеля не уникло впливу ідей Й. Фіхте. На думку Р. Габітової, саме впливом Й. Фіхте пояснюється метафізична забарвленість романтичної іронії у концепції Ф. Шлегеля. Філософ переніс ідеї фіхтевської філософії в естетичну сферу, тим самим, розширивши контекст естетичного настільки, що він отримав масштаб явища метафізично-абстрактного. Як зазначає Р. Габітова, метафізичний смисл романтичної іронії розкривається у тому, що вона має справу з поняттями безумовного й обумовленого – тобто з вищими філософськими абстракціями. Співвідношення безумовного й обумовленого, прагнення до свободи й усвідомлення неможливості її досягнення – така проблематика окреслює сутнісний зміст концепції романтичної іронії Ф. Шлегеля. Усі основні аспекти теорії романтичної іронії Ф. Шлегеля органічно пов’язані з поняттям свободи. Іронія є «найбільш вільною з усіх вольностей» (Ф. Шлегель), завдяки їй людина здатна піднестись над собою. У «Критичних фрагментах» журналу «Лікей» філософ писав, що іронія створює настрій, «який із висоти осмислює всі речі, підносячись над усім обумовленим, у тому числі й над мистецтвом, доброчинністю, геніальністю» [цит. за: 136, с. 177]. Філософ мислить відношення безумовного й обумовленого як нескінченне прагнення людини до свободи. «Іронія викликає у нас відчуття нерозв’язного протиріччя між

безумовним і обумовленим, відчуття неможливості й необхідності усієї повноти висловлювання» [цит. за: 136, с. 177].

У своїх «Лекціях про призначення вченого» Й. Фіхте, філософські ідеї якого розвивав Ф. Шлегель, ототожнює етичний ідеал із свободою, до якої як до «останньої кінцевої мети», досягнення якої неможливе, постійно прагне у своїй діяльності абсолютне «Я». Розмірковуючи над моральним призначенням людини, Й. Фіхте зазначає, що, якщо сутність трансцендентального суб'єкта виявляється у чистій активності, то і смисл життя реальної людини повинен втілюватись у діяльності, яка є нічим іншим, як прагненням до нескінченного. І хоча досягнення абсолютного неможливе, однак мислитель акцентує на значущості самого процесу дії, руху, становлення. У цьому невпинному русі до недосяжного і полягає, за Фіхте, призначення людини, вченого. Мислячий суб'єкт у філософсько-естетичній концепції Ф. Шлегеля – це передусім художник. Займаючи іронічну позицію, він тим самим демонструє свою свободу. Філософська основа романтичної іронії ідентична філософській концепції Й. Фіхте з тією лише різницею, що Ф. Шлегель здійснив підміну фіхтевського абсолютного «Я» емпіричним «Я» окремої особистості – особистості художника. Так само, як і абсолютне «Я» Фіхте, що прагне до повної реалізації себе в етичному ідеалі свободи і ніколи не приходить до завершення цього процесу, конечна й обмежена у своїх можливостях особистість художника постійно прагне до максимально повного розкриття себе в ідеалі, розуміючи, у той же час, неможливість досягнення такої повноти. Усвідомлення цього нерозв'язного протиріччя і породжує так званий іронічний акт, що супроводжується самопародіюванням, «справжньою трансцендентальною буфонадою» (Ф. Шлегель) як усвідомленням свого безсилля. Однак, як слушно зазначає О. Дмітрієв, іронія, глибоко суперечлива за своєю сутністю, демонструючи розуміння художником нерозв'язності протиріччя, обумовленого самою природою художньої творчості, одночасно, дає можливість художнику відчути свою безмежну свободу як здатність піднестись над об'єктивною реальністю – над собою, над своєю творчістю, над соціальною дійсністю [75, с. 132].

Ф. Шлегель наголошував на неможливості синтезу як реальної форми розв'язання іронічної суперечливості. Ідея цілісності, саме прагнення до універсальності, за Ф. Шлегелем, – це суб'єктивна гра духу. Вищим продуктом абстрактного мислення є ідея, в основі якої лежить, як нижчий рівень узагальнення, – поняття. Саме ідея і перебуває, на думку філософа, на рівні іронії: «Ідея є нічим іншим, як поняттям, вдосконаленим до рівня іронії, абсолютним синтезом абсолютних антитез, постійною заміною двох антагоністичних думок» [цит. за: 43, с. 83]. Ф. Шлегель не мислить собі абсолютно завершене, внутрішньо цілісне поняття, в якому б не відбувалась взаємодія антитез. Таким чином, цілісність, доведена до рівня іронії, означає для Ф.Шлегеля не абсолютну завершеність як синтез протилежностей, а завершеність як постійну взаємодію протиріч. Ідея нескінченного, що стверджується через іронію, – це ідея, що усвідомлюється через суперечності. Саме тому іронічному духові властивий неспокій, порив: «Іронією є чітке усвідомлення вічного руху, сповненого нескінченного хаосу» [43, с.84]. А відтак, спрямованість іронії до синтезу, універсалізації є ілюзорною, іронія фактично не може поєднати протиріччя.

Принцип іронії постає в романтизмі універсальним началом, що пронизує всі сфери духовного життя людини, виявляючись своєрідною маніфестацією позиції суб'єкта у світі – у вищій мірі вільного, спрямованого у духовно-ціннісний вимір буття, в якому лише й можливо осягнути свою сутнісну свободу і цілісність. Теорія романтичної іронії Ф. Шлегеля, об'єднуючи світоглядний концепт романтизму – прагнення до абсолюту й усвідомлення його недосяжності – з визнанням першорядної ролі в духовному житті людини мистецтва, виявляється визначальною складовою феномену романтичного естетизму. Романтична іронія є своєрідним виражальним засобом, що підкреслює глибинні засади естетизму – ствердження унікальності особистості митця, що через художню творчість прагне осягнути свою сутнісну свободу, закоріненість у нескінченному; проводить антитезу мистецтва й дійсності, стверджує мистецтво як сферу вільної гри людського духу, в якій хоча б на мить досягається стан свободи і гармонії.

Яскравим виявом естетизму є розроблена Ф. Шлегелем концепція романтичної універсальної поезії. Мислитель розрізняє поезію як витвір людського духу та поезію як онтологічну субстанцію, що існує незалежно від людської свідомості. За Ф. Шлегелем, поезія як результат творчості людини є лише частиною первинної поезії, що охоплює і пронизує всю світобудову. Це «неоформлена поезія, що відчувається у світлі сонця, зелені рослин, посміхається у проявах душі. Без неї не існувала б поезія людської творчості» [цит. за: 75, с. 198]. За Ф. Шлегелем, мистецтво повинне служити основою для всіх форм духовної культури – філософії, науки, релігії, моралі. Обґрунтовуючи універсальність поезії, Ф. Шлегель вказує на первинну органічну спорідненість поезії та філософії, поезії і релігії. Ототожнюючи поетичне й художнє, філософ розглядає мистецтво своєрідною квінтесенцією культури та універсальною формою людської життєдіяльності.

Притаманний ранньому романтизму ідеал поетично універсальної культури поступово перетворюється на релігійно-естетизовану соціальну програму. Художнє начало поєднується в романтизмі з релігійним і перетворюється на стрижневе поняття культури, пронизуючи всі сфери духовної активності людей. Піднесення романтичного естетизму до рівня релігії було здійснено видатним філософом і богословом Ф. Шлеєрмахером, який ставив собі за мету пропаганду особливого «нового» християнства. Заперечуючи офіційну церкву, мислитель прагнув ствердити нову релігію, «очистивши» традиційне християнство від його історично обумовлених вад. При цьому, як зазначає О. Дмітрієв, вчення Ф. Шлеєрмахера було не стільки богословським, скільки філософським, світоглядним і здебільшого співпадало з основними ідейними принципами єнських мислителів, розвиваючи й доповнюючи їх. Романтичне переживання нескінченності, прагнення до внутрішньої цілісності трактується Ф. Шлеєрмахером як релігійне переживання причетності людини до буттєвої основи світу і, виявляючись у естетичних категоріях гармонії та досконалості, розгортається як передумова духовної активності людини [75, с. 225].

Метою Ф. Шлеєрмахера було ствердження релігії у сфері свідомості як її самостійної і рівноправної складової. Так, у попередній просвітницькій ідеології релігії відводилась виключно другорядна роль. Зазнаючи критики та гонінь, релігія зберігала за собою право на існування лише як необхідна складова метафізики та моралі. Ф. Шлеєрмахер наполягав на кардинальному перегляді просвітницького розуміння суспільної ролі релігії. Визнаючи релігію абсолютно необхідною і самостійною сферою людського духу, філософ надавав їй у структурі духовності першорядного значення. У добу Просвітництва, зокрема у вченні І. Канта, триєдність людських духовних здібностей – розум, воля, почуття чи, відповідно до термінології мислителя, теоретичний розум, практичний розум і здатність судження, знайшли своє відображення у трьох сферах культури – в науці, моралі і мистецтві. У філософії І. Канта релігійне начало розглядається у співвідношенні з мораллю, практичний розум перетворюється на джерело релігійних ідей. Ф. Шлеєрмахер виступив проти дихотомії релігії та моралі. Мислитель стверджував релігію у сфері свідомості як одну з трьох її сфер, причому основну, що виступає своєрідним підґрунтям для двох інших: «Релігія є необхідним третім началом, що доповнює перші два, вона наділена не меншою цінністю і величчю, ніж будь-яке з них» [цит. за: 43, с. 74]. Виокремлюючи слідом за І. Кантом у системі людської духовної діяльності три сфери, – філософію, мораль і поезію, Ф.Шлеєрмахер поєднує поезію і релігію. У трихотомії знання-воля-почуття, мислитель підпорядкував релігію почуттю. За Ф. Шлеєрмахером, саме «у почутті беруть початок прекрасні квіти релігії» [цит. за: 43, с. 74].

Залучаючи релігію до сфери почуття, Ф. Шлеєрмахер проводить думку, що саме релігія як чуттєве споглядання нескінченного може служити основою світоглядного синтезу, здатного поєднати теорію і практику (науку і мораль). На думку філософа, наука і мораль беруть свій початок у релігійному світовідчутті і повинні зберігати з ним внутрішній зв’язок. Порушення ж зв’язку призводить до вихолощення цих сфер духовної діяльності людини. Саме релігія, на думку Ф. Шлеєрмахера залучає науку і практику до «загального почуття живої природи», до усвідомлення того, що «сутність і

межі конечного визначені нескінченним» [43, с. 75]. Прагнучи теоретично обґрунтувати твердження про домінуючу роль релігії у системі духовної культури, Ф. Шлеєрмахер розвиває теорію феноменології релігійної свідомості. Релігія як здатність споглядати і відчувати нескінченне в конечному трактується мислителем у якості певного витоку, першооснови свідомості. У цьому первинному синтезі не існує поділу на окремі – теоретичну, практичну, релігійну – сфери. У момент же виникнення свідомості відчуття своєрідного «взаємопроникнення» буття в безпосередній цілісності конечного і нескінченного зникає. Коли свідомість вже визначилась, у людини залишається лише «спогад» про первинну єдність уявлення і почуття, знання і дії, про їх спільне походження з містично-релігійної основи буття.

У концепції мислителя об'єктом релігійного почуття постає «Універсум», тобто весь природний і соціальний світ, який філософ ідентифікує з Богом. А відтак, у релігії людина безпосередньо відчуває співпричетність усього конечного до вічного й нескінченного. Лише релігія – і у цьому, за Ф. Шлеєрмахером, її істинний смисл і призначення – дає можливість людині відчути, що «все конечне існує лише у нескінченному і через нього, все тимчасове – у вічному і через нього» [цит. за: 43, с. 74]. Релігія – це «життя у нескінченній природі цілого, у всеєдиному, у Богові» [там само]. Наголошуючи на споглядальній природі релігійного почуття, Ф. Шлеєрмахер зазначає, що воно чітко відокремлене від науки і моралі, хоча й виступає їх світоглядним підґрунтям. Так, будь-яке теоретичне уявлення про духовні закони світобудови, навіть якщо це уявлення засноване на визнанні сутності бога, не є релігією. Це – певне наукове уявлення про релігію. З мораллю ж релігія не може бути ототожнена, оскільки будь-яка мораль передбачає активне відношення до буття, дію, а релігія дією бути не може, вона споглядальна за своєю сутністю. Релігія – це не мислення і не моральна активність, а інтуїція і відчуття нескінченного: «Релігія не прагне ні пояснити, ні проникнути у природу Універсуму, що притаманно для метафізики, не ставить своєю метою вдосконалення свободи і божественної волі людини, як у

моралі. Сутність її не в мисленні і не у вчинках, а в інтуїції і почутті. Залишаючись пасивною, вона ставить людину у центр будь-якого відношення, виявляючись як передумова становлення у світлі цілого» [181, с. 15]. Ф.Шлеєрмахер писав, що інтуїція – це і є «слід» нескінченного в людині. Виявляючись у релігійному почутті, вона є формою тотальної залежності конечної людини від всезагального [цит. за: 181, с. 15].

Як слушно зазначає В. Жирмунський, звернення до релігії було необхідним етапом розвитку єнського романтизму. Розгортання романтизму в концепції його фундаторів – Новаліса, братів Шлегелів – як поезії і філософії містичного почуття нескінченності створює для цього необхідні передумови. Завдяки Ф. Шлеєрмахеру ідеалом романтиків стає релігійно-естетизована культура. Поєднання естетичного начала з релігійним обумовило розгортання романтичного естетизму як універсалії духовного світовідношення людини, що лежить в основі всіх форм її взаємодії зі світом.

Систематизатором ідей романтичного естетизму, філософом, у творчості якого специфічно естетизоване світовідчуття єнських мислителів знайшло свій найбільш обґрунтований теоретичний виклад, став Ф. Шеллінг. У вченні філософа естетичне набуває метафізичного виміру і постає фундаментальною основою і вищим синтезом всієї реальності. Ф.Шеллінг послідовно розгортає свою філософську систему як філософію тотожності природного і духовного (що перетворюються у його філософській системі на тотожність несвідомого і свідомого). Так, Ф.Шеллінг писав: «існує певна наперед задана гармонія між світом ідеальним (світ свободи, доцільної діяльності, людської культури) і світом реальним (світ природи, необхідності). Ця наперед задана гармонія можлива завдяки тому, що діяльність, яка породжує об’єктивний світ тотожна з тією, яка виявляється у вольовому зусиллі людини, і навпаки» [45, с. 117]. Головним завданням філософа Ф.Шеллінг визначає віднаходження тієї сфери, в якій знімалась би односторонність моментів необхідності та свободи, за своєю сутністю протилежних саме тому, що вони є результатом розщеплення деякої більш високої форми, яка попередньо виступала як їхня первинна колишня цілісність.

За Ф.Шеллінгом, існують дві сфери, в яких обидва протилежні моменти виступають у цілісності: природа, в якій необхідність і свобода поєднані несвідомо, і мистецтво, в якому ці два моменти поєднані у самій свідомості. Цілісність природи здійснюється об'єктивно і є несвідомим втіленням абсолютної єдності необхідності і свободи, а цілісність мистецтва здійснюється суб'єктивно і є свідомим здійсненням абсолютного. За Ф.Шеллінгом, природа не знає суперечностей, а тому не знає ані страждань, ані насолоди. Людина ж гостро відчуває невідповідність ідеального реальному. Усвідомлення їх протиріччя несе із собою страждання, змушуючи людину прагнути до його гармонізації, момент якої є для неї моментом вищої насолоди і примирення із собою. Ф. Шеллінг оголошує мистецтво вищою сферою духу і підносить роль художника, у творчості якого знімається протилежність конечного і нескінченного, необхідності і свободи. Ф.Шеллінг наголошував на тому, що примирення протилежностей у художньому творі – це акт незбагненний, природу його неможливо пояснити раціонально, адже у ньому співпадають свідоме й несвідоме. Художник у момент найвищого натхнення творить вже не сам – його рукою водить хтось таємничий. З точки зору естетичного ідеалізму Ф.Шеллінга, художня творчість виявляється аналогічною божественній творчості. Так, філософ писав: «Універсум як творіння Бога, є втіленням вічної краси, абсолютним витвором мистецтва, в якому нескінченна свобода і нескінченна необхідність перебувають у гармонії. Всі речі, розглядаючись у світлі божественного цілого, є безумовно прекрасними й істинними. Вільне мистецтво людини є завершенням світового духу і самоспогляданням абсолюту» [цит. за: 45, с.125].

Ідеалістична модель світу-Універсуму Ф.Шеллінга обумовила особливе розуміння мистецтва як втілення концепції єдності, цілісності, трактованої як витоку і мети світобудови. Всесвіт – результат самовідчудження вищої духовної субстанції, що втілив свою цілісність у множинності явищ та об'єктів. Людина – частина природи і тому належить до світу множинного, ізольованого, окремого. Однак, одночасно людина є вищою точкою розвитку природи – її самосвідомістю, прозрінням, завдяки її здатності повернення у

цілісність вищої божественної єдності. Наділена творчим даром, людина повинна творити, повторюючи зусилля Творця і сприяючи наперед заданій еволюції світу. Саме тому результат творчості – мистецтво – займає головне місце в ієрархії цінностей. Воно перетворюється на практичний спосіб сходження до єдності, одночасно відкриваючи і фіксуючи її проблиски у світі множинного буденної дійсності. Естетизм Ф. Шеллінга як основа його філософського вчення поєднує онтологічні, гносеологічні та аксіологічні тенденції, розгортаючись як універсальний світогляд релігійно-містичного характеру. Світ у концепції Ф. Шеллінга є закорінений у вічній ідеальній красі, божественна творчість розглядається за аналогією з художньою творчістю, а естетичне споглядання й естетична творчість людини – адекватним способом осягнення Універсуму.

Таким чином, підводячи підсумки, можемо зазначити, що естетизм є органічним виразником світовідчуття і світовідношеня романтичної культури. Трансценденталізм, прагнення ствердити сутність людини через розкриття її відношення до нескінченного є головним світоглядним принципом романтизму. Уявлення про людину як істоту конечну і, водночас, іманентно причетну до нескінченності, співвідноситься в романтизмі з прагненням людини здолати конфліктність, драматичну «розірваність» буття та віднайти внутрішню цілісність і гармонію. Саме із засадничим принципом романтизму – прагненням до цілісності як втілення нескінченного в конечному – пов’язаний романтичний естетизм як тип світовідчуття і світовідношення. Романтики ствердили буттєвий примат краси, трактуючи її як глибинну сутність світу і людини. Нескінченне прагнення до гармонії і досконалості – сутнісна характеристика людини культури романтизму – є одночасно прагненням до втілення у життя краси як онтологічної цінності, актуалізуючи творчу природу людини. Саме мистецтво стверджується в романтичному естетизмі вищою сферою втіленої досконалості, в якій розв’язується протиріччя конечного і нескінченного, природи і свободи, стверджується краса і цілісність людини як її істинна сутність. Ідеї естетизму виникли й оформились у творчості діячів єнського гуртка, у першу чергу – Новаліса,

Ф.Шлегеля, Ф. Шлеєрмахера, Ф. Шеллінга, – і визначили якісну своєрідність романтичної культури, її світоглядний архетип. Наголошуючи на смисложиттєвій ролі краси, мистецтва, художньої творчості, естетизм виявляється в романтизмі як своєрідна естетизована релігія, а відтак, розгортається як основа духовної самовизначеності людини, що виступає передумовою її культуротворчості як особистісного ствердження у світі.

Романтичний естетизм, акцентуючи на таких поняттях як «мистецтво», «творчість», «суб'єктно-особистісне начало», «духовність», «свобода» виступив проти утилітаризму, технізації, індустріалізації, раціональності культури і, як наслідок, відчуження людини від інших людей і самої себе, своєї людської сутності. Його культурним завданням було відновлення зруйнованої єдності об'єкта і суб'єкта, природи і людини, розуму та почуттів, що означало, насамперед, реабілітацію самоцінності людини, існування її у статусі мети. Саме у прагненні відстояти цінність людини і цілісність її духовного світу полягає гуманістичне значення феномену романтичного естетизму, яке, на нашу думку, обумовлює його актуальність і у сучасному світі.

2.2 Транскультурні засади романтичної антропологічної концепції

Романтичний естетизм як тип світогляду, що ґрунтується на діалогічній, творчій взаємодії людини з духовно-смисловими, ціннісними горизонтами культури знаходить своє втілення в антропологічній моделі, яка за своєю сутністю виходить за межі лише конкретно романтичної доби і є певною мірою універсальною. Так, прагнення людини до розкриття власного індивідуально-особистісного потенціалу, внутрішньої цілісності, невпинного духовного зростання – такі ознаки власне романтичної антропологічної концепції, співвідносячись з наданням визначальної ролі у процесі

особистісного становлення саме естетичному смаку і творчості на основі естетичного ідеалу (що імпліцитно включає в себе і моральну складову), втілюють одночасно і універсальні, родові властивості людини як духовної істоти. У цьому підрозділі ставимо такі завдання: 1) відзначивши, що саме романтична доба визначається розквітом особистісного начала, простежити особливості процесу кристалізації у європейській культурі суб'єктно-особистісної, активно творчої домінанти та точки зору на естетичну здатність людини як визначальну у процесі самотворчості; 2) розглянути специфіку притаманної для романтичного естетизму концепції «мистецтва життя» як такої, що, розв'язуючи проблему досягнення людиною внутрішньої цілісності через максимальну реалізацію свого індивідуально-особистісного потенціалу у вимірах культури, втілює романтичну антропологічну модель у її співвідношенні з універсальними, родовими властивостями людини.

Уявлення про співвідношення природного та духовного, безпосередньо чуттєвого та глибинного специфічні для кожної культурної епохи. Це виявляється у різних культурно-історичних концепціях людини, світоустрою та характеру їх взаємодії. Так, наприклад, у традиційній культурі європейського середньовіччя людина уявлялась органічною складовою Універсуму. Відчуваючи свою гармонійну залученість до світового Цілого, що створений і функціонує за законами гармонії та порядку, людина не прагнула до активної перетворювальної діяльності. А відтак, проблема суб'єкта як діяльного начала не була актуальною у традиційній культурі. І хоча ідея особистості існувала, однак, занурена у сферу імперсонального, людина була схильна не стільки культивувати свою унікальну творчу індивідуальність, скільки виявити і розпізнати свою людську творчу специфіку, свої людські можливості порівняно з абсолютною, божественною творчістю. Такі зв'язки людини і світу у традиційному суспільстві, коли індивід ще волею і свідомістю не відокремився від певної надіндивідуальної цілісності, у сучасній філософській дослідницькій літературі прийнято називати зв'язками соціал-органічного типу. Як зазначає Г. Батіщев, це зв'язки до-свобідної співпричетності індивіда до нескінченного цілого. Від індивіда не вимагається

здатність бути самостійним, відповідальним, здійснювати вільний вибір, знаходити творче рішення. Зв'язок людини із світом такого типу не передбачає суб'єктно-особистісне творче волевиявлення. Вчинки, що здійснюються таким індивідом, зберігають свою жорстку співвіднесеність з принципово надіндивідуальними процесами, які пасивно сприймаються людиною як такі, що стоять безумовно вище за її індивідуальну волю. У соціал-органічних зв'язках сфера об'єктивного смислу життя людини – вищих цінностей, критеріїв та норм для волі та суджень смаку – знаходиться не у самій людині, а поза нею – у тому цілому, до якого вона належить разом з іншими. Як кожна окрема людина, так і всі індивіди разом у своїх численних взаємовідносинах усіма проявами своєї життєдіяльності виявляють життя великого та єдиного Цілого [9, с. 95].

Доба Нового часу позначена розпадом традиційних суспільств. Новітній тип суспільства, на противагу традиційному, не скований традицією та каноном. Самосвідомість людини долає залежність від групи, родоплемінних регулятивів тощо. Поступово відбувається оформлення принципу особистості як діяльного суб'єкта, що активно пізнає і перетворює дійсність, прагнучи до свободи. У Новий час відбувається руйнування прямої залученості людини до субстанційного цілого. Людина починає мислитись не як його складова частина, а як сама цілісність, самодостатня одиниця. Людина стверджується як істота, що несе у собі повну унікальну міру субстанційності, а відтак – власну суб'єктність. Віднині субстанційність зосереджена не поза самою людиною, а виключно всередині неї: «Людина – не периферія, що приліпилась до зовнішнього центру, а сама наділена у собі центром свого світу, у собі самій несе начало суб'єктності. Будучи сама у собі всезагальною істотою, вона вибудувана і організована навколо свого власного конституюючого начала» [9, с. 102]. Людина Нового часу вже бачить світ у переплетенні порядку і хаосу, рівноваги й незбалансованості. Відчуття субстанційної єдності зі світом, сутнісної гармонійної залученості до нього співвідноситься з переживанням дисгармонії емпіричної реальності. Відтепер діяльність людини скерована прагненням впорядкувати недосконалу дійсність за вищими

онтологічними ціннісними началами, носієм яких вона є. Порив у нескінченність, творчість як потреба здолати, перетворити наявні форми буття, оточуючий простір, є головною властивістю людини Нового часу, символізуючи появу так званого «фаустівського типу особистості» (О.Шпенглер).

У філософії Нового часу разом із гуманістичними концепціями, що ґрунтувались на уявленнях про людину як суб'єкта онтологічних начал світу, а відтак, істоту, здатну до вільного і творчого його перетворення, існували тенденції осмислення людини у її суто земному, природному вимірі існування. Це так звана натуралістична концепція людини. Відповідно до неї, людина підпорядковується виключно законам природної необхідності, тобто є істотою швидше примушуваною, аніж вільною: «Проголошується ідея тотожності людини і природи, зокрема тотожності структури розуму (як «природного світла») зі структурою природи… Розум тут відіграє роль «середнього терміна», який поєднує в органічну цілість людину і природу» [15, с. 18]. Внутрішній, духовний світ людини трактується як lumen naturae, — «світло самої природи», тобто такий же природний феномен, як і тіло. Оприроднюючи дух, ця філософська тенденція, тим самим, заперечила право людини на вільний, творчий самовияв.

Переміщення епіцентру гуманістичних пошуків у філософії Нового часу у сторону суб'єкта пов'язано з постаттю І.Канта. Філософ підносить людину в центр буття, відмовляючись бачити у ній істоту залежну і пасивну, приречену підкорятись зовнішній примусовій природній необхідності. За І. Кантом, людина здатна піднятись над своїм природним виміром, оскільки є не лише емпіричним, але й трансцендентальним суб'єктом. Саме з трансцендентальною сутністю людини філософ пов'язує її свободу. На його думку, глибинною сутнісною ознакою людської природи є прагнення до нескінченності, до Бога. Одночасно І. Кант перетворює трансцендентну, недосяжну для пізнання ідею Бога в іманентну розуму ідею нескінченного розвитку людства. Філософ стверджував, що саме із закладеною у розумі

людини метафізичною потребою – прагненням нескінченності – пов’язана необхідна діяльність розуму, що виявляється у творенні ідеалів, цінностей.

Трактуючи людину центром буття, І. Кант одночасно обґрунтовує ідею діяльної її сутності, концептуалізуючи її як істоту, що накладає на природу свою людську форму, олюднює її. Так, поняття «діяльність» І.Кант розуміє як «процес перетворення (надання необхідної форми) предмету у відповідності з наперед заданою, бажаною метою за допомогою адекватного меті засобу» [100, с. 15]. При цьому філософ заперечує вже усталене у філософській традиції твердження, що діяльна сутність людини обумовлена виключно пізнавальною функцією її свідомості. Віддаючи належне науково-теоретичній активності, І. Кант зазначає, що мету практичної діяльності людини породжує не вона, а ціннісна свідомість, естетична: «І. Кант висуває концепцію людини як істоти, здатної до формотворення, що формує природне своє оточення із світу надприродних, об’єктивних сутностей, які конституюються як ідеали, цінності. Одночасно Кант наголошує, що поза людиною, незалежно від неї немає і не може бути жодних естетичних явищ: краса, не співвіднесена з почуттям суб’єкта, сама по собі є ніщо» [100, с. 15]. А відтак, у концепції І.Канта естетичне відношення виявляється як відношення людини до самої себе у певних формах природи – у її антропоморфах, а те почуття задоволення чи невдоволення, що породжує в людині естетичне відношення, – це задоволення від олюднення природного світу, задоволення від діяльного втілення своєї надприродної сутності. Саме у цьому полягає смисл «недоцільної доцільності» естетичного відношення у вченні мислителя: воно є недоцільним по відношенню до будь-якої конкретної форми, що відповідає тій чи іншій утилітарній потребі, оскільки безпосередньо вільне від цієї утилітарної потреби, однак є доцільним по відношенню до суб’єкта, який стверджує свою вищу сутність у світі.

Саме завдяки естетичній свідомості людина, за І. Кантом, створює бажану картину світу, що відповідає її і – ширше – загальнолюдським цілям. В концепції філософа формотворча сутність людини і краса постають як невід’ємні сторони цілісного людського існування: поза естетичним

відношенням просто неможливе буття людини у світі. Людина як діяч і творець, творячи себе і природу, утверджує у світі красу. Мислитель перетворює людину з істоти пасивної у творця природи, який накладає на природу свою людську форму, олюднює її. За І.Кантом, духовна сутність людини і полягає у вічній метаморфозі, вічному переоформленні буття, в організації його у тому антропоморфному вигляді, який з максимальною повнотою відповідає її ідеалам та можливостям.

У межах просвітницької ідеології філософсько-естетична концепція І.Канта була сприйнята і розвинена Ф. Шиллером. Наслідуючи головні положення кантівської концепції людини, мислитель стверджував, що людина наділена двоїстою природою, а відтак – належить до світу природи і свободи. Моральна свобода – це внутрішня свобода людини як інтелігібельної (надчуттєвої) істоти. Однак свобода має бути здійсненою у явищі, матеріалізуватися і це здійснення свободи у явищі, єдність «форми» (образу) і «матерії» конституюється у категорії краси. За Ф.Шиллером, краса «як єдино можливе втілення свободи у явищах є цілісністю духовної і чуттєвої природи людини» [249, с. 331]. Ототожнюючи красу з моральною свободою, поет визначає цей стан як стан гармонійної єдності всіх сил людської душі. Переживання свободи як вільної гри усіх душевних сил, гармонії з собою визнається поетом вищим станом людського духу, оскільки «людина грає тільки тоді, коли вона у повному розумінні слова людина, і вона буває цілком людиною лише тоді, коли грає» [249, с. 255].

Вирішальну роль у розв’язанні проблеми переходу від існування, підпорядкованого законам природної необхідності до стану свободи, перетворення фізичної людини на моральну особистість, Ф.Шиллер надавав естетичному смаку. У статті «Про грацію і гідність» поет пише, що «естетичний смак як здатність оцінювати прекрасне є посередником між духом і чуттєвістю, гармонійно поєднуючи ці протилежні природи» [45, с.106]. Нерозривно пов'язаний з уявленнями про морально добре, естетичний смак трактується як вроджена властивість людини, що покликана об’єднувати людей. Виходячи за межі суто художньої сфери, естетичний смак виступає

важливим регулятором самої креативної здатності людини. Світовідношення з точки зору прекрасного ідеалу розгортається як універсальний етико-естетичний світогляд. Внаслідок цього зростає роль мистецтва як творчості на основі естетичного ідеалу. За Ф.Шиллером, виховати чуттєвість, навчити поєднувати її з законами моральності можливе передусім завдяки залученню людини до мистецтва, до поезії. У концепції мислителя, мистецтво набуває серйозного соціального значення, вирішуючи завдання виховати моральність: «Одне з найважливіших завдань мистецтва і культури полягає у тому, щоб підпорядкувати людину формі вже у фізичному її існуванні і зробити її… естетичною» [249, с. 329], «красу треба розуміти як необхідну складову сутності людини, лише краса може виховати у людині її суспільні якості» [249, с. 282].

Максимальної творчої висоти як суверенний і самоцінний вид діяльності, вільний від будь-якої утилітарної функціональності, мистецтво сягає в епоху романтизму. Провідною стає тенденція до розширення зони дії мистецтва, спрямування його потенціалу в інші сфери життєдіяльності людей. О.Кривцун зазначає: «Романтизм є втіленням пограничного періоду розвитку мистецтва, коли воно намагається вийти за межі себе, демонструючи у своїх зв’язках з дійсністю відношення не васала, а сюзерена» [117, с. 180]. У романтизмі мистецтво трактується як своєрідна «естетична релігія» (О.Кривцун), що переслідує мету художньо-етичного перетворення життя на засадах краси та гармонії. Таке позитивне художньо-творче відношення до життя було спрямоване на його одухотворення, наділення людськими гуманістичними смислами. Романтизм висунув ідею перетворення життя на форму естетичної творчості, сформулювавши погляд на мистецтво як на потужне діяльне начало, здатне творити й перетворювати світ. Декларуючи ідею розвитку, становлення, вічного пошуку, романтизм виступив спадкоємцем фаустівської культури, що оформилась у Новий час як своєрідний маніфест свободи та самоствердження індивідуального людського «Я». При цьому в романтизмі місце визначальної сутнісної здатності людини зайняла інтуїція та органічно пов’язане з нею естетичне переживання. Пристрасне поривання людського

духу у сферу ідеального, нескінченного виявляється в романтизмі як діяльне прагнення представити у реальності попередньо інтуїтивно осягнуту гармонію світобудови, співвідносячись з проблемою індивідуально-особистісного самоздійснення. Так, в романтизмі стверджується погляд на людину як істоту, що не може сутнісно реалізувати себе без того, щоб змістом цієї самореалізації не виступав певний конструктивно-перетворюючий вплив на оточуючу дійсність. В естетично реалізованій меті особистість саме і виконує свій вищий обов'язок – самовдосконалюється через удосконалення оточуючого світу. Саме культура як горизонт цінностей і смислів буття, що відповідним чином скеровують усю життєдіяльність людини, виявляється механізмом самоздійснення людини як досягнення бажаної духовно-природної цілісності.

Романтична ідея особистісного самоздійснення людини як культурного виміру її існування активно розробляється сучасними зарубіжними й вітчизняними дослідниками в контексті прагнення до цілісності, гармонії, досконалості як родової властивості людини. Серед українських вчених у цьому зв'язку передусім необхідно назвати Л.Сохань, І.Степаненко, В.Табачковського. Як зазначає Л.Сохань, у межах класичної картини світу з її стабільними принципами, що сприймаються як об'єктивні закони буття, світогляд будь-якого історичного типу культури ґрунтується на визнанні первинної гармонійної взаємопов'язаності та взаємозалежності мікросвіту людини й макросвіту культури. Однак, людина осягає сутність змістовної єдності із світом лише коли керується у своєму житті цінностями, що мають універсальний загальнолюдський вимір. У класичній світоглядній парадигмі цінностями, що виконують роль смисложиттєвих орієнтирів і розгортаються як характеристики буттєвого Абсолюту, є триєдність Істини-Добра-Краси. Саме відчуття своєї органічної залученості до світового цілого як особистісної причетності до універсальності й нескінченності культурних ціннісно-смислових начал символізує, як підкреслює Л.Сохань, становлення істинної духовності людини [196, с. 170]. Виявляючись як здатність осягнути культурне багатство і керуватись ним як ініціюючою творчою силою,

духовність втілюється у цілепокладальному, осмисленому характері людської життєдіяльності. Морально безкорисливе, духовно-неутилітарне відношення до світу, виступаючи основою культурної життєтворчості, формує той ціннісно-смисловий горизонт, що далі втілюється у сталому внутрішньому прагненні людини до краси та гармонії у всіх формах життєвияву.

Ідеали внутрішньої цілісності, осмисленості й повноти життя, гармонійної взаємодії із світом є втіленням того світоглядного абсолюту, відповідно до якого людина вибудовує власну індивідуальну форму буття, конструює себе, визначає своє місце в універсумі культури. Самоздійснення як життєтворчість у параметрах краси, гармонії, досконалості з необхідністю співвідноситься з індивідуально-особистісною формою існування людини. Важливо наголосити, що особистісне самовизначення, «занурення» людини у культурні виміри відбувається з огляду на специфіку її індивідуальності. Процес засвоєння культурної традиції, акумулювання у собі культурного досвіду історії та перетворення його на ініціюючу творчу силу обумовлений індивідуальністю людини і спрямований на щонайповніше розкриття її самобутності та неповторності. Л. Коган відзначав: «Взаємодія людини з культурою визначається індивідуальним вибором і відповідальністю особистості перед собою. Дана взаємодія є виявом прагнення людини до збереження цілісності своєї особистості. А відтак, не мотиви, що знаходяться поза особистістю, а постійна внутрішня потреба спрямовують її до самореалізації як розкриття та опредмечення власних сутнісних сил» [109, с.79].

Проблематика зв’язку людської суб’єктивності із загальнокультурним контекстом відображає динамізм індивідуального буття у світі як процесу світоглядних пошуків. Саме сформованість власної суб’єктивної теми, що синтезує у собі проблеми ціннісно-смислового характеру і втілює усвідомленість особистістю свого призначення і місця у соціокультурній дійсності, обумовлює процес самоздійснення людини як суб’єкта культури. Наголошуючи на важливості культурної визначеності людини у процесі

самоздійснення, Г. Гегель писав: «На даному рівні особистість – це вже не легковажність колишньої форми, яка бажала лише індивідуального задоволення, а серйозність певної високої мети, що шукає свого задоволення у виявленні власної вищої сутності і створення блага загального» [49, с. 162]. Самоздійснення на даному рівні відбувається як побудова і проживання життя відповідно до свого індивідуально-особистісного призначення і закладеного у людському культурному бутті смислу. На думку Л. Сохань, таке поєднання індивідуального і загальнолюдського, духовно-культурного є втіленням вищої форми життєтворчості – «мистецтва життя». Дослідниця зазначає, що мистецтво життя є результатом виконання людиною смисложиттєвої програми, закладеної природою та культурою. Це – справжня повнота самореалізації людини, усвідомлення нею свого вищого призначення. Як здійснення індивідуального життєвого проекту відповідно до вищих цінностей краси, свободи, цілісності, мистецтво життя підносить індивідуальне буття до рівня неповторної культурної цінності, що має виключне самостійне значення [196, с. 165].

Концепція мистецтва життя як щонайповнішого й гармонійно представленого вияву в загальнокультурному вимірі власної індивідуальної неповторності, а відтак – як важлива передумова досягнення людиною внутрішньої свободи і повноти світовідчуття та самореалізації, і є особистісним втіленням естетизму. Елементи романтичної моделі людини співпадають у цій концепції з універсальними, виводячи її за межі конкретно романтичної доби. Слід зазначити, що мистецтво життя передбачає безперервне становлення, самовдосконалення і саморозвиток особистості. Міра співпадіння ідеального та здійсненого традиційно визначає рівень досягнення гармонії з дійсністю та ступінь задоволеності життям у цілому. Однак проблема віднаходження цілісності – головна проблема мистецтва життя – в силу творчої природи людини розв’язується в реальності лише як більше чи менше наближення до ідеального стану повноти та гармонії. Прагнучи до смислової наповненості життя, людина постійно намагається знайти адекватну даній конкретній ситуації відповідь, але «живе життя»,

набираючи нових обертів, робить цю відповідь недостатньою, частковою, і людина змушена знову шукати нову відповідь. А тому на зміну відчуттю істинності свого існування, гармонії, реалізованості в якості носія і творця культурних цінностей із необхідністю приходить прагнення до ще більшої повноти й цілісності. Відбувається чергування станів переживання гармонії і моментів наступної переоцінки цінностей. Такий напружений пошук цілісності вимагає від людини постійної творчості. Творче буття як пошук абсолюту, здолання частковості й неповноти життя здійснюється завдяки розширенню масштабів особистості у світлі нескінченного. Самоздійснюючись у горизонтах культури, особистісно переживаючи надіндивідуальні цінності й смисли, людина переходить до цілісності все вищого порядку, долаючи відчуженість від світу. Отож, індивідуально-особистісне самоздійснення у вимірах культури виявляється не як одноразова дія, що приводить людину до завершеності та досконалості, приносить відчуття самозадоволення, а як спрямованість до все нових цілей, як пошук нових шляхів і можливостей розкрити себе. М. Шибаєва зауважує: «Людина культури є потенційно цілісною істотою, що здатна знаходити і втрачати, впадати у відчай і підніматись для творчості, шукати, виходити за межі свого «Я», здійснювати себе відповідно до об’єктивного смислу людської духовності, за якою стоїть цілісний хронотоп культури людства» [248, с. 145].

Слід наголосити, що смислова напруженість особистісної причетності людини до культури неможлива поза поняттями індивідуального вибору і відповідальності. Лише за такої умови естетизм як творча життєва позиція, спрямована на самоздійснення у світлі вищих цінностей, є запорукою цілісності особистості. При поверховому ж, суто пізнавальному відношенні до культури, коли відсутній момент особистісного вибору й моральної відповідальності за здійснення тих чи інших культурних парадигм, формується варіант естетсько-гурманського, споживацького світовідношення. Домінантою такого життя стає гонитва за новими враженнями при цілковитій моральній безвідповідальності. Відбувається формування та реалізація ігрової концепції життя, при якій всі смисли є рівнозначними.

В. Іванов пише: «Здатність до творчості як сутнісна характеристика людини, що обумовлена її прагненням піднятись над природним виміром існування, ствердити своє людське «Я», традиційно співвідносилась в європейській культурі з дилемою «бути чи видаватися». Де «бути» означає здолання антагонізму між сутністю і видимістю, а «видаватися» – навпаки – прийняття особистістю оманливих личин, що приховують або камуфлюють відсутність її людської самості» [87, с. 127]. У зв'язку з вищезазначеним, цікавою видається точка зору російського філософа першої половини XX ст. М. Євреїнова, який розглядав творчість людини як вияв притаманного їй інстинкту театральності і стверджував, що театральність є позбавленою естетичного виміру: «Театральність як інстинкт перетворення, трансформації видимостей природи у щось більш яскраве та виразне, ніж саме життя, є вільною від естетики. Це творчий виклик природі, необхідність творчості іншого життя. Завдання театрального перетворення – стати іншим, створити інше, незалежно від естетичного смаку» [84, с. 31]. За М.Євреїновим, все своє життя людина шукає можливості, як перестати бути собою, оскільки немає тягаря більш важкого, ніж власне «Я». У концепції мислителя «видаватись» і означає «бути». Безперервна зміна масок, нескінченні переходи з одного стану в інший призводять до того, що людина не стільки віднаходить себе, скільки виснажується і розпилюється у грі видимостей. Однак, як зазначає М.Євреїнов, з еволюцією театральності процес перетворення трансформується: це вже не самодостатня гра, а прагнення підпорядкувати життя естетичному ідеалу [84, с. 32]. Співвідносячись з естетичною складовою, що набуває характеру домінуючого чинника, перетворення як вияв творчої життєвої позиції розгортається як своєрідне мистецтво втілення свого істинного «Я» у досконалій формі. Перетворення у зазначеному сенсі є метою всіх морально-етичних систем, виявляючись як прагнення перейти з одного, неістинного стану, в інший – істинний і ствердитись у ньому. Процес перетворення, співвідносячись з культурним виміром існування, спрямований у даному випадку на досягнення людиною духовно-матеріальної цілісності як гармонії з собою та світом.

Слід зазначити, що у сучасному світі дилема «бути» чи «видаватись» співвідноситься з творенням людиною певного іміджу як прагнення приховати своє істинне «Я». Створення іміджу або зовнішнього образу здебільшого пов'язане з нехтуванням неповторністю та унікальністю людської самості, породжуючи відчужений характер самоідентифікації. Людина створює зовнішній образ, властивості якого зовсім не обов'язково відповідають її внутрішній сутності. Імідж виявляється як своєрідна ілюзорна самоідентифікація людини, потреба виміряти значущість власного буття формальною приналежністю до загальноприйнятих взірців. Трактування зовнішньої атрибутики як базової, формальне прийняття тих ціннісних норм, які соціальне оточення розглядає як справжні, істинні, нехтування уявленнями про надчасові основи людського буття – саме такі смислові домінанти визначають творення іміджу в сучасному світі.

Погляд на особистісне життя як специфічну сферу творчості висловлює у своєму новаторському творі «Біографія і культура» Г. Винокур: «Одночасно з мистецтвом, наукою, філософією та іншими формами нашого культурного життя існує у структурі духу певна специфічна сфера творчості – особистісне життя людини» [38, с. 26]. За Г. Винокуром, творення людиною своєї особистості – складний, багатоаспектний процес. Метою специфічної творчості у сфері особистісного життя є його перетворення на витвір мистецтва. Естетизація особистісного буття трактується філософом як результат прагнення людини до максимально досконалого зовнішнього оформлення у ціннісних вимірах культури свого внутрішнього індивідуально-неповторного змісту: «Основна і вища ціль людського існування – виявлення власної неповторності у формах гармонійних, досконалих, а відтак – перетворення особистісного життя на самостійну культурну форму» [38, с.55].

На нашу думку, мистецтво життя як особистісний вияв естетизму можна яскраво проілюструвати через феномен артистизму. Адже, як зазначає О.Кривцун, саме «артистизм є особистісною квінтесенцією естетизму – світогляду, що стверджує красу вищою цінністю, а насолоду красою – вищим

життєвим принципом» [115, с. 147]. Мистецтво як субстанція, на якій тримається артистизм, ґрунтується на прагненні все бачити та перетворювати у ключі естетично виразного через досконале оформлення певного змісту. Вважаємо, є підстави розглядати артистизм не лише як атрибут художньої сфери культури, але і ширше – в якості універсального способу особистісного буття людини у вимірах культури. Ідеали досконалості, цілісності, творчості, співвідносячись з мистецтвом, виявляють сутність артистизму – і як локальної художньої сфери культури, і як універсалії духовно-культурного існування, оскільки, як було зазначено вище, основним положенням мистецтва життя як основи естетизму, специфічного типу світогляду і певної життєвої позиції, є так само прагнення надати індивідуальному життю необхідної оформленості, цілісності у світлі ідеалів краси, досконалості, гармонії.

У дослідницькій літературі проблема артистизму як особистісного вияву естетизму найглибше була розроблена російським релігійним філософом Ф.Степуном. Мислитель розглядав феномен артистизму у контексті життєтворчості особистості: «Розмірковуючи про артистичну творчість, про артиста-творця, я маю на увазі не творців художньої культури, а зодчих власного життя, власної душі», – писав філософ у статті «Природа душі актора» [205, с. 164]. Ідея естетизації життя й особистості є наскрізною у творчості мислителя. Філософ зазначає, що прагнення до краси, цілісності є родовою, сутнісною властивістю людини і пов’язане з особистісним становленням: «Кожен даний собі як недосконаліть, як те, ким він є, і заданий собі як досконаліть, як те, ким він повинен стати; кожен даний собі як факт і заданий як ідеал, даний собі як хаос і заданий як космос» [205, с. 150]. Ф.Степун проводить думку, що справжній артист і реалізована особистість – явища споріднені, порівнюючи процес формування особистістю свого «Я» з художньою творчістю. У концепції мислителя особистість є своєрідним живим аналогом художнього твору, оскільки в основу й одного, й іншого явища покладена неодмінна ознака цілісності як єдності форми та змісту: «Особистість – це нерозривна цілісність «Я» як суб’єкта, що переживає, тобто форми, і об’єкта, що є предметом переживання – змісту, а саме єдність форми

і змісту є визначальною ознакою естетичної цінності. У формі особистості кожна людина перетворюється на художню форму самої себе» [206, с. 354].

Проблема побудови власного життя як певної цілісності у вимірах краси та гармонії, за Ф. Степуном, вимагає особистісного самовизначення, надання певним сторонам свого «Я» домінуючого значення у власній життєтворчості. Проте необхідність вибору нерідко спонукає до ігнорування у собі таких факторів внутрішнього світу, які для самої особистості є безумовною цінністю. Людина відчуває, що несе у собі таку повноту можливостей, яку їй ніколи не осягнути як творцю власного життя, своєї долі, свого неповторного обличчя. І це, на думку мислителя, є трагічним. У концепції Ф. Степуна артистизм розгортається як своєрідне вміння організовувати усю складність і багатовимірність внутрішнього «Я» людини в естетично довершену цілісність: «Артистизм є своєрідною здатністю патетичного поєднання у людині всіх її протиріч, відмова від несправедливості всякого остаточного вибору. Це ствердження душевної цілісності не як перемоги однієї душі над усіма іншими і не як нівелювання усіх душ через приведення їх до спільного знаменника, а виключно як об'єднання їх в естетично досконалій картині боротьби» [205, с. 162].

Філософ розробляє концепцію артистизму як своєрідної майстерності особливого «двопланового» існування. Відповідно до цього, певні комплекси почуттів культивуються особистістю як базові фактори творення її реального емпіричного життя – дійсності першого плану. З ними пов'язана самоідентифікація особистості, це територія її внутрішньої цілісності. Інші ж комплекси почуттів проводяться особистістю під знаком мрії. Вони, безумовно, поглиблюють, творчо підсилюють реальність першого плану, однак не допускаються особистістю в емпіричну дійсність. Артист в однаковій мірі відкритий як до сфери дійсності, так і до сфери мрії. Проте відчуття неможливості вмістити все багатство свого «Я» в одному вимірі спонукає до підтримання відзначеної багатопланової структури життя, до вічного роздвоєння і боротьби між реальним й омріяним.

Таким чином, артистична особистість, «живучи в образах багатьох душ» (Ф. Степун), не з усіма ними ідентифікує себе однаковою мірою. Деякі з них вона проводить під знаком дійсності, визначає як наскрізне діяльне начало й ототожнює з ними своє справжнє глибинне буття. Інші ж допускає лише на територію мрії, «долаючи через гру та ілюзіонізм біль свого багатства, відчуття нездійсненності у справжньому, першоплановому житті усіх своїх можливостей» [205, с. 168]. Ірреальність території мрії не заперечує її співвіднесеності з дійсністю. Мріяти для артистичної особистості означає повністю віддаватись дійсності, але лише тими гранями свого внутрішнього «Я», з якими вона не пов'язує свого реального, природно-матеріального буття. А відтак, мріяти – це «тимчасово передавати ведення свого життя одній із своїх обділених втіленням душ» [205, с. 155]. Саме на території мрії, за Ф.Степуном, виникає феномен акторства, гри, інсценізації як вияву здатності до перевтілення. Філософ зазначає, що в контексті індивідуальної життєтворчості людини акторство виявляється як майстерність переживання поряд з першоплановим життям – із своїм основним образом – своїх додаткових, альтернативних форм життя. А відтак, акторствування виявляється як специфічно артистичний метод перетворення життя у двоплановість дійсності та мрії. Мислитель наголошує, що акторська гра виявляється не як суто формальне прагнення поставити себе в позу. Це внутрішнє входження в образ, який не знайшов своєї життєвої реалізації, гра у свої невтілені можливості. Коли артистична особистість грає, акторствує, позує, вона тим самим розширює на території мрії межі своєї реальності, прагнучи до життєвого резонансу з тими можливостями свого «Я», які не допущені нею у дійсність першого плану. Таким чином, культивуючи у собі то одні, то інші комплекси почуттів, даючи собі установку на певне світосприйняття і проживаючи його внутрішню проблематику аж поки та не вичерпає себе, артистична особистість зцілюється від притаманних їй протиріч і одночасно поглиблює основну лінію свого життя.

На акторстві як визначальній властивості артистичної особистості, що виявляється як прагнення до постійної зміни «формули власного існування»,

рольових установок наголошує і О. Кривцун. Всепоглинаюча творча інтенція, на думку дослідника, є визначальною властивістю артистичної особистості: «Переживання артиста – це завжди боротьба проти неможливості реалізувати всі свої внутрішні можливості. Невпинна робота артистичної особистості по своєрідному «перекодуванню» свого психологічного світу, присвоєнню нових просторів та смислів спрямована на переживання в максимальній мірі повноти і досконалості внутрішніх потреб свого «Я». Смислове прийняття буття у художника лише тоді і може реалізуватися, коли відкривається простір для здійснення внутрішніх необхідностей його життя» [116, с. 165].

Постійна зміна рольових установок, пластичність внутрішнього світу артиста ставить під сумнів існування його особистісного ядра, актуалізуючи питання про те, що залишається недоторканим в якості людської самості артистичної особистості поза її рольовою, зорієнтованою на публічне сприйняття активністю. На думку французького філософа Ж. Марітена, щирість художника – це щирість матерії, яка готова прийняти будь-яку форму: «Щирість художника полягає не у тому, щоб усвідомити себе істинного, а у тому, щоб сприймати себе таким, яким ти себе бачиш у той чи інший момент. Поза комедіантством залишається лише пустота, у якій не існує ні особистісного стрижня, ні людської ментальності» [цит. за: 116, с. 170]. О.Кривцун вважає – і ми поділяємо таку позицію дослідника, – що власне у творчості і виявляється людська самість особистості артиста. Як відомо, форма зовнішнього буття – це завжди результат певних зусиль, прагнення надати мінливому, невизначеному, незавершеному внутрішньому життю певного зовнішнього вигляду. Однак, як писав М. Бахтін: «Зсередини себе, не виходячи за межі себе, не переставши бути собою життя не може породжувати естетично значущу форму» [цит. за: 116, с. 168]. Ця думка російського філософа перегукується з твердженням Х. Ортеги-і-Гассета: «Життя визначається зануреністю «Я» людини у те, що не є вона сама, у чистого Іншого», «Жити – означає виходити за межі самого себе. Все у світі являє свою сутність, лише перевищуючи себе» [цит. за: 116, с. 169]. Процес

самоздійснення артиста і є виявом цієї філософської максими. Постійна потреба у самоперевищенні і є інваріантним способом існування артистичної особистості, сприяючи реалізації усіх граней її індивідуальності. У процесі самоперевищення виявляється істинне обличчя творця, його унікальна самореалізація. А відтак, артистизм можна трактувати як творчу життєву позицію, що виявляється в особистісному прагненні до максимально повного розкриття власної індивідуальності завдяки індивідуальній майстерності об'єднувати в естетично досконалу картину цілісності всю складність і суперечливість виявів власного людського «Я».

На співвіднесеності артистизму з особистісною формою самоорганізації людиною свого «Я» наголошує і О. Кривцун. На думку дослідника, артистизм у сенсі творчої життєвої позиції з необхідністю співвідноситься з процесом особистісного становлення людини як своєрідного «ланцюга» особистісних самоідентифікацій, що приходять на зміну одна одній, втілюючи її прагнення «співпасти із собою» [120, с. 67]. Процес самоідентифікації в концепції дослідника інтерпретується як своєрідний механізм «міметичного суперництва», тобто прагнення людини віднайти таку подобу, яка мислиться максимально адекватною її індивідуальності та особистості. Процес самореалізації людини, її особистісне становлення відбувається під впливом двох тенденцій. Так, з одного боку, вищою інстанцією, що визначає критерії побудови себе, є власна інтуїція: «Я» краще за інших здатне оцінити штучність або, навпаки, органічність для себе будь-яких зовнішніх моделей, образів, уявлень. Протилежна тенденція пов'язана із значущістю погляду й оцінок Іншого. Дослідник наголошує, що процеси самопізнання, самоідентифікації, формотворчості нерозривно пов'язані з грою, акторствуванням як своєрідним «проростанням» «Я» в інші об'єкти. Здійснення ідентифікації через акторствування, гру породжує унікальне розширення горизонтів власного «Я». Проблематика пережитих позицій, ідей перетворюється на аспект внутрішнього світу особистості, поглиблюючи його. У прагненні до постійного діалогу з Іншим, артистична особистість долає коло своєї іманентної самозамкненості. О. Кривцун наголошує, що здатність до

перетворення в артистизмі виявляється не як самодостатня зміна масок, перетворення себе заради самого перетворення, а як складова процесу особистісного становлення у світлі нескінченності культурних смислів. Скерована реальністю, що живе в уяві як ідеал гармонії, краси, досконалості, артистична особистість знає здійснення, але не знає здійсненого [120, с. 68]. На зміну відчуттю вичерпаності, завершеності з необхідністю приходить прагнення зазирнути за нові горизонти, розширити межі наявної дійсності.

На думку Р. Бажанової, артистизм є культурною формою природної необхідності людини пристосовуватись до мінливих умов реальної дійсності, гармонізувати свої взаємодії зі світом [8, с. 127]. Саме гра, досвід перевтілення як багатоваріантний вияв у кожному факті існування єдності «Я» – Інший і є своєрідним механізмом гармонізації взаємодій людини із зовнішнім буттям. У такому сенсі артистизм виявляє одну із щонайважливіших властивостей особистості – її пластичність, психологічну гнучкість, здатність миттєво реагувати на мінливі умови існування у соціумі, культурі. Артистизм передбачає здатність швидко пристосовуватись до кожного повороту обставин, формуючи складні, динамічні, багатовимірні зв’язки людини зі світом. Як специфічний механізм пристосування людини до дійсності артистизм виявляється у здатності до художньо-пластичної реакції на мінливість життя, у створенні все нових форм самовияву у світі. Може здатися, що втілена в артистизмі властивість людини до постійного внутрішнього і зовнішнього перевтілення є негативною, оскільки суперечить моральним принципам внутрішньої цілісності, чесності, прямоти. Однак, ця особистісна інтенція продиктована налаштованістю людини діяти відповідно до ситуації, тобто так, як видається правильним за тих чи інших обставин, а не відповідно до своїх миттєвих поривів та емоційних станів. А відтак, очевидно, що пластичність, гра як невід’ємний атрибут артистизму слугує меті саме збереження людиною своєї внутрішньої цілісності, а не навпаки. Гармонізація з навколишнім середовищем відбувається за рахунок відкриття людиною все нових можливостей свого «Я», власного розвитку, досягнення гармонії передусім з самим собою.

Таким чином, підводячи підсумки, можна стверджувати, що особистісний вияв естетизму в романтизмі, співвідносячись з концепцією мистецтва життя, знаходить своє щонайповніше втілення у феномені артистизму. Як життєтворчість у вимірах культури, здатність людини рефлектувати грані свого духовного начала в образах Іншого з метою поглиблення свого внутрішнього «Я», артистизм і є специфічним механізмом реалізації романтичної антропологічної концепції, втіленій в ідеї нескінченного духовного зростання особистості як передумови досягнення нею внутрішньої цілісності та повноти. Співвіднесеність артистизму з процесом індивідуального становлення людини, прагненням до щонайповнішого вияву власної індивідуальності у світлі ідеалів досконалості виводить романтичний артистизм у загальнокультурну антропологічну площину. У такому контексті артистизм як особистісний вияв естетизму є універсальним способом духовно-культурного існування людини, що розгортається як трансцендентний процес становлення в нескінченності, спрямований на здолання відчуженості людини від буття.

2.3 Специфіка романтичного артистизму як особистісного вияву естетизму

У романтизмі артистизм як специфічне мистецтво існування, що переслідує мету щонайповнішого вияву особистісної самості людини у вимірах краси, гармонії, досконалості, виявляється не лише у постійній внутрішній особистісній душевній роботі, але і в естетизації зовнішніх форм самовияву людини: від манери спілкування до стилю одягу. Тотальна «артизація» життя виявляється як своєрідний досвід «накидання» порядку культури на хаос природи, впорядкування реальної дійсності за законами краси, тонке відчуття якої визначає світовідношення творчої особистості.

Яскравим виявом артистичної життєвої позиції в романтизмі є концепція літературної життєтворчості як свідомого конструювання власного життя за законами літературного твору. Літературна життєтворчість – причому не як концептуальна метафора, а як своєрідне керівництво з творення власної біографії – улюблена думка романтичних теоретиків: «Роман як книга – це життя. У кожного життя є чи може бути епіграф, заголовок, вихідні дані, передмова, вступ, текст, примітки» [35, с. 40], – ось приклад роздумів Новаліса з цього приводу. Романтиків глибоко хвилювала дихотомія «природності» й «оформленості». Вони вважали, що саме по собі життя – спонтанне, хаотичне, сповнене злетів і падінь – позбавлене смислу: смисл з'являється лише тоді, коли людина «приборкує» життя, тобто привносить у нього певну естетичну організацію. На нашу думку, літературна життєтворчість як своєрідний вияв артистизму і є специфічним механізмом впорядкування духовного і життєвого досвіду особистості – від картини світу до стратегії практичної поведінки. Слідування романтичній ідеї «чим поетичніше, тим істинніше» з її культом самої естетичної здатності до перетворення нейтралізує напругу між хаосом життя і порядком культури.

Найбільш яскраві приклади літературної життєтворчості пов'язані з іменами романтичних митців – поетів, художників, філософів. У романтичній культурі постать художника як втілення абсолюту є самостійною естетичною цінністю. Внаслідок цього автор, його ім'я, образ, біографія – всі складові стилю його життя – отримують особливе семіотичне навантаження. Так, скажімо, Д. Байрон, С. Колридж, Т. де Квінсі, Новаліс, Ф. Шлегель як життєтворчі характери за виразністю суперничають з героями, створеними їхньою власною фантазією. Естетичні теорії романтиків, фіксуючи абсолютність творчої волі суб'єкта, в той же час постулювали неможливість її втілення у конечному об'єкті – про це концепції романтичної іронії, гумору. Саме цей естетично санкціонований проміжок між автором і його витвором стає привілейованим простором для особистісної життєтворчості. Як новий вид знакової діяльності життєтворчість приймає на себе «надлишок» культурної енергії, долаючи феномен відчуження, що невідворотно виникає

через різницю потенціалів творця і створеного. У цьому сенсі доречно згадати висловлювання Новаліса: «Всі випадки нашого життя – це матеріали, з яких творча особистість може робити все, що забажає. Безпристрасний погляд бачить місто як сіру нудьгу, природу – як зелену нудьгу. Разом з тим багатий духом художник, не позбавлений відчуття парадоксу та здивування, здатен транспонувати буденність на артистичний лад. Кожне знайомство, кожна подія для людини з уявою легко може стати першою ланкою нового, яскравого життєвого етапу» [168, с. 196]. «Життя повинно бути не даним нам, а нами створеним романом» [35, с. 64]. «По суті, кожна людина живе відповідно до своєї волі. Твердий намір – універсально дієвий засіб» [цит. за: 35, с. 64].

Перший крок до життєтворчості – сприйняття усього, що відбувається через літературні асоціації. Т. де Квінсі згадував, як, подорожуючи, він спостерігав захід сонця у Північному Уельсі і замість того, щоб насолоджуватись прекрасною картиною, яка розгорталась перед ним, він із захопленням згадував, як описував захід сонця у своїх поезіях В. Вордсворт. Подібний асоціативний хід думки очевидно свідчить, що творчість цього поета виявилась близькою за своїм емоційно-духовним складом Т. де Квінсі, а тому пріоритетною у способі його сприйняття світу. Більш серйозною стадією життєтворчості можна вважати естетичну рефлексію з приводу власного образу, як зовнішнього, так і внутрішнього. Літературна життєтворчість передбачає, що життя вибудовується за законами художнього твору і постає у підсумку як блискуче зіграна роль у драмі. «Вона живе по суті театрально… Вона об’єднує у своїй особі усі ролі… Її внутрішній світ є своєрідною сценою, де вона виявляється одночасно і актором, і глядачем, і ще й займається інтригами за кулісами» [35, с. 41], – так у рецензії «Про «Мейстера» Гете» Ф.Шлегель характеризує одну з головних героїнь роману. Малозначне у загальному контексті рецензії зауваження показує, наскільки природною у той час вже вважалась розвинена авторефлексія, звичка відстороненого спостереження за собою. Передбачалось, що театральність поведінки, нюанси

зовнішності, модус чуттєвості відповідають вимогам певного смаку і стилю, відображають обдуманий вибір.

Якщо припустити, що прерогативою творчої поведінки є вільний усвідомлений вибір, то правомірним видається читати поведінку як певний текст, тобто систему культурних значень. Звичайно, поведінка, що повністю є результатом творчого задуму – це абстракція. У реальній манері поводження можна виокремити лише певні семіотичні «згустки» – знакове поле, що виникає на межі нормативних, очікуваних вчинків і специфічно індивідуальних жестів. Можна говорити про оформлений життєвий стиль, якщо образ думок і почуттів відповідає образу життя. Здійснений одного разу вибір надає осмисленості й цілісності усім вчинкам навіть на рівні жестів та інтонацій, що робить життя особистості відкритим для інтерпретацій та втілення у літературі. Художній образ, що виникає на цій основі знову «повертається» у життя, втілюючись у «книжній» поведінці тієї чи іншої людини, потенційно утворюючи новий сюжет для твору, і так плідно здійснюється нескінченний обмін між життям та культурою. Трактування життя як певного тексту передбачає неоднозначність його інтерпретації, програмне «розсіювання» смислу. Навіть у межах зовнішнього контуру образ «мерехтить», вказуючи на внутрішню невизначеність, безперервну пульсацію реального та ідеального. Текстуальна природа життєтворчості створює надлишок смислу, культурний простір, що служить для породження міфів, потенційних інтерпретацій.

Концептуальні ресурси культури є невичерпною скарбницею моделей сприйняття творчою особистістю себе, і світу, дозволяючи щоразу по-новому «оркеструвати» своє внутрішнє «Я». У сфері життєтворчості відбирались і закріплювались ключові для романтичної самосвідомості мотиви. Це і образ «мудрої дитини» у Новаліса, Ф. Рунге, В. Вордсворта, і «світова скорбота» як універсальна поза, і символічна ситуація «споглядання дикої природи». Усі ці семіотичні елементи романтичної картини світу відпрацьовувались у повсякденності, у побуті, одночасно, якщо не раніше, ніж у мистецтві.

Особливий інтерес при дослідженні життєтворчості представляє постать автора. У житті письменника, яке й саме потім стає джерелом легенд і переосмислень, можна спостерігати унікальне співвідношення між літературою та реальністю: автор часто пророкує у творах свою долю, підтверджує, доповнює чи заперечує творчістю своє життя. Культура романтизму особливо вражає неочікуваними спільними моментами між літературою та життям. Здається, що категорії поетики втілюються у реальному житті і слугують для осмислення екзистенційних проблем. Так, обдумуючи проект автобіографії Новаліс записав: «Історія мого життя. Драматична логіка рішучого висловлювання – без особливих епітетів – повністю діалогічна» [цит. за: 35, с. 44]. Але, по суті, ця цитата є характеристикою його художнього стилю. Настільки ж буквальною є і новалісівська символіка імен: відомо, що у своїй першій нареченій Софії фон Кюн він вбачав втілення Софії-Мудрості, звідси й алегоричний образ Софії у заключній частині «Генріха фон Офтердінгена». Міфологічна повнота імені-долі у даному випадку втілена з послідовністю романтичного поета.

Якщо розглянути біографії митців-романтиків, то майже у кожній можна розгледіти центральне ядро – більш чи менш свідомо створену легенду з усіма необхідними атрибутами – таємницями, фатальними зустрічами, презумпцією обраності героя, небесними покровителями, подвигами, стражданнями. Важливу роль у створенні цих міфів відігравали і друзі митців, і їхні біографи, і перші критики. Наприклад, Т. Карлайль у своєму нарисі про Новаліса започаткував традицію трактування його образу як витонченого лицаря духовності, який не має жодного уявлення про земні справи. Пізніше цю лінію продовжив Г. Брандес, далі Р. Гайм. Однак у дослідників є всі підстави припускати, що така легенда не відповідає дійсності. Л. Тік, скажімо, повідомляє у листі до Ф. Рімера, що «Новаліс був людиною з веселим характером, відважним вершником, невтомним мандрівником. Він прекрасно лазив по горах, міг не спати декілька днів поспіль, із задоволенням займався практичними справами» [35, с. 44]. Сам Новаліс говорив про себе і свою творчість: «Зайняття літературою – річ побічна. Судіть про мене справедливо,

виходячи з головного – практичного життя» [цит. за: 35, с. 45]. Його листи молодшим братам сповнені мудрих життєвих порад, закликів бути мужніми та самостійними, розумно розпоряджатись часом та силами. У щоденниках Новаліса, навіть у найбільш складний період, коли він втратив Софію, постійним лейтмотивом є налаштованість на діяльне, творче життя, свідома установка на щастя і присутність духу.

Очевидно, що такий образ Новаліса не відповідав духовним запитам культури XIX ст. Був потрібен Новаліс – жертва, Новаліс – провісник романтизму, чистий і трагічний. Життєтворчість романтичного автора передбачає трагічну тональність. Не випадково Ф. Шлегель, що тонко відчував духовну атмосферу доби, при обговоренні проекту нової Біблії, цілком серйозно запропонував Новалісу роль Христа, собі ж залишаючи більш скромну – апостола Павла. Однак Новалісу, вихованому у строгих традиціях гернгутерів, цей задум здався одіозним і він відмовився від нього. Хвороба і смерть поета у віці 29 років сприяли створенню навколо нього ореолу мученика. Тож посмертно його спіткала канонізація і образ страдника.

Ще один шлях створення легенди навколо романтичного митця пов'язаний із традиціями і канонами у живописі цієї доби. Прагнення опоетизувати зображуваного художника чи поета часто перемагало установку на портретну схожість. Таке відбувалось не через брак вмінь, а оскільки образ митця мислився всередині існуючої традиції «митець-герой». Вважалось, що ідеальна модель особистості людини має такі ж самі вагомі права, як і правдоподібність, що відповідає рефлективності романтичного мистецтва в цілому, домінуванню категорії уяви та іронії в естетиці початку XIX ст. Відчутний вплив на романтичний портретний живопис мали модні у той час психологічні теорії. Так, маски і скульптурні портрети, виконані Б. Хейдоном, носять явний відбиток захоплення автором френологією та фізіогномікою. Живописець свідомо «підправляв» пропорції обличчя моделі аби надати йому необхідного виразу або підкреслити риси характеру. Так, наприклад на портретах Д. Кітса та У. Блейка Б. Хейдон особливо виділяє центральні лобові долі, тим самим намагаючись підкреслити у зовнішності митців розвинену

здатність до уяви. Цікавим прикладом, коли зовнішність грає роль чистого відображення внутрішнього світу, є серія «візіонерських» портретів У. Блейка. Один з них, відомий під назвою «Наставник Блейка у живописі», є, за спостереженнями Д. Пайпера, ідеальним духовним автопортретом художника і поета. На зображенні в рисах обличчя У. Блейка прочитуються визначальні характеристики його натури – натхненність, просвітленість, окриленість.

Часто в рисах обличчя зображуваної людини можна було помітити реальну і явну схожість на певну історичну особу – це повинно було наштовхувати на думку про їх духовну спорідненість. Нерідко поети самі вказували на того чи іншого персонажа як на свого духовного двійника. Відомо, що П. Шеллі ототожнював себе з Беатріс Ченчі, чий портрет він побачив у Римі, відвідавши її палац. У 1819 р. П. Шеллі замовив свій портрет, на якому його образ дивовижним чином нагадує риси обличчя римської аристократки. На портреті В. Вордсворта, датованого 1817 р., простежується явна подібність поета до образу Д. Мільтона, створеного художником Д.Річардсоном.

Існувала традиція зображення романтичних митців у позі підкресленої замисленості, за читанням, при спогляданні статуй, у храмі. Інтенсивність творчого стану при цьому виявлялась не за рахунок зовнішньої атрибутики (музи, лаври, міфологічні герої), а завдяки виразу обличчя, мрійливій посмішці, погляду, спрямованому у далину, імпульсивному жесту. Душевний стан моделі часто передавався через пейзаж «з настроєм» на другому плані. Так, наприклад, англійський живописець Т. Лоуренс написав портрет Р.Сауті на фоні грозового неба. На портреті В. Скотта, що належить Г. Реборну (1808 р.), на задньому плані фігурують замок, руїни, гори, символізуючи романтичний культ старовини. Поетизація, зображення природи як своєрідного акомпанементу почуттям моделі, наліт смутку, дендистський стиль одягу – такі типологічні ознаки, притаманні для романтичної традиції портретного живопису.

Особливим знаковим моментом у культурній ситуації того часу й одним із головних параметрів літературного чи живописного зображення героя була

зовнішня досконалість. Все, що «не вкладалось» у романтичні живописні канони, просто не бралось до уваги художниками. Так, наприклад, портретисти ігнорували повноту С. Колріджа, так само як біографи і мемуаристи описували прекрасних дам серця і любовні романи письменників, залишаючи осторонь «нудне» сімейне життя, виховання дітей, борги тощо. Коли ж митець був реально наділений прекрасною зовнішністю, відмінність між реальністю та легендою нівелювалась. Найбільш вражаючим прикладом цього для усієї Європи був Д. Байрон. Унікальна краса його обличчя слугувала темою для багатьох зображень, починаючи з мініатюр і закінчуючи урочистими скульптурами. Однак і тут не обійшлося без класичних алюзій: загальновизнаною вважалась подібність Д. Байрона до Аполона Бельведерського, і стилізація йшла саме у цьому напрямку. Відомо, що сам Д.Байрон більше любив свої портрети, виконані саме у цьому дусі. Поет завдяки своїй красі виправдовував очікування публіки. Однак, підтверджуючи відому тезу романтичної естетики, що одухотворена краса невідворотно пов’язана з легкою деформацією пропорцій, Д. Байрон поєднував у своїй зовнішності аполонічну красу обличчя і знакову потворність – кульгавість, міфологічний символ причетності до хтонічних сил. Це відповідало і його неоднозначній славі – героя і антигероя одночасно, напівбога і демонічної натури. Його загибель в Міссолунгі довершила образ страдника свободи і, як це відбулось і з Новалісом, полегшила канонізацію. Якщо з 1816 р., після вигнання з Англії у зв’язку з розлученням, навколо нього був сумнівний ореол злочину й фатальної таємниці, то після смерті демонічний спектр його харизми змінився: краса й жертовність органічно поєднались у підсумковому образі світлого Евфоріона. Таким можна побачити Д. Байрона на портреті Ж.-Д. Одевера: вбитий поет у лавровому вінку, а біля нього меч і ліра з обірваними струнами.

Яскравою формою романтичної життєтворчості як прагнення наблизити життя до мистецтва є дендизм – «манера жити, зіткана з тонких відтінків», «цілісний образ витонченої суєтності» [35, с. 59]. Якщо життєтворчість романтичних поетів була корелятом до їх творів, то в дендизмі формотворчі

зусилля по створенню стилю життя набували самодостатнього характеру. Так, Барбе д'Оревільї писав про Д. Браммела, найбільш відомого денді XIX ст.: «Він не був придатним ні до чого більше, крім бути видатним денді свого часу й усіх часів. Він був денді у всій точності, чистоті й наївності… Мистецтвом… було саме його життя, осяяне талантом і обдарованістю. Його особистістю захоплювались, як в інших випадках захоплюються витвором мистецтва. Його цінність була у ньому самому» [цит. за: 35, с. 59].

Ігрове начало як вишукана форма життєтворчості в дендизмі виявлялось своєрідним способом протистояння сірості повсякденного, звичного укладу життя. Дендизм як своєрідна «наука особистісних поз та жестів», зводиться до ряду правил: нічому не дивуватись, вражати несподіваністю, справивши враження, негайно зникати. Денді утримується від банальних передбачуваних жестів і завжди відкритий для імпровізації, відповідей-жартів, експромтів у поведінці. Його непередбачуваність спрямована проти всіх існуючих правил і стереотипів. Але поведінка денді не зводиться лише до порушення загальноприйнятих норм, повсякденного епатажу. Денді зайнятий витонченою грою з правилами: «Дендизм знущається з правил і все ж таки їх поважає. Він страждає від їхнього ярма і мріє про помсту, не перестаючи їм підпорядковуватись; звертається до них і в той же час відходить від них; панує над ними і терпить їх владу над собою: двоїстий і мінливий характер! Для цієї гри необхідно мати у своєму розпорядженні неймовірну гнучкість та грацію. Денді своїм особистим авторитетом встановлює нові правила… Ці сумнівні правила приймаються виключно через неординарність особистості, яка їх встановлює» [35, с. 60]. Так, Д. Браммел, будучи корнетом гусарського полку, неодноразово порушував правила служби: «Він не підкоряється наказам свого полковника, не бере участі в учбових заняттях. Однак полковник не суворий з ним: він теж у полоні магнетичної харизми Браммела» [цит за: 35, с. 60]. Широковідомою була дендистська манера не танцювати на балах, а заходити в залу на декілька хвилин, висловлювати деяке судження і зникати – у повній відповідності до максими: «Залишайтесь у товаристві, допоки не справите враження; як тільки мети досягнуто, зникайте» [цит. за: 35, с. 60].

Поза, епатажний жест в дендизмі – це не лише бажання йти напролом крізь все рутинне й закостеніле, стверджуючи власну парадигму стилю і моди. Схильність до різного роду ефектних демонстрацій необхідно доповнити такою важливою складовою поведінки і свідомості денді як кодекс честі: «Поза збирає у деяку естетичну цілісність людину, повністю залежну від руйнівної волі сліпого випадку. Поза – це точка опори, єдине, що можна протиставити Богу» [101, с. 157]. Скажімо, Д. Браммел, перебуваючи наприкінці життя у скрутному матеріальному положенні, попри це не скористався шансом, який йому послала доля. Видавець запропонував Д.Браммелу продати його переписку з друзями. Публікація була б сенсаційною, однак Д.Браммел зволів зберегти позу аристократа і утримався від кроку, що міг би скомпрометувати декілька знатних сімей. Цьому ж денді приписуються й інші екстраординарні вчинки задля демонстрації стоїчного характеру. Так, у холодному осінньому французькому Кані, де Д. Браммел доживав свої останні роки, щодня можна було зустріти джентльмена, який прогулювався вулицями, одягнений у нарядний сюртук, однак без плаща – на придбання останнього просто не було грошей. Коли випадковий перехожий, вражений безтурботним виглядом старого джентльмена, запитав: «Холодно, месьє?», Д.Браммел з демонстративним подивом відповів: «Людина хорошого тону холоду не відчуває» [115, с. 163]. Таким чином, артистична бравада передбачає не лише витонченість, натхненну здатність до імпровізації. За видимою легкістю вчинку приховано мужність і стоїчне самозречення. Вірність внутрішнім принципам, що навіть вступають у конфлікт з інстинктом самозбереження, переслідувала мету перемоги культурного над природним, індивідуально-вольового над тиском зовнішніх сил.

Витонченість, грація, натхненна імпровізаційність – за видимою легкістю і невимушеністю поведінки денді стоїть напружена кропітка робота. Ще у XVI ст. Б. Кастільоне почав вживати поняття «La spezzatura», яке швидко поширилось в європейській культурі, орієнтуючи митця на створення враження, ніби він творить легко, натхненно й невимушено. При цьому навики та майстерність як наслідок довгих років напруженого навчання повинні

ретельно приховуватись. У даному випадку спрацьовує не стільки принцип «недбало взяти рушницю і попасти точно у мішень», скільки його парадоксально підсилена форма: «попасти точно у мішень можна лише недбало взявши рушницю». Фермент артистизму, виражений у старовинному девізі «ars est celare artem» (мистецтво у тому, аби приховати мистецтво) у повній мірі спрацьовує і в інших сферах культури. Принцип «La spezzatura» дає про себе знати у недбалих деталях костюму денді: «Розстебнутий нижній ґудзик жилета, легка поношеність одягу, ніби випадково і поспіхом зав'язаний платок… Зовнішній вигляд повинен свідчити про те, що увесь ансамбль склався сам собою, без особливих зусиль. Багатогодинні консультації з кравцями, сесії перед дзеркалом, тренування невимушено зав'язувати вузол на платку – все це повинно залишатись за кадром» [115, с. 156].

Слід відзначити, що «артизація» була нормою життя світської людини XIX ст. – вже сам по собі аристократичного етикет сприяв цьому. Артистизм виявлявся в посиленні непрямих, опосередкованих способів висловлювання, застосуванні метафор, художніх образів, всіх видів смислової та емоційної гри. Такий стиль спілкування різко контрастував із глибоко закоріненою звичкою людини з народу давати пряме повідомлення там, де необхідно дати опосередковане. Аристократичний смак світської людини повставав проти такого «неекономного способу роботи з особистісною енергією». Так, А. Доде відзначав, що істинно світською людиною можна вважати ту, яка вміє серйозно говорити про дрібниці і легко – про важливе. Навіть якщо мова йде про серйозні речі, їх необхідно донести до слухача через кумедні, цікаві історії та дотепні парадокси. Такий спосіб спілкування вимагає великих зусиль, однак про це ніхто не повинен здогадуватись. Вважалось, що у всьому, що робить аристократ, необхідно досягти чарівної невимушеності [115, с. 157].

Таким чином, підводячи підсумки, зазначимо, що трактування в романтизмі краси сутністю світу і людини сприяли ствердженню погляду на мистецтво як вищу форму культуротворчості, яка, спрямована на впорядкування, організацію хаотичної дійсності за універсальними ціннісно-смисловими началами, одночасно служить специфічним механізмом

щонайповнішого самоздійснення людини у вимірах культури – у параметрах краси, гармонії, досконалості. Життєтворчість людини за законами мистецтва знайшла своє щонайповніше втілення у феномені артистизму. Поєднуючи життєвий світ людини з універсумом цінностей та смислів, артистизм постає своєрідним механізмом, що обумовлює багатовимірний творчий вияв особистості. Артистизм як особистісна інтенція до естетичного формотворення виявляється в романтизмі на всіх рівнях взаємодії людини зі світом, тим самим втілюючи тезу про пріоритетність культурного над природним, погляд на творчу особистість як носія буттєвих смислів та цінностей.

Висновки до другого розділу

Естетизм є органічним світоглядним виразником романтизму як культури, що, на противагу прагматизму та раціоналізму, наголошує на визначальній ролі духовно-смислового начала світовідношення, самоцінності особистісного Я людини, її внутрішній цілісності.

Романтичний естетизм ґрунтується на уявленнях про красу як вищу буттєву цінність, що нерозривно пов’язана з моральним началом, а відтак – розгортається як універсально-цілісний тип духовності.

Визнаючи мистецтво сферою втіленої краси, романтики оголошують його вершинним виявом творчої активності людей. Мистецтво в романтизмі долає межі суто художньої сфери і, проникаючи у всі види діяльності, оголошується визначальною парадигмою культуротворення.

На особистісному рівні вияву романтичний естетизм співвідноситься з концепцією мистецтва життя як прагнення людини до щонайповнішого розкриття власного особистісного потенціалу у вимірах культури. Реалізуючи сутнісну родову людську інтенцію до внутрішньої цілісності, невпинного

духовного зростання, романтичний естетизм виходить за межі лише конкретної конкретно історичної доби і набуває транскультурного значення.

Романтичний естетизм виявляється у типі людини-артиста. Сутнісна властивість артистизму – прагнення до оформленості, цілісності у світлі ідеалів краси, досконалості, гармонії – при цьому транспонується з локальної художньої сфери у загальнокультурний вимір. Як своєрідна квінтесенція естетизму на особистісному рівні, артистизм втілює у собі установку людини надати своєму індивідуальному життю необхідної оформленості, цілісності у контексті цінностей краси, гармонії, досконалості. Здійснення індивідуального життя відповідно до вищих цінностей передбачає нескінченне творче розширення горизонтів власного «Я». Саме тому артистизм співвідноситься з феноменом акторства як особистісної установки на постійну зміну «формули власного існування», рольових установок. Здійснення ідентифікації через акторствування, гру породжує унікальне розширення горизонтів власного «Я». Проблематика пережитих позицій, ідей перетворюється на аспект внутрішнього світу особистості, поглиблюючи його. Співвіднесеність артистизму з поняттям життєтворчості як прагненням до щонайповнішого вияву власної індивідуальності у світлі ідеалів буттєвої досконалості виводить артистизм у культурно-антропологічну площину. Як процес становлення в нескінченності артистизм виявляється універсальним способом духовно-культурного буття людини.

РОЗДІЛ ІІІ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА МОДЕЛЬ ЕСТЕТИЗМУ НЕКЛАСИЧНОГО ТИПУ

3.1 Світоглядні основи естетства як декадентської модифікації естетизму

Некласичний тип естетизму, прояви якого зустрічались у класичній культурі як побічне явище, ствердився у якості домінантного світогляду в сучасній культурі. У цьому підрозділі ставимо собі за мету простежити світоглядні передумови трансформації духовності у ХХ ст., зокрема перехід до некласичної та постнекласичної картини світу, що обумовили специфіку розгортання сучасної концепції естетизму як вияву некласичної моделі цього явища – естетства.

На думку видатного російського філософа і естетика В. Бичкова, «ХХст. є останнім століттям Культури і, одночасно, першим століттям перехідного періоду, або пост-культури, до чогось принципово іншого, ніж Культура, аналогів якому немає у світовій історії» [26, с. 574]. Так, Культура передбачає історичні етапи розвитку духовно-практичної діяльності людини, яка ґрунтується на вірі в існування духовного Абсолюту й орієнтована на підтримання творчої діяльності, що духовно збагачує, підносить і позитивно перетворює життя людини та людства. Пост-культура ж, за В. Бичковим, має прямо протилежну якісну визначеність. Це духовно-практична діяльність, що має яскраво виражений матеріально-споживацький вектор і здійснюються шляхами раціонально-науково-технічних досягнень людини.

Головною і визначальною ознакою цього періоду – пост-культури – є, на думку філософа, відмова більшої частини людства від глибинної установки на апріорне визнання об’єктивно існуючої вищої духовної реальності, метафізичного виміру існування. Пост-культура виявляється як «культура з порожнім центром» [26, с. 575]. Фундаментальні принципи людського буття

– ідеали Істини, Добра, Краси – втрачають у ній свою смисложиттєву значущість. Відмова від метафізичного виміру існування як основи сутнісних процесів буття призвела у ХХ ст. до радикальних змін у концепції духовності. Відбувається заперечення на сутнісному рівні будь-якого іншого духовного начала, окрім виключно людського. Причому, як наголошує В.Бичков, буденно людського, тобто позбавленого спрямованості до вищих цінностей. Людина у своєму фізичному вимірі існування почала усвідомлювати себе у якості єдиного і вищого розумного та духовного начала в Універсумі. «Про жодний «політ духу» до метафізичних висот у пост-культурі не може бути й мови. Пост-культура вся «тут і зараз» – на землі і нічого, окрім цієї землі вона не знає і знати не хоче. [26, с. 578]. Пост-культура фактично висунула на місце об’єктивного і всезагального індивідуальне й суб’єктивне, на місце духовності – тілесність. У пост-культурі ХХ ст. поняття тілесність сформувалось як своєрідна антитеза поняттю духовності, яке у своєму традиційному сенсі було вилучене з гуманістичних концепцій. За допомогою категорії тілесності було здійснено реабілітацію чуттєвості, залучення її у поле мислительних стратегій. Тілесність у формі лібідозної енергетики осмислюється основним компонентом буття і свідомості людини, що скеровує її інтелектуально-чуттєву діяльність і є головним посередником зі світом.

Нам видається, що саме сутнісна трансформація концепції духовності у ХХ ст. й обумовила кардинальні зміни у культурі. Адже, як відомо, процес культуротворення нерозривно пов'язаний, насамперед, із духовним виміром існування людини. На нашу думку, у класичній картині світу саме естетизм як тип світовідношення, що постулює переживання людиною гармонії з онтологічними основами буття у якості вищої цінності, виявлявся певною універсалією духовного світовідношення, що виступала передумовою культуротворення – прагнення впорядкувати хаотичну реальність за вищими ціннісними началами. У пост-культурі відмова від опори на метафізичні цінності, заперечення традиційних уявлень про розум, гармонію, порядок красу як фундаментальні універсалії людського буття, абсолютизація

фізичного виміру існування людини – всі ці фактори призвели до того, що естетизм як тип духовності втрачає свою об'єктивну ціннісну природу і починає зводиться до самодостатньої чуттєвості. Якщо у класичній культурі естетизм виявлявся як переживання і ствердження гармонії людини зі світом, то у пост-культурі ХХ ст. сутністю естетизму стає індивідуалістичне чуттєве задоволення, що, будучи позбавленим об'єктивної духовно-ціннісної визначеності і трактованим як самоціль, часто виявляється у переживанні людиною хаосогенних, дисгармонійних настроїв та внутрішніх станів. Уявлення про буття як хаотичну, невпорядковану реальність обумовили залучення до сфери естетичного таких категорій як абсурд, парадокс, алогізм, жорстокість, агресивність, виявляючись як своєрідна спроба через епатаж і шок активізувати людську свідомість та її творчий потенціал на пошуки принципово нових, альтернативних парадигм буття та мислення.

Розгортання естетизму як безпосередньо чуттєвої домінанти світосприйняття внаслідок повороту у філософії та антропології ХХ ст. від спіритуалістичних моделей пояснення світу до натуралістичних розглядає Л.Щеглова. Наголошуючи, що у світі, позбавленому трансцендентних основ, естетичне переживання втрачає свій духовний модус, дослідниця зазначає, що моральна складова естетичного переживання, яка співвідносилась у релігійному метафізичному світогляді з модальністю «вірити», а в епоху Нового часу – з модальністю «знати», у ХХ ст. нівелюється і зводиться до суб'єктивізованої модальності «бажати». Домінантою духовної культури стає дорефлексивне світо- і самовідчуття. А тому естетизм як тип світогляду і спосіб життя виявляється у ХХ ст. як «потреба у чуттєвому сприйнятті світу й активізації психічної діяльності саме за рахунок чуттєвості» [256, с.3].

Німецький філософ П. Слотердайк, відзначаючи, що у ХХ ст. світ втратив віру у трансцендентне, визначає сучасну культуру як «культуру нового язичництва», що «не вірить у життя після смерті й змушена шукати життя до неї» [189, с. 11]. Мислитель наголошує, що головною цінністю сучасності є «тверезе, орієнтоване на отримання максимуму насолоди життя, яке навчилось звертати увагу на реальну дійсність» [189, с. 11].

Заперечуючи трансцендентні смисли релігійних доктрин чи всезагальних цінностей субстанційних філософій, людина, одночасно усвідомлює неможливість віднайти джерело насолоди у самій собі, що призводить до винайдення все нових об'єктів бажання, до появи все нових і нових потреб. Цінність переживання новизни заради самої новизни перетворюється на мету прагнень сучасного естетизованого світовідношення.

На думку Л. Щеглової, соціокультурними передумовами переходу у XX ст. до такої моделі естетизму, що ґрунтується на абсолютизації безпосередньо чуттєвого світосприйняття, стало перенесення акцентів у діяльності людей з виробничої сфери у сферу дозвілля і, відповідно, переорієнтація культури від героїзації людини продуктивного віку на молодь, у духовному світі якої переважає естетична установка. Емотивізм як визначальна форма існування постмодерністської свідомості виявився у XX ст. і як своєрідна метаетична доктрина, обумовив специфіку етичної складової взаємодії людини і світу. На думку дослідниці, у світі, позбавленому уявлень про універсальні, метафізичні основи буття, побудова етики на філософських чи релігійних началах не є можливою. Саме з цим пов'язане піднесення мистецтва як альтернативної сфери, що прагне замінити їх собою. Суспільна свідомість у XX ст., прагнучи віднайти зв'язок індивіда з універсальним, знаходить його в емоційному переживанні зачарованості мистецтвом. Як зазначив Б. Хюбнер, «там, де боги перестали бути началом, що вселяє силу та натхнення, людина змушена шукати їх у чомусь іншому. Інакше кажучи, там, де істини вже не зачаровують, зачарування стає єдиною істиною» [239, с. 147]. Якщо у класичному естетизмі мистецтво, виходячи за межі суто художньої сфери активності людини, трактувалось як універсалія духовно-творчого світовідношення, а призначення художника, артиста, полягало у втіленні вищої істини у прекрасній формі, то постмодернізм створює концепцію художника-гравця, який грає з культурними цінностями й смислами, ні до чого не ставлячись серйозно і орієнтуючись лише на власний інтерес та задоволення. В естетичній грі правомірним є будь-який вибір і будь-яке рішення. Проблема

добра і зла втрачає свою актуальність, адже через зруйновану ціннісну ієрархію відсутні будь-які критерії для їх визначення. Немає нічого неприпустимого, можливе лише щось, як виняток, неприйнятне особисто для суб'єкта культури.

Специфічно трактований естетизм як форма існування постмодерністської свідомості, ґрунтуючись на трактуванні емотивізму в якості головного начала взаємодії людини і світу, обумовив виникнення так званої колективної деіндивідуалізованої етики. Так, Ю. Хабермас, досліджуючи феномен сучасної моральної свідомості, зазначає, що сучасна культура відмовилась від суб'єктцентрованого розуму на користь так званого комунікативного розуму. А тому, на думку філософа, моральні проблеми можуть і повинні вирішуватись за допомогою так званої інтерсуб'єктивної «етики дискурсу». Підкреслюючи, що підґрунтям сучасної культури є не метафізика, а комунікація, спілкування, діалог емпіричних індивідів, дослідник зазначає, що головним імперативом, встановлюваним даною культурою людині, є вимога бути самим собою «тут» і «зараз». В основі нових форм соціальної емпатії лежать не ідеї, як раніше, а дух емоційної співпричетності, при якій будь-яке явище внутрішнього і зовнішнього світу наділяється аурою естетичного сприйняття, де розум, раціональна рефлексія замінюються емоційною реакцією. Мовні ігри, невимушене спілкування, діалог без мети і консенсусу – все це форми комунікації, що сприяють взаєморозумінню на дорефлексивному рівні [230, с.329]. Таким чином, «естезис», як постійний процес естетизації всіх життєвих явищ у колективній свідомості призводить до того, що такі важливі явища як раціональність і емоції не носять більше персонального характеру, а етичні переконання не є більше особистісним досягненням людини, а носять груповий, деіндивідуалізований характер.

Позбавлення естетизму як типу духовності й парадигми культуротворення апріорі притаманної йому моральної визначеності та властивості гармонізувати духовний світ особистості; залучення у сферу естетичного потворного й епатажного як начал, що покликані передусім

збуджувати чуттєвість, часто спрямовуючи її при цьому в русло дисгармонійних переживань, – саме такі тенденції, на нашу думку, дають підстави стверджувати, що естетизм набув у ХХ ст. свого декадентського вияву – естетства. Сутністю естетства як модифікації естетизму є позбавлене моральної складової формально духовне «гурманство». Ігнорування глибинного морального змісту явища й абсолютизація чуттєвої насолоди як основа естетства, на нашу думку, з необхідністю виводить на перший план у взаємодії людини і світу ігрове начало. Саме естетська ігрова модель поведінки стає домінуючою у ХХ ст., прийшовши на зміну смисловій парадигмі світовідношення – естетизму, що виявлявся як прагнення до центрації, духовно-творчого перетворення дійсності на основі вищих метафізичних смислових начал.

Трансформація естетизму в естетство є наслідком процесу глобальної переоцінки цінностей, який відбувся у культурі на межі ХІХ–ХХ ст. і у першій половині ХХ ст. Потужними імпульсами до становлення нового типу світовідношення слугували інтелектуальні новації Ф. Ніцше, З. Фрейда, письменників та мислителів-екзистенціалістів. Сформульовані ними ідеї виявились своєрідною філософською рефлексією на потік науково-технічних відкриттів і так чи інакше пов’язаних з ними соціальних катаклізмів та духовних пошуків. Естетизм як прагнення людини до гармонії з собою й оточуючим світом є, на нашу думку, транскультурною універсалією людського світовідношення. Однак, якщо у класичній світоглядній парадигмі акцентувався духовно-ціннісний аспект естетизму, то у просторі пост-культури основним началом, що лежить в основі взаємодії людини і світу, визнається тілесно-чуттєве начало. Духовний аспект краси нівелюється, а відтак – естетизм трансформується в естетство. Розглянемо світоглядні концепції зазначених нами мислителів, які, на нашу думку, безпосередньо вплинули на становлення естетства як декадентської модифікації естетизму.

Німецький філософ Ф. Ніцше своєю творчістю та пророчими ідеями передбачив, а певною мірою і спровокував духовну ситуацію пост-культури. Заперечення релігії, моралі, духовності з позицій матеріалізму й атеїзму як

домінантна позиція вчення мислителя розкрилися у запропонованій ним концепції аполонівського та діонісійського начал як двох типів духовності. Одночасно, протиставлення аполонівського і діонісійського виявилися в концепції мислителя антитезою етичного та естетичного типів світовідношення і, пронизуючи всю його творчість, набули методологічного характеру.

Ідеалом суспільства і людини для мислителя була давньогрецька досократівська цивілізація, в якій панувало діонісійське начало: пріоритет інстинктивної волі до життя, спонтанна гра життєвих сил, вакхічне сп'яніння від самого життєвого процесу поза будь-яким контролем розуму чи розсудку. Мислитель відзначав, що у новоєвропейській культурі з часів Відродження відбувається послідовне пригнічення діонісійського начала на користь протилежного йому – аполонівського, яке ґрунтується на раціональності, прагненні до оформленості, впорядкованості, гармонії. Аполонівське начало, виявляючись в етичному світовідношенні, за Ф. Ніцше, символізує вороже ставлення до життя, прагнення розвінчати його первозданну повноту. Адже при етичному світовідношенні все розділяється на протилежності. При цьому одне стверджується, а інше – заперечується. Етичний світогляд сприймає життя крізь призму протилежностей добра і зла, говорячи «так» одному і «ні» іншому. Етичне світовідношення, за Ф. Ніцше, несе у собі відразу до земного життя під приводом віри в інше – потойбічне. Хоча по суті, на думку філософа, ця віра викликана страхом перед чуттєвою красою реальності.

Згідно Ф. Ніцше, етичне світовідношення стверджується у культурі пізнього еллінізму і християнства. Мислитель зазначає, що саме християнська релігія, висуваючи ідею Бога, пріоритет духовного над тілесним, панування розуму над інстинктами, аполонівського начала над діонісійським, призвела до декадансу культури і людини наприкінці XIX ст. Спонтанна і могутня гра життєвих інстинктів сковується у християнському світогляді морально-релігійними «забобонами». У давньогрецькій досократівській культурі, яку Ф. Ніцше вважав еталоном, існувало дві глобальні аксіологічні системи: мораль аристократів і мораль рабів.

Християнська релігія, на думку філософа, знищила «благородну егоїстичну мораль аристократів» та підняла «повстання рабів у моралі» (Ф. Ніцше), ствердивши ідеали співчуття, аскетизму, посмертного блаженства. Як наслідок, наприкінці XIX ст. в Європі панує ідеал слабкої, безвольної людини.

Задля «одужання» людства мислитель пропонує переоцінку цінностей культури на основі ідеалу нової людини. Наполягаючи на перегляді всіх цінностей культури, Ф.Ніцше передусім закликав до відновлення прав діонісійського начала як щонайважливішого життєвого та творчого принципу. Ф. Ніцше створює модель людини майбутнього, позбавленої усіх породжених християнською культурою «вад та забобон», – надлюдини, якій дозволено все. Вседозволеність, за Ніцше, – ознака аристократизму й величі. Нова мораль постулює відмову від диктату і культу розуму, вихід «по ту сторону добра та зла», заперечення однозначних оцінок та стабільних цінностей, фіксованих протилежностей добра і зла, істинного та хибного. Заперечуючи ідею Бога, релігії, духовності як таких, що вбивають життя, культуру, людство, Ф.Ніцше стверджує аксіологічний релятивізм, ідею розкріпачення тілесних інтуїцій, інстинкту, повернення до повноцінного, не скутого жодними умовностями фізіологічного життя. Щастя нової людини, за Ф. Ніцше, полягає передусім у слідуванні тілесним інтуїціям і глибинній оптимістичній волі до життя.

Схиляючись перед давньогрецькою досократівською культурою, мислитель зазначав, що головна різниця між «достославними» греками і «безславними» сучасниками полягає у тому, що давнім грекам було властиве естетичне, діонісійське світовідношення, що ґрунтується на цілісному сприйнятті життя. Давні греки стверджували, що все у житті є вартим того, щоб бути. Безпосереднє відчуття життя є вищим за будь-яку рефлексію над ним. Вони вбачали красу життя у тому, щоб відкривати все нові його можливості, цінуючи природність і простоту, відчуття сили і здоров’я. «І справді, що таке краса, як не помічене нами відображення незвичайної радості природи, радості, викликаної тим, що відкрита нова плідна

можливість життя? І що таке потворність, як не туга природи власне за собою?» [цит. за: 126, с. 69]. У сучасній же культурі, на думку філософа, все підпорядковане вихолощенню живого. У природному вбачається гріховне начало, єдине і цілісне прагнуть розділити на частини – гріхи й доброчинності, добро і зло. Своїх сучасників Ф. Ніцше звинувачував у тому, що вони недооцінюють життя, надаючи перевагу механічному й розсудливому перед безпосередньо чуттєвим, науковому – перед художнім; протиставляючи давніх греків сучасникам, він стверджував, що з послабленням художньо-естетичного світосприйняття людство втратило безпосереднє відчуття життя, перестало відчувати радість від його різноманітності і багатогранності. Все це, на думку філософа, призвело до втрати життєрадісності, притаманної цілісному і наївному – естетичному світогляду.

Ф. Ніцше висуває ідею єдності життя і мистецтва, трактуючи естетичне в якості фундаментального онтологічного принципу: «Мистецтво є універсальним ключем, яким відкриваються потаємні двері, що ведуть до витоків світу» [цит. за: 126, с. 75]. У вченні мислителя категорія життя виступає як ірраціональна творча сила, а естетичне – як стихійний, детермінований волею та інстинктом художника, процес життєвияву. Художня творчість інтерпретується мислителем як форма розкриття можливостей життя і спосіб активного відношення до нього. Природа майстерна, як художник, і її творчий потенціал є невичерпним. Справжній художник діє, як природа: йому притаманна невинність і сила. Ф. Ніцше наділяє художника духовністю, мудрістю й невичерпним творчим потенціалом, при цьому духовність і природність ототожнюються. Духовна творчість є природною, як і саме життя. Художник у своїй творчості не повинен керуватись жодними канонами, оскільки канони – це форми закостенілості життя. А тому – вони несуть у собі цінності вчорашнього дня, обмежують творчість. На думку російських дослідників А. Кутлуніна та М. Малишева, саме естетизм як цілісне, дорефлексивне, безпосередньо чуттєве світосприйняття є головним засобом тлумачення життя у філософській

концепції Ф. Ніцше.

Стверджуючи, що естетичне світовідношення і мистецтво як його квінтесенція є засобом осягнення смислу життя, Ф. Ніцше наголошував, що справжнім мистецтвом, яке відображує сутнісні проблеми буття, є не будь-яке мистецтво, а мистецтво трагічного. У людині, вважав мислитель, борються між собою два начала – аполонівське і діонісійське. Виявляючись як у буденній поведінці, так і у художній творчості, аполонівське протистоїть діонісійському як штучне природному. Взяті у тісній єдності ці два начала і є основою трагічного світосприйняття, символізуючи собою обожнення осяйної краси штучних образів і схиляння перед первозданною, невичерпною силою життя. Символічно, що висуваючи в якості рушійної сили трагічного мистецтва протиборство діонісійського й аполонівського начал, Ф. Ніцше, однак, на відміну від давніх греків, прагне до їх примирення вже під егідою не Аполона, а Діоніса. Заперечуючи будь-які спроби протиставлення життя і страждання, Ф. Ніцше вважав, що діонісійська мужність дивитись на найжахливіші сторони життя, приймаючи їх як невід'ємну його частину, так само необхідна, як і аполонівські прекрасні ілюзії, що відвертають людину від страждань та потворного. Трагічне мистецтво, підпорядковуючись діонісійському началу, «сповнене потужного заряду ентузіазму, радісного сп'яніння від споглядання первозданної життєвої стихії» [126, с. 71]. Воно не лише не протиставляє одні сторони життя іншим, але й прагне усі їх поєднати й піднести.

Таким чином, у концепції Ф. Ніцше, існування світу знаходить своє пояснення і виправдання лише як естетичний феномен. Мислитель трактує естетичне фундаментальним онтологічним принципом, а мистецтво трагічного розглядає як універсальне начало, здатне розкрити сутнісні процеси буття. Основа трагічного світосприйняття – протиборство аполонівського і діонісійського начал як антитеза гармонії, краси, позитивних аксіологічних визначень і первозданної стихійної сили життя, знаходить у концепції Ф. Ніцше своє розв'язання у ствердженні стихійної Світової Волі, нейтральної по відношенню до духовних цінностей. Як

зазначають А. Кутлунін і М. Малишев, «у зрілій концепції Ф.Ніцше аполонівське начало вже повністю віддається на відкуп діонісійському. Мистецтво Аполона, а відтак і краса, починають підпорядковуватись стихійно-демонічній Волі, яка у своєму прагненні влади змушує Аполона нарікати прекрасним все те, що моральне почуття оцінює як потворне» [126, с. 76]. Позитивне ж естетичне відношення до явищ, позбавлених смислу і гуманістичного ціннісного заряду, на думку дослідників, зумовлене тим, що краса для Ф. Ніцше – це вже не стільки позитивний атрибут буття, скільки специфічна насолода як нагорода за зречення людських почуттів.

Краса у концепції Ф. Ніцше не співвідноситься з Істиною та Добром і постає як втілена у предметні явища ще одна можливість життя. Як зазначають А. Кутлунін і М. Малишев, «даний етап естетизму визначається розкоординуванням і, врешті решт, остаточним руйнуванням гуманістичного принципу цілісності Істини, Добра та Краси» [126, с. 67]. У своїх філософсько-естетичних поглядах Ф. Ніцше виступає своєрідним провісником нової релігії Краси, що вже стоїть по той бік від Добра та Істини. Місце бога у такій специфічній «релігії Краси» займає воля до влади. Земним же провідником цієї релігії є надлюдина, наділена зловісною красою, ворожою усьому людському.

Заперечення співвіднесеності краси як універсалії світовідношення людини з духовно-ціннісними гуманістичними абсолютами, руйнування межі між піднесеними і потворними сторонами життя, абсолютизація стихійного чуттєвого переживання поза його співвіднесеністю з моральним аспектом – всі ці положення, на нашу думку, наближають концепцію естетизму Ф.Ніцше до естетства і дозволяють долучити ім’я філософа до числа мислителів, що стали провісниками нового типу духовності.

Іншим знаковим мислителем ХХ ст., який, на нашу думку, своїм вченням безпосередньо вплинув на зміщення акцентів у переживанні краси й гармонії з духовного на природне начало, а відтак сприяв трансформації естетизму в естетство, став австрійський психіатр і невропатолог З. Фрейд. В якості головної рушійної сили життя людини, суспільства, культури філософ

розглядав сферу підсвідомого. Проводячи паралелі з вченням Ф. Ніцше, можна стверджувати, що З. Фрейд підвів під розуміння діонісійського психофізіологічний базис, позначивши його як підсвідоме, і наповнив цей термін широким антропо-культурологічним значенням. Мислитель запропонував у якості визначального начала взаємодії людини й світу природні інстинкти та схильності. Автор оригінальної психотерапевтичної теорії та методики лікування неврозів – психоаналізу, – З.Фрейд поступово розширив межі застосування цього методу і звертався до нього для розв'язання проблем психології здорових людей, культури, релігії, мистецтва.

З. Фрейд розглядав підсвідомість як генератор діяльності людської психіки. Підсвідомість ірраціональна, в ній зосереджені всі біологічні потяги, схильності та бажання людини. Головними серед них є потяг до життя – Ерос і потяг до смерті, що породжує схильність до агресії, – Танатос. У сфері підсвідомості знаходяться як первинні природні інстинкти, так і витіснені туди із свідомості неприйнятні для суспільства схильності людини. Головним стимулом і метою діяльності підсвідомості є задоволення. З. Фрейд вважав, що взагалі вся психічна діяльність людини скерована прагненням до переживання задоволення і усунення внутрішнього дискомфорту. А оскільки «відповідальною» за отримання задоволення є підсвідомість, то саме їй належить головна роль у психічній активності людини. Для досягнення задоволення підсвідомі бажання повинні реалізуватись у наявній дійсності, тобто стати усвідомленими. Адже саме свідомість відповідає за реалізацію всіх психічних процесів. Своєрідним мостом між свідомістю та підсвідомістю, що розмежовує їх і одночасно пов'язує, служачи цензором для підсвідомого, є передсвідомість. Це розумне «Я» людини, що керується у своїй діяльності принципом реальності соціокультурного буття. Передсвідомість регулює актуалізацію підсвідомих схильностей і витісняє із сфери свідомості ті з них, які не відповідають культурним нормам та вимогам. Проте витіснені чи заборонені цензурою передсвідомості схильності та бажання шукають можливості проникнути у сферу свідомості і

реалізуватись у дійсності. Одним з видів реалізації енергії підсвідомого є її сублімація в позитивну культуротворчу діяльність – в релігії, мистецтві, науці [22, с. 7].

З. Фрейд зазначав, що витіснення культурою природних схильностей людини призводить до неминучого конфлікту людини і культури. Крім того, саме через обмеження вільного вияву підсвідомих схильностей та бажань зменшується число щасливих людей (щастя З. Фрейд розумів як задоволення чуттєво-соматичних схильностей), у людини розвивається, здавалося б, невмотивоване почуття вини, соціального дискомфорту. Філософ критикував сучасну йому культуру за те, що суто чуттєвому задоволенню відведена у ній незначна роль. Однак слід зазначити, що XX ст. повною мірою виправило «недоліки» класичної культури. Так, культура XX ст. багато в чому буквально сприйняла концепцію З. Фрейда й почала активно фабрикувати продукти, що дозволяють послабити конфлікт людини і культури, даючи вихід назовні головним витісненим схильностям – сексуальній у всіх її проявах та агресивній. Цей процес можна трактувати як своєрідне «випускання пари» з максимально перенапруженого котла підсвідомості за допомогою сублімації й компенсації у максимально наближених до реалізації прихованих потягів людини феноменах культури й мистецтва. Розкріпачена чуттєвість у самих різних формах почала домінувати у повсякденній дійсності, культурі, мистецтві.

Відкриття З. Фрейдом сфери підсвідомого та механізмів її взаємодії із свідомістю, акцентування ролі енергії лібідо у психічній діяльності людини обумовили зміну акцентів у духовній культурі XX ст. Пост-культура піднесла на перший план категорію «тілесності», актуалізуючи різні форми її маніфестації. Бурхливі дискусії, що точились навколо концепцій З. Фрейда протягом усієї першої половини століття, створили особливу «фрейдогенну» атмосферу. Видатні представники мистецтва пост-культури часто цілком свідомо звертались до сфери підсвідомого, прагнучи до безпосереднього, позбавленого контролю передсвідомості, втілення її інтенцій та образів у своїх творах. Дадаїзм, частково експресіонізм, сюрреалізм, театр абсурду,

література «потоку свідомості», поп-арт – всі ці напрямки мистецтва несуть на собі відбиток фрейдизму. Майже всі видатні майстри образотворчого мистецтва (М. Шагал, П. Пікассо, С. Далі, Х. Міро), письменники (Ф. Кафка, Д. Джойс, Т. Ман, Г. Маркес), кінорежисери (І. Бергман, Ф. Фелліні, М.Антоніані, Б. Бертолуччі, П. Грінуей) ХХ ст. свідомо творчо перетворювали ідеї фрейдизму у своєму мистецтві, робили на них досить сильні акценти. Трактування чуттєвої насолоди як рушійної сили життєдіяльності людини, нехтування об'єктивними духовно-ціннісними началами – такі положення вчення З. Фрейда, на нашу думку, зіграли важливу роль у трансформації естетизму як духовного переживання людиною краси і гармонії світу в естетство – абсолютизацію самодостатнього чуттєвого задоволення.

Заперечення метафізичної реальності, буттєвих принципів Істини, Добра, Краси, призвело до того, що уявлення про буття починають співвідноситись у ХХ ст. з такими категоріями як абсурд, хаос. Відчуття страху перед життям позбавленої релігійних орієнтирів духовно спустошеної людини обумовило естетизацію негативних компонентів і феноменів життя. Насолода від споглядання явищ, що несуть у собі негативне смислове навантаження є, на нашу думку, незаперечним виявом естетства як специфічної духовної позиції, що абсолютизує самодостатнє чуттєве задоволення, незалежно від морального змісту явища. Однак, нам видається, що не дивлячись на світоглядну специфіку ХХ ст., прагнення до краси і гармонії як позитивних духовних абсолютів, втрачаючи свої домінантні позиції в духовному світі особистості пост-культури, все ж залишається сутнісним смисловим началом її світовідношення. А тому, естетизація потворного, збуджуючи негативні емоції відрази, страху, жаху, шокового стану, є своєрідним криком протесту людини проти ціннісної дезорієнтованості, глобальної залежності від техніки, політики, товарно-грошових відносин.

Абсурдність існування людини у світі, позбавленому вищих буттєвих цінностей, її дезорієнтованість і жах одними з перших у культурно-

цівілізаційному просторі ХХ ст. відчули й усвідомили філософи-екзистенціалісти. Центральною категорією філософствування мислителів даного напрямку стало поняття «екзистенція» (існування). Екзистенція описувалась мислителями як позбавлене сенсу буття зневіреної людини. Оскільки «Бог помер» (Ф. Ніцше) і зникла шкала традиційних цінностей, то життя абсурдне, всі вчинки людини позбавлені сенсу й еквівалентні один одному. Філософи-екзистенціалісти наголошували, що переживання людиною власної екзистенції – це переживання граничної самотності. Вони визначали онтологічний статус людського існування, екзистенції, як «для-себе-буття», «тут-буття», «наявне буття». В екзистенцалізмі людина приречена відчувати себе сторонньою, чужою як у природному світі та серед людей, так і по відношенню до самої себе як природної істоти.

Однак, за екзистенціалістами, вихід зі стану «тотального ніщо», тотальної самотності, в якому людина народжується й перебуває більшу частину свого життя, можливий. Людина має право вибору між існуванням у вимірі холодної відчуженої реальності і бунтом проти такого позбавленого смислу життя. Позбутися глобальної самотності можна або завдяки залученню до енергій духовного Абсолюту – Бога (релігійний екзистенціалізм), через творчість, або ж відмовившись від своєї індивідуальності. Саме останній варіант обирає основна маса людей, занурюючись у «світ об'єктивації» (М. Бердяєв), у безособовий вимір буденності, що підпорядковується виключно законам необхідності. Обравши ж мистецтво або релігію, людина тим самим обирає творчість як смисл існування. За А. Камю, саме у творчості людина кидає виклик глобальній бездуховності світу. Головним результатом творчості є для екзистенціалістів творення і ствердження у світі свого «Я». І хоча, відповідно до світогляду екзистенціалістів, індивідуальна творчість не може здолати абсурдність і безглуздість емпіричного світу, вона, однак, з необхідністю несе певну значущість і цінність для вічності.

Екзистенціалісти одними з перших у культурному просторі ХХ ст. відчули й усвідомили кризову ситуацію, в якій опинилась людина поза

об’єктивним духовно-ціннісним виміром існування. Протягом тисячоліть людське життя і Культура формувались у напруженому духовному просторі між двома полюсами: людиною і сферою Абсолютного – Богом. У діалозі з вищою реальністю людина віднаходила опору й ціннісні орієнтири. На нашу думку, саме естетизм як духовно-ціннісне світовідношення, що ґрунтується на переживанні гармонії людини і світу як втілення їх сутнісного взаємозв’язку, був тим духовно-енергетичним полем, що формує культурну реальність людини. Разом із запереченням існування сфери абсолютних смислів і цінностей зник один з полюсів цього духовно-енергетичного поля, порушилась глобальна рівновага, що віками живила Культуру. Гармонія, краса, досконаліть втратили у ХХ ст. статус онтологічної цінності, основи та центру духовності людини. Живлячись ніцшеанськими, фрейдистськими, екзистенціалістичними ідеями, категорії абсурдного, потворного, жахливого зайняли чільне місце в культурі ХХ ст. Естетизм як позитивна духовно-творча світоглядна позиція поступово трансформувався в естетство – світовідношення, що ґрунтується на ствердженні самодостатності чуттєвої насолоди в якості вирішального начала взаємодії людини зі світом.

Таким чином, підводячи підсумки, можемо зазначити, що в ХХ ст. у просторі пост-культури сформувались принципово інші, порівняно з класичною – метафізичною – моделлю культури, уявлення про людину та характер її взаємодії зі світом. Це призвело до сутнісних модифікацій духовності людини. Як уже неодноразово зазначалося, в основу світовідчуття людини класичної світоглядної парадигми було покладено уявлення про гармонійний сутнісний взаємозв’язок людини і світу – а відтак, саме естетизм, виявляючись як переживання і ствердження людиною через культуротворчість онтологічної краси та досконалості, був домінуючим типом світовідношення. Пост-культура заперечила смисложиттєву роль духовних цінностей Істини, Добра, Краси, гармонії, порядку і вирушила шляхами вивільнення стихійного, дисгармонійного діонісійського начала. Єдиною сутністю людини в цих умовах стала визнаватись тілесність. Були актуалізовані ірраціональні, підсвідомі сфери, хтонічні, вітальні пориви.

Чуттєве задоволення стало трактуватись основним рушійним началом людської активності. Відтепер не духовне перетворення та просвітлення стає метою естетичного переживання, а збудження чуттєвої сфери, причому часто здійснюване в негативному, деструктивному руслі. Якщо у класичній світоглядній парадигмі культуротворчий вимір естетизму виявлявся через гармонізацію системи людина – світ, то в посткультурі актуалізується ігрове світовідношення. Як зазначає В. Бичков, людина пост-культури, не визнаючи над собою жодних вищих начал і надаючи індивідуальному задоволенню ролі основного начала у взаємодії зі світом, є гравцем за своєю сутністю та екзистенцією. В естетичній свідомості пост-культури гра абсолютизується, доводиться до певного логічного завершення, до абсурду.

На нашу думку, абсолютизація ігрового ставлення до життя, позбавленого особистісної морально-етичної відповідальності та спрямованого передусім на отримання максимуму чуттєвої насолоди, стає беззаперечним свідченням того, що естетизм як позитивне духовно-творче світовідношення модифікується у пост-культурі в естетське, споживацьке ставлення до життя. Саме естетство як життєва позиція, в якій краса і гармонія – універсалії світовідношення людини – втрачають свій об'єктивний духовно-ціннісний вимір, є домінуючим началом пост-культури – нового, радикального, гранично епатажного і сутнісно іншого витка Культури.

3.2 Естетська особистісна самоорганізація: специфіка та перспективи

У класичній картині світу естетизм як світовідчуття і світовідношення, що визначає переживання людиною гармонії з онтологічними основами буття вищою цінністю, а прагнення до взаємодії зі світом на основі буттєвих

начал Істини, Добра, Краси – смисловим началом життєдіяльності, з необхідністю співвідносився з суб'єктно-особистісною формою існування. Усвідомлення людиною власної субстанційної сутності виявлялось певною детермінацією, що обумовлює її особистісне творче становлення як прагнення до максимально повного зовнішнього втілення її внутрішнього «Я». Утверджуючи онтологічні цінності і смисли у відповідних культурних формах, людина тим самим утверджувала себе саму як відповідально мислячу і діючу особистість, що завдяки цим актам підтримує своє особистісне буття і віднаходить власну ідентичність. Така активність виявлялась, з одного боку, певною діяльною співучастю людини у становленні світу як живого організму, а з іншого – особистісно-відповідальним формуванням власного життя як певної цілісності.

У сучасному світі трансформація естетизму в естетство як наслідок заперечення об'єктивного духовно-морального виміру краси обумовила кардинальні зміни в концепції особистості. Абсолютизація чуттєвого переживання незалежно від його морального змісту – таке сутнісне положення естетської життєвої позиції, на нашу думку, з необхідністю супроводжується децентралізацією, фрагментацією особистості людини, розсіюванням її цілісної самості на безліч самодостатніх «Я». Якщо естетизм, визначаючи в якості смислового начала життєдіяльності людини прагнення до цілісності і гармонії з онтологічними началами буття, виявлявся у суб'єктно-особистісній формі існування, то естетська життєва позиція, нехтуючи ціннісною складовою світопереживання, ґрунтується на запереченні суб'єктно-особистісної, цілісної «Я»-концепції. Домінуючою стає ігрова модель поведінки, безперервна зміна масок, ролей, іміджів. Людина перетворюється на внутрішньо абсолютно пластичну, динамічну істоту з плинною самоідентифікацією.

Дослідження проблеми естетської особистісної самоорганізації як, передусім, проблеми анігіляції духовно-ціннісної, цілісної «Я»-концепції в контексті сучасної культури не є випадковим. Більшість дослідників розглядають сучасність як кризовий етап в культурно-історичному поступі.

Головною ж причиною кризових явищ, що охопили всі сфери культури, прийнято вважати антропологічну кризу – радикальні зміни в концепції особистості. Як зазначає С. Хоружий, стан антропологічної проблеми в постмодернізмі можна окреслити загальновідомою формулою: смерть суб'єкта. Цю формулу слід розуміти як відмову від класичної європейської субстанційної моделі людини, що була на авансцені європейської метафізики від Р. Декарта до Г. Гегеля і майже до Е. Гуссерля. Відповідно до цієї формули, людина мислилась суб'єктом і субстанцією сущого. Підпорядкована онтологічним началам, людина трактувалась у межах зазначеної парадигми своєрідним центром буття – суб'єктом пізнавальних, моральних, культуротворчих процесів. Головне твердження, що констатує смерть людини, виходить із загальної світоглядної установки постмодернізму, яку можна визначити як онтологічний нігілізм, тобто заперечення існування метафізичного центру світу. На думку С. Хоружого, відмова від метафізичних основ, «смерть бога» (Ф.Ніцше) обумовили і смерть людини як цілісної особистості й суб'єкта культуротворення. Так, заперечення духовного Абсолюту призвело до руйнування в людині її субстанційної ідентичності, цілісної самості [237, с. 52].

Наслідком заперечення наявності у людині певного буттєвого начала, незмінної сутності стала проблематизація її ідентичності. Людина в постмодернізмі розглядається як позбавлена стабільності структура, що постійно змінюється під впливом зовнішніх подій, соціальних та культурних феноменів. У постмодернізмі на противагу субстанційній концепції людини як суб'єкта абсолютних норм і законів стверджується функціонально-відносне трактування її самості. Позбавлена глибинної сталої онтологічної сутності, людина осмислюється як внутрішньо динамічна істота, відкрита для соціальних маніпуляцій. Відбувається децентралізація і фрагментація цілісної самості людського «Я». Як зазначає В. Лекторський: «В постмодернізмі виникає все більше і більше індивідів, що характеризуються поліідентичністю чи «розмитою ідентичністю». Це ті, свідомість яких виявляється фрагментованою і які не можуть відповісти на питання «хто я

такий?» А оскільки без цілісності свідомості «Я» виявляється неможливим, то можна зробити висновок, що і «Я» у строгому сенсі більше не існує. Зрозуміло, що індивід, у якого відсутнє «Я», у якого життя ділиться на ряд не пов'язаних між собою епізодів, не може нести відповідальності за свої вчинки, а тому не може вважатись людиною у загальноприйнятому сенсі цього слова» [133, с. 202].

У постмодернізмі людина більше не розглядається як суб'єкт, наділений автономною свідомістю і вольовими якостями. Натомість вона мислиться вузловим пунктом у складній сітці інформаційних обмінів, які відбуваються за правилами різноманітних мовних ігор. Як зазначає В. Кутирєв: «Позбавлена статусу суб'єкта й особистості людина в умовах, коли буття зводиться до комунікації і чистих функціональних відносин, редукується до актора, агента як точки перетину соціально-культурних відносин» [127, с.65].

Культура постмодернізму висуває новий ідеал людини – абсолютно пластичного гравця, що змінює своє «Я» відповідно до ситуації. На зміну поняттю «особистість» приходить поняття «роль», «маска», «імідж». Віднині смислова сфера життя пов'язується не з переживанням і особистісним ствердженням надособових моральних цінностей, а з явищами прагматичної вигоди, соціальної затребуваності, успіху: «Сучасна епоха – це не лише домінування «Я» над надособовими цінностями, але й об'єднання останніх в одне поняття – «стиль», «імідж», як щось зовнішнє, прикладне – те, що змінюється в залежності від оточення особистості. Люди міняють власні світоглядні установки так само легко, як і костюми» [81, с. 39]. Якщо в класичній культурі було чинним твердження, висловлене у свій час М.Лютером: «на цьому стою і не можу інакше», то постмодерністська особистісна позиція зводиться до наступного: «на цьому стою, але можу де завгодно і як завгодно» (О. Марквард).

Наслідком заперечення у постмодернізмі існування глибинної самості людського «Я» стала абсолютизації «зовнішньої людини», трактування сутності людини як сукупності суспільних відносин. На нашу думку, соціально обумовлена самотворчість індивіда найбільш повно виявляється у

феномені іміджу. Імідж (від англ. image – «образ», «зображення», «відображення») – це образ, який, по-перше, не співпадає з органічно властивим (заданим) людині образом, а по-друге, несе певну знакову функцію у суспільному житті.

Оскільки творення іміджу пов'язане із зовнішнім оформленням «Я» людини, то є підстави стверджувати, що іміджмейкерство є своєрідним процесом поєднання життя і мистецтва. Слід зазначити, що у класичній метафізичній моделі культури прагнення поєднати мистецтво й життя також мало місце. Однак, втілюючись в особистісно-суб'єктній формі існування, воно було спрямоване на максимально повний зовнішній вияв внутрішньої сутності людини. У християнській культурі як фундаменті класичної метафізичної картини світу цей процес отримав назву «духовного художества», «мистецтва мистецтв». У його основі – духовне самотворення людини, прагнення піднятися над повсякденним «Я» до своєї істинної, абсолютної сутності і, ототожнившись з нею, віднайти себе.

Поєднання мистецтва і життя у феномені іміджу зводиться до підміни життя певною раціоналістично сконструйованої грою, в якій явища трактуються відчужено від своєї сутності. Творчість при цьому зводиться до підтримання і забезпечення цього штучного, підробного світу. Важливим моментом у творенні іміджу є дистанція між сутністю і зовнішньою формою. Імідж покликаний приховати справжнє обличчя людини під певною маскою. У християнській культурі антитеза маски й істинного, особистісного «Я» традиційно розгорталася як суперечність між Обличчям, образом Божим у людині, і личиною, внутрішньою сутністю якої є порожнеча. Так, православний філософ П. Флоренський писав: «Личина – це дещо подібне до Обличчя, те, що видає себе за Обличчя і сприймається як Обличчя, однак порожнє всередині, позбавлене метафізичної субстанційності» [226, с. 160]. У постмодернізмі заперечення есенціалізму в уявленнях про світ і людину призвело до абсолютизації зовнішньої, формальної сторони самоорганізації особистості, виявляючись у феномені іміджу.

Творення іміджу нерозривно пов'язане з соціальним самовизначенням людини. Вирішальним чинником, що обумовлює експлуатацію того чи іншого іміджу, є його соціальна затребуваність, попит. У постмодернізмі процес творення іміджу відбувається у принципово новому соціокультурному просторі, що отримав у сучасних дослідженнях назву «віртуальність». Феномен віртуалізації є основною категорією інформаційної культури, перехід до якої здійснюється в постмодернізмі, і пов'язаний із впровадженням мультимедійних технологій, експансією інформаційних потоків, які витісняють звичні смисли, установки, цінності. В інформаційному суспільстві творення іміджу як довільне моделювання людиною власного «Я» здійснюється з різних інформаційних ресурсів навколишнього світу. Об'єктивною умовою формування іміджу людини стає максимальна інформаційна насиченість, інтенсивність і швидкоплинність інформаційних потоків. Внаслідок цього людина змушена постійно оновлювати свою ідентичність – адже вже знайдена відповідь, сформований «Я»-образ руйнується щоразу, коли навколишній інформаційний простір створює нові конфігурації образів і смислів. Інформаційний пресинг змушує людину заново переглядати своє ставлення до зовнішньої реальності, по-новому вибудовувати власне «Я», створювати новий імідж.

Іміджева модель поведінки формується підкреслено індивідуально, проте вона передбачає особливу значущість неформальних міжособистісних зв'язків, комунікації. Так, роль втрачає сенс, якщо вона не знаходить очікуваного відгуку у глядачів. Тому «мати імідж» означає не лише заявити оточуючим про свій особливий стиль життя, але й бути почутим. Прагнення до активного підтримання власного іміджу вимагає від людини інтенсивного спілкування. Виникає і зворотна залежність – більша щільність інформаційного простору й інтенсивність комунікативного процесу спонукає людину до більш глибокого залучення до процесу симуляції своєї ідентичності. Людина змушена частіше й ретельніше коригувати своє «Я», створювати власний бажаний образ перед обличчям все більшої кількості людей.

Віртуалізація картини світу провокує ігрове сприйняття дійсності людиною. В інформаційному суспільстві, у якому панує «втрата смислів», а віртуальна, знакова культура набуває самостійного буття, гра все більше проникає у реальність. Homo ludens – людина, що цілком усвідомлено грає різноманітні соціальні ролі, змінює сценарій життя за принципом «сам собі режисер» – стає цілком реальним соціальним типажем. Homo ludens зорієнтований на вільне, нічим не обмежене моделювання власного «Я», авторське конструювання своєї ідентичності. Ігрова концепція життя призводить у постмодернізмі до руйнування звичних категорій самосвідомості, заснованих на культурних традиціях. Традиція починає сприйматись не як осереддя культурного досвіду поколінь, а як штучне обмеження вільного самовияву людини.

Перевагою ігрового світоставлення є те, що людина менше обтяжена соціально обумовленими стереотипами, наділена більш мобільними реакціями і здатністю маніпулювати будь-якими пластами інформації. Ігрова концепція життя породжує розкріпаченість соціальної поведінки, відносну легкість адаптації до нових умов, здатність до гнучкого моделювання соціальних ролей, творче ставлення до оточуючої реальності. Як зазначає М.Делягін: «для ігрового типу особистості притаманне неповне усвідомлення межі між реальним і уявним світом і, відповідно, відсутність чітких уявлень про причинно-наслідкові зв’язки, у тому числі і по відношенню до результатів власної діяльності. Це сприяє формуванню відносної безвідповідальності і розкріпаченості як у думках, так і у вчинках, – своєрідного інфантилізму, життєво необхідного для вільної і ефективної соціальної творчості» [21, с. 60].

Ігрова життєва концепція є виявом так званого «креативного мислення». Людина з креативним мисленням сприймає всю багатоманітність оточуючої реальності як неорганізоване, хаотичне, деструктивне середовище, позбавлене онтологічних закономірностей і жорсткої внутрішньої логіки. Інформаційний простір перетворюється на потік «кліпів» – модульних одиниць інформації, максимально динамічних, мінливих, відносно

незалежних один від одного. А відтак, креативне мислення не є ані інструментом логіки, ані результатом багаторівневого абстрагування. Воно спирається на систему розрізнених образів, що ірраціонально сприймаються й опрацьовуються підсвідомістю. Необхідною умовою для креативного мислення є не спадкоємність досвіду, не енциклопедичне узагальнення знань, а постійна зміна вражень, безперервне оновлення «ресурсної бази». Креативність мислення є своєрідною реакцією людської психіки на прискорений темп життя, багатоманітність «кліпової культури».

Таким чином, інноваційний характер розвитку інформаційного суспільства, перманентна мінливість, кліповість, фрагментарність сучасної інформаційної культури призвели до того, що свідомість людини позбавляється впорядкованої картини світу і потрапляє у простір змодельованої віртуальної реальності. Створюються передумови для переходу людиною до такої системи самоідентифікації, яка виявляється не у співпричетності до тих чи інших культурних традицій, а у довільному ігровому конструюванні людиною певного іміджу. Людина перетворюється на істоту з так званою «плинною» ідентичністю. Актуальним стає вміння гнучко моделювати власну поведінку, змінювати рольові установки, піддавати постійному оновленню алгоритми дій.

Слід зазначити, що прогрес інформаційних технологій призвів до того, що мас-медіа перестали бути лише механізмом передачі інформації, перетворившись на основний засіб творення культурної реальності. Заперечуючи існування об'єктивних вищих смислів і цінностей, інформаційна культура втілює у собі стратегію радикального соціального конструктивізму. В. Кутирєв зазаначає: «У постмодернізмі інформація з властивості матерії перетворилася на субстанцію. Позбавлене сутності, буття редукується до віртуальності. Все стало інформацією як такою, картинна модель світу перетворилася на матричну, інформаційно-проективну, конструктивістську» [127, с. 62]. Постмодерністське суспільство є певною конструкцією, що виражає волю та інтереси провладної соціальної спільноти. Ту роль, яку в класичній культурі відгравала релігія, наука, філософія, в

інформаційній культурі відіграє мода і реклама. У своєму зовнішньому самовияві людина починає повністю залежати від так званих квазі-суб'єктів – віртуальних узагальнених стереотипів, що активно культивовуються політичною та торговельною рекламою. Телевізійна та комп'ютерна віртуальність перетворюється на потужний засіб маніпулювання свідомістю людей, своєрідний механізм управління їх потребами. Через створюваний набір образів мас-медіа, передусім, телебачення, визначають сприйняття людьми реальності від ідеологічних і політичних вподобань до форм і ритуалів міжособистісного спілкування, від стилю життя, одягу, житла до вибору захоплень.

Хаотичне сплетіння інформаційних потоків у постмодернізмі спровокувало культурний плюралізм, множинність і мозаїчність життєвих практик і стилів. Якщо в метафізичній центрованій картині світу «бути» означало зберігати самототожність, ідентичність, цілісну самість, то в інформаційному суспільстві людина в численних культурних практиках створює численні варіанти свого «Я», форми її існування стають пластичними, цілісна самість розсіюється. Визначальним для людини стає принцип «у житті необхідно все спробувати – не лише кухню всіх народів, а й культуру, науку, релігію». Традиційно процес конституювання людиною власної індивідуальності співвідносився з духовним виміром існування – цінностями, переживаннями, почуттями, вольовими інтенціями. В інформаційному суспільстві здійснюється програма послідовного заперечення ролі духовно-екзистенційної сфери у процесі становлення людини. Вирішальна роль відводиться її поверхневим бажанням, миттєвим поривам. У постмодернізмі система маніпулятивного соціального контролю спрямована на фрагментацію ідентичності особистості. Так, соціальний контроль є тим більш ефективним, чим менше кожний індивідуум відчуває свою самість як стабільну, сталу ідентичність.

На проблемі так званої плинної особистісної ідентичності у постмодернізмі акцентує Л. Щеглова. Дослідниця зазначає, що у культурі постмодернізму місце законодавчого розуму займає розум інтерпретативний,

орієнтований на мінливість повсякденної життєвої практики. Люди стають елементами соціальних систем не як моральні особистості, а у спеціальних, потрібних даній системі, якостях. Так, прагнучи зберегти цілісність індивідуальності й одночасно залучитись у контекстні колективні форми життя, людина змушена зважати на виробничу потребу суспільства у часткових, фрагментованих, мобільних людях та інтерсуб'єктивувати свою автономність. І хоча потреба людини у релігійній метафізичній особистісній визначеності не зникає, однак у напруженому темпі сучасного життя людина від споглядання глибин переходить до розв'язання суто прагматичних завдань. Л. Щеглова наголошує, що постановка прагматичної мети не є експлікацією екзистенційних цінностей, а навпаки, блокує їх. Так, людина, що декларує своєю метою особистісну самореалізацію, реалізує насправді дещо стандартне і легко досяжне, нехтуючи своїми істинними бажаннями заради соціальних ролей. Дослідниця зазначає, що у сучасному світі відбувся перехід від субстанційного етосу до формальної етики. У рамках сучасної етики моральні вимоги, не виключаючи добру волю індивіда, забезпечуються раціональною організацією діяльності людей у соціальних системах. Етика доброчинності у суспільно функціональній поведінці доповнюється інституціональною етикою, тобто переміщується з рівня особистісно виявленої буттєвої заданості на рівень правил, що функціонують у конкретних суспільних групах [256, с. 8].

Досліджуючи проблему фрагментації ідентичності людського «Я» в постмодернізмі, Ж. Дельоз вводить поняття «дивідуалізації», протиставляючи його поняттю «індивідуалізації», яке було основою гуманізму класичної моделі культури. Філософ зазначає, що індивідуальність проявляється як певна соціокультурна ідентичність, позиція людини в суспільстві, стабільна ціннісна структура, заснована на підпорядкуванні людської екзистенції системі вищих смислів. Дивідуальність же є серією ідентичностей серед багатьох інших серій та обумовлена специфікою кожної конкретної ситуації. Дивідуальність ніколи не є частиною одного єдиного соціокультурного співтовариства, співвідносячись з кількома соціальними

структурами, її ідентичності умовні й минущі. Вони визначають активність людини протягом коротких темпоральних інтервалів. Ж. Дельоз підкреслює, що в контексті стратегій соціального контролю мобілізувати дивідуальність означає затримати, відтермінувати конституювання людиною екзистенційного базису особистісної самості завдяки актуалізації «зовнішнього», соціального виміру буття.

На думку філософа, деконструкція гуманізму класичної світоглядної парадигми, здійснювана завдяки заміні індивідуальності дивідуальністю, ідентичності – фрагментованою не-іденентічністю, створює можливості для такого гуманізму, в межах якого людина виявляється суб'єктом різноманітних соціальних програм. Ця стратегія осмислює людину як номада, відкритого не субстанційним ідентичностям, а різноманітним серіям сумнівно деструктивних поривів і потягів. Це легітимізація гіпердиференційованого суб'єкта, що формується в інтеракціях між людьми [74].

У постмодернізмі майже повна узурпація простору особистісного самовизначення засобами масової інформації призвела до переживання людиною відчуження від самої себе, відчуття неможливості самореалізації, руйнування особистісної ідентичності. Внаслідок підпорядкування індивідуальної свідомості масовим стандартам відбувається перетворення людини на слухняного «клієнта», «зомбі». На проблемі відчуженої самоідентифікації як ключовій у гуманістичній концепції постмодернізму акцентує Г. Тульчинський. На думку дослідника, універсалією персонології у постмодернізмі є феномен особистісного самозванства. Самозванство нерозривно пов'язане з становленням масової культури, суспільства споживання, підпорядкованого принципу все зростаючого задоволення все зростаючих потреб, та ринкової економіки. Якщо у класичній культурі цінності були структуровані в ієрархічну вертикаль, то у масовій культурі вони «зводяться до спільного знаменника», перетворюючись на рубрикатори ринку. За таких умов має право на існування лише те, що користується

попитом, затребуване ринком, є популярним брендом – причому це стосується не лише товарів та послуг, але й людей [220, с. 260].

У масовому суспільстві особистість трактується як певний автопроект. Причому такий, що передбачає успішність його реалізації як певного бренду. А, отже, мова йде про технологію розробки та реалізації певного іміджу особистості. Проблема іміджу постає як проблема практичного маркетингу. Так, робота над образом ділиться на декілька етапів: дослідження його соціальної затребуваності, власне формування, потім – «просування» і збут «клієнтурі». Роль, імідж стає не метою, результатом ідентифікації, а засобом реалізації певного соціального проекту. Причому таке буквальне застосування маркетингової технології по відношенню до особистості людини здійснюється не лише на ринку праці, але й у соціальних відносинах, особистому житті, побуті. Перетворення проблеми особистості з ціннісно-онтологічної на маніпулятивно-процесуальну власне і дозволяє зробити висновок, що самозванство є ключовою універсалією позиціонування особистості в постмодерністській культурі й персонології. Брендинг, реалізуючи концепцію особистості як сукупності іміджів та ролей, і є втіленням технології тотального самозванства.

Ігрова модель самоідентифікації як домінуюча у постмодернізмі послужила підгрунтям становлення нової антропології. Мобільне налаштування на адекватний культурний код, освоєння різних моделей поведінки стає загальною вимогою часу. Здатність до миттєвої переорієнтації стає основним фактором і умовою не лише успішності, але й життєвої компетенції людини. Причому в постмодерністській моделі людини мова йде не просто про рольове розуміння особистості, а про вміле користування культурним досвідом, маніпулювання власною ідентичністю, здатність створити такий імідж, який є «на перехресті різних ідентифікацій», усім до вподоби, оскільки абсолютно адекватний ситуації «тут і зараз». Безперервна зміна ролей та іміджів неминуче призводить до втрати самототожності як здатності до співвіднесення безперервного потоку душевних переживань до чогось стабільного, незмінного, абсолютного. У численних ролях, що часто

взаємовиключають одна одну, цілісна самість людини фрагментується або й зовсім анігілюється. Однак саме втрата свого цілісного «Я» є передумовою успішної самореалізації у все нових і нових образах.

Зосередженість людини на невпинній гонитві за матеріальним комфортом, високим положенням у суспільстві як єдино можливими показниками життєвої успішності породжує соціальний тип перфекціоніста. Здавалося б, перфекціонізм як прагнення досконалості перекликається з естетизмом і не несе у собі негативного змісту. Це справді так, якщо життєва установка на досягнення успіху, гармонії, досконалості супроводжується розкриттям власного «Я», розвитком власних талантів і здібностей. Проте в постмодернізмі перфекціонізм набуває ознак масової ідеології, що нав'язує, диктує особистості критерії успішності, а відтак, принципово ігнорує проблему індивідуальності. У такому випадку маємо справу з певною контртрадицією, заснованою на викривленні прагнення людини до духовної досконалості через підміну категорій Добра і Зла поняттями «корисно», «вигідно», модно, відповідає бренду тощо. Зрозуміло, що такий «повсякденний» перфекціонізм постає скоріше як хибна самоактуалізація.

На нашу думку, ігрове маніпулювання самоідентичністю, підпорядковане прагматичним міркуванням соціальної затребуваності, успіху, супроводжуючись фрагментацією, децентралізацією людського «Я» є незаперечним виявом естетства. Так, ігрова модель самоідентифікації з необхідністю супроводжується нівелюванням особистісно-цілісного, відповідального, духовно-ціннісного, а відтак – морального світовідношення. Водночас саме гонитва людини за сильними та яскравими враженнями, незалежно від їх морального змісту, є загальновизнаною сутнісною ознакою естетства. Таким чином, є всі підстави зробити висновок, що саме естетство, заперечуючи субстанційну концепцію особистості, духовно-цілісне, ціннісне світовідношення і є основою нової постмодерністської антропології.

На користь нашого припущення свідчить твердження багатьох сучасних дослідників, що у постмодернізмі внаслідок нівелювання субстанційної, особистісно-цілісної форми існування людини відбувається трансформація

«Я»-концепції на основі принципу гедонізму. Саме принцип задоволення стає основою світогляду, системи уявлень про людину та її місце у суспільстві та природі. Ю. Давидов зазначає, що у постмодернізмі відбувається становлення нового типу людини – так званого споживача-нарциса. Людина такого складу байдужа до екзистенційних смислів та вищих духовних цінностей і заклопотана виключно проблемами власного збагачення, успіху й чуттєвого задоволення. Споживання виявляється у постмодернізмі завершеною системою цінностей і началом, що визначає поділ суспільства на соціальні верстви. Нарцисизм як споживацький тип особистості супроводжується прагненням людини до всіляких атрибутів комфорту, невпинною гонитвою за модою, культивуванням цінностей так званого «короткого дихання» [73, с. 10].

Якщо гуманізм у класичній культурі ґрунтувався на прагненні до особистісного ствердження універсальних духовних цінностей, то постмодерністська антропологія, втілена у нарцисизмі, розгортається як «остаточне самоствердження людини в її безнадійній конечності» [73, с. 5]. Людина у постмодернізмі прагне до свободи від будь-яких ідеологічних начал. Сучасний французький соціолог і філософ Ж. Липовецьки зазначає: «Постмодерн – це епоха небувалої емансипації людини. Для постмодерністського суспільства не існує ні ідолів, ні історичних задумів, які б мобілізували маси. Відтепер нами править порожнеча, яка не є ані трагічною, ані апокаліптичною. Це тотальна свобода людини від будь-яких – економічних, моральних, культурних – обмежень» [135, с. 23]. Нарцисизм, революція потреб і її гедоністична етика виникли внаслідок зміцнення позицій індивідуалістичної соціальної логіки – звільнення людини від імперативу соціальних і моральних цінностей. Внаслідок цього політичні, економічні, філософські проблеми втрачають свою актуальність для людини: інтереси її зосереджені, переважно, у приватній сфері, турботі про себе і власне благополуччя. Нарцисизм трактує проблему ідентифікації людини як невпинне самоконструювання. Причому видимий ефект цих постійних зусиль зосереджений виключно у сфері тілесного. Саме тіло осмислюється як

незмінний фактор серед плинних і мінливих ідентичностей, як матеріал для всіх минулих, теперішніх і майбутніх її варіантів. Звідси і зосередженість нарцисів на культивації тіла. Нарцисизм демонструє зміну відношення до нього: віднині тіло втілює сутність людини, а відтак, необхідно постійно дбати про нього – стежити за його функціонуванням, боротися з ознаками деградації завдяки спорту, дієтам тощо. Властива для цього типу абсолютизація тілесного виявляється і у масовому захопленні ритуалами контролю і догляду за собою (масаж, сауна, спорт, дотримання режиму). Як соціальний тип нарцис є «продуктом» масової ідеології, спрямованої на творення суспільства, позбавленого відчуття культурної спадкоємності, причетності до традицій, певних апріорних моральних цінностей. Нарцис живе теперішнім, відчуття причетності до історії виявляється забутим, так само, як і соціальні цінності та інститути. Поряд з легковажним ставленням до майбутнього відбувається і «девальвація» минулого. Переакцентуація з духовного на тілесне, культивування нарцисизму як особистісного типу продиктована усвідомленням систем контролю над суспільством необхідності творення морально інертного, байдужого соціуму, яким було б легко керувати.

Слід зазначити, що такі суспільні зміни прогнозувалися ще мислителями кінця XIX століття. Так, зокрема, російський філософ К. Леонтьєв пророкував появу в XX столітті так званої середньої людини, орієнтованої виключно на задоволення потреб власного тіла і нескінченну боротьбу за свої права. Філософ акцентував, що етика, сформована середньою людиною, буде вільною від містичних і релігійних цінностей, оскільки людина такого типу впевнена, що розкриттю почуття її власної гідності сприяє виключно прагнення до розкоші і багатства [132, с. 151].

Ствердження принципу гедонізму як визначального начала взаємодії людини і світу призвело до естетизації етичного. Наслідком цього стало виникнення численних концепцій «естетичного життя», специфічних «технік себе», «мистецтв існування», що обґрунтовують необхідність естетичного життя як своєрідної етики. Розглянемо концепції «естетичного життя»,

розроблені представниками постаналітичної філософії США, зокрема М.Фуко, Р. Рорті, Р. Шустерманом, С. Кейвелом, А. Неймасом. Питання етичного виміру концепцій «мистецтва існування» пов'язане здебільшого в американській філософії з дискусіями навколо пізніх робіт М. Фуко. А тому виокремимо основні положення його вчення.

М. Фуко зазначає, що теорії естетичного існування – це «продумані й добровільні практики, за допомогою яких люди не просто встановлюють собі правила поведінки, але прагнуть змінити самих себе, тим самим перетворивши своє життя на витвір мистецтва, що несе у собі певні естетичні цінності й відповідає певним критеріям стилю» [цит. за: 192, с. 195]. Для М. Фуко не існує суб'єкта, якщо під ним розуміти фіксовану сутність. А відтак, життя правомірно трактувати не як процес реалізації «людської природи», а як самостилізацію. Розглядаючи моральну проблематику «естетик існування», філософ зазначає, що мораль у даному контексті не є поєднанням певних усталених кодів і норм. Обраний особистістю спосіб, за допомогою якого вона вибудовує власне життя як витвір мистецтва, і визначає специфіку конституювання людиною себе в якості морального суб'єкта.

Проблема конструювання життя як витвору мистецтва вперше заявила про себе ще в античній культурі. З приходом християнства античні «мистецтва існування» і «техніки себе» частково втратили свою значущість і автономію. В сучасному ж суспільстві вони знову є актуальними. На думку М. Фуко, слід відтворити тривалу історію цих «естетик існування», оскільки це і буде історія способів конституювання морального суб'єкта. Тема «життя як витвір мистецтва» розглядається ним у співвідношенні зі специфічним трактуванням поняття «сучасність». Так, філософ трактує сучасність не як певний історичний період, а як «спосіб відношення до актуальності, добровільний вибір особистості» [цит. за: 192, с. 195]. Сучасність розгортається не лише як форма відношення до теперішнього, а як необхідний спосіб відношення до самого себе. Бути сучасним означає не приймати себе таким, яким ти став у потоці часу, а ставитись до себе як до об'єкту складної і тривалої роботи. Добровільно прийнята установка

сучасності пов’язана з неминучим аскетизмом. На думку М. Фуко, найбільш повно ілюструє запропоновану ним концепцію сучасності особистість Ш. Бодлера. Філософ зазначає, що Ш. Бодлер, відповідно до словника своєї епохи, підміняє поняття «аскетизм» поняттям «дендизм». На думку філософа, можна говорити про своєрідний аскетизм денді, життєва позиція якого виявляється у зосередженому прагненні перетворити своє існування – своє тіло, почуття, пристрасті, вчинки, – на витвір мистецтва. Звертаючись до постаті Ш. Бодлера, М. Фуко підкреслює, що сучасна людина покликана не відкривати саму себе, свої таємниці й істину, а винайти себе [192, с. 185].

Дещо інше обґрунтування концепції «естетичного життя» дає Р. Рорті. Позиція філософа так само ґрунтується на запереченні існування певної абстрактної «людської природи». Р. Рорті декларує множинність, невпорядкованість «Я», уявлення про «Я» як децентралізовану комбінацію багатьох квазі-персон. На думку філософа, саме децентралізація, множинність «Я», заперечуючи ідею функціонування індивідуальності як цілісної системи, відкриває нові можливості для конституювання концепції естетичного життя як етики. Р. Рорті зазначає, що оскільки не існує універсальних моральних принципів, то людина є вільною в експериментуванні зі своїм життям, у створенні словників приватної моралі. Оскільки «моральна людська природа» (Р. Рорті) є невизначеною, то її необхідно сформувати естетично. Філософ наголошує, що актуальною проблемою сучасності є проблема не самопізнання, а самотворення, самоконструювання, і зазначає, що головним началом, яке лежить в основі естетично оформленого життя є переживання радикальної новизни. На думку філософа, така мета досягається завдяки особистісній зорієнтованості людини на постійний пошук нового досвіду, і, що не менш важливо, нової мови як прагнення побачити себе й інших через нові альтернативні наративи і словники, які можуть продукувати радикальні зміни [192, с. 186].

Одна з найбільш розгорнутих концепцій «естетичного життя» належить Р. Шустерману. Філософ виокремлює три основні «жанри» естетичного

життя. Визначальною характеристикою першого жанру, який філософ визначає як мурівсько-блумзберіанський, є насолода красою, споглядання і споживання прекрасних об'єктів. Другий жанр – варіант У. Пейтера – О. Уайльда – представлений у неоромантичному ідеалі естетизму. Р.Шустерман характеризує цю версію «естетичного життя» як класичну. Тут мова йде не стільки про «споживання» естетичного, скільки про прагнення людини перетворити своє життя на витвір мистецтва. До третього жанру філософ відносить версію естетичного життя, яку називає «рортівсько-фаустівською». Р.Шустерман критикує цю версію, зазначаючи, що вона ґрунтується на хибному розумінні сутності естетичної та художньої творчості як абсолютизації новизни.

Проаналізувавши існуючі варіанти естетичного життя, філософ розробляє власну версію, яка, за його словами, розгортається як дещо середнє між першим і другим жанрами естетичного життя. На думку Р.Шустермана, людина повинна спрямовувати своє життя по лінії «естетичного імперативу», прагнути перетворити його на витвір мистецтва. Естетичне тут виявляється у тому, що від життя вимагається цілісність, виразність і завершеність – характеристики, притаманні й витворам мистецтва. При цьому вимога самотворення супроводжується в концепції Р.Шустермана сильними гедоністичними мотивами. Наголошуючи, що важливим аспектом у процесі «вироблення себе» є культура тіла, філософ залучає у свою концепцію естетичного життя тілесний вимір. Тілесність розглядається ним як центр у чуттєво-естетичній оцінці оточуючого світу. Саме тілесний досвід є основою естетичного самоконструювання як мистецтва життя. Теоретичним виправдання естетизації етичного, за Р. Шустерманом, є антиессенціалізм у трактуванні людини, який полягає у запереченні універсальних сутнісних (метафізичних чи біологічних) факторів, які фіксують людську природу. В умовах відсутності підстав виправдання етичного, людина керується при виборі й конструюванні свого життєвого стилю виключно індивідуалістичною «етикою смаку», обираючи ту «етику», яка виявляється для неї найбільш привабливою [192, с. 189].

Естетичне життя у контексті проблеми морального перфекціонізму розглядає С. Кейвел. Філософ підкреслює, що перфекціонізм – це не інституціональний принцип, а індивідуальне етичне прагнення суб'єкта «бути кращим, бути завжди відкритим» [192, с. 192]. Осмислюючи людське «Я» як неперервний процес самостановлення, філософ декларує ідеал нон-конформістської особистості, що постійно вдосконалюється. Кейвелівський моральний перфекціонізм декларує ідеал життя як нескінченного пошуку нових варіантів, замість добровільного обрання і переживання одного єдиного життєвого шляху. Відповідно до цієї моделі перфекціонізму, пошук кращих можливостей не є обумовленим жодними фіксованими моральними ідеалами. Людину скеровує самокритицизм, пов'язаний із почуттям сорому за стан власного комфорту і заспокоєності. Філософ виступає проти тиску моралі, трактованої в якості певного морального коду. Заперечуючи існування фіксованого морального ідеалу, С. Кейвел задає нову версію моралі, що полягає у постійному особистісному пошуку і прагненні до самовдосконалення.

Показовою у рамках дискусії про філософію як «мистецтво життя» є концепція «естетичного життя» А. Неймаса. Філософ зазначає, що у сучасному світі втрачена ідея філософії як практичної дисципліни, як форми самоконструювання (саме у такій якості філософія існувала у давній Греції). Виокремлюючи різні типи філософського самоконструювання, А. Неймас зазначає, що в європейській традиції домінуючим був тип філософського самоконструювання, який ґрунтувався на уявленні, що філософи повинні віднайти певну модель життя і, рекомендувавши її як кращу, запропонувати в якості взірця для абсолютної більшості людей. Менш розповсюдженим був тип філософствування, який можна визначити як «естетичне самоконструювання» чи «філософське естетичне життя». За А. Неймасом, «філософське естетичне життя» не має ані універсального методу, ані універсальних вимог. Головним положенням, що визначає дану модель, є твердження, що існує багато варіантів життя, і жоден з них не є кращим, за інші; життя ж необхідно прожити так, щоб воно було незабутнім [192, с. 195].

Таким чином, заперечення есенціалізму в уявленнях про світ і людину, призвівши до децентралізації і фрагментації особистості, обумовили становлення естетства як ігрової парадигми постмодерністської особистісної самоорганізації, що ґрунтується на культивуванні особистістю різноманітних специфічних «Я»-технологій як мистецтв існування. При цьому насолода від переживання людиною різноманітних життєвих проектів, що трактуються як рівноправні грані людського «Я», заміщує собою традиційні уявлення про мораль.

Отже, у цьому підрозділі ми з'ясували, що духовні підсумки XX ст. виявилися парадоксальними для людини. Заперечення трансцендентальної обумовленості індивідуальної свідомості призвело, з одного боку, до загостреного почуття власної індивідуальності та свободи, а з іншого – до втечі від самого себе, втрати внутрішнього відчуття цілісності, духовної автономності та ідентифікації. Концептуальній системі постмодернізму властива точка зору на існування абсолютних цінностей, чіткої ціннісної шкали як на насильство над свободою індивіда. Однак XX ст. принесло усвідомлення того, що головне не боротьба за переживання абсолютної свободи від культурних, моральних, суспільних обмежень, а здатність її витримати. Наприкінці XX ст. стало очевидно, що ціннісна гомогенність культурного середовища, спровокувавши естетську, ігрову модель поведінки не лише формує свідомість, зорієнтовану на вседозволеність, але й призводить до стійких психологічних патологій, оскільки «людина не може жити у невпорядкованому світі, який паралізує відсутністю орієнтирів, непередбачуваністю, ілюзорністю. Як конечна істота, що опинилася в нескінченності, людина прагне віднайти в цій нескінченності певну структуру, порядок, закон» [216, с. 49]. Поза прагненням до порядку, краси, гармонії, які споконвіку трактувалися як смислові основи життєдіяльності, людина занурюється в безодню деструктивних, руйнівних процесів. У постмодернізмі індивід опинився у ситуації своєрідного буриданового віслюка: він може обрати будь-яку стратегію поведінки, але не має жодних

ціннісних підстав для того, щоб здійснити вибір на користь якоїсь однієї з можливих.

Постмодернізм, заперечуючи існування вищої духовної реальності, стверджуючи буттєву ентропію і хаос, загнав культуру в безвихідь, виявляючись як кризовий, перехідний етап в її історії. Заперечення існування метафізичної реальності, спровокувавши втрату людиною відчуття власної субстанційної самототожності, обумовило анігіляцію суб'єктно-особистісної, цілісної форми її існування, руйнування концепції людини як смислоутворюючого фактора буття. Естетизм як своєрідна універсалія духовно-творчого, особистісного світогляду людини-суб'єкта культури, спрямована на гармонізацію системи людина – світ, замінюється естетством. Смислова домінанта світовідношення замінюється ігровою, уявлення про особистість як носія і творця смислів та цінностей – фрагментацією цілісного «Я» людини, констатацією смерті суб’єкта, деперсоналізацією, а відтак – кризою гуманізму.

На думку більшості дослідників постмодернізму, вихід сучасного гуманізму з кризи полягає в актуалізації так званої «глибинної» семіотики, яка б доповнювала семантичний, синтаксичний та прагматичний виміри існування людини виміром метафізичним, пов'язаним з проривом до трансцендентного. «В сучасній культурі намітилася тенденція, яка може бути позначена як потреба у метафізиці, тобто потреба у такій аксіологічній системі, яка має глибинну надчуттєву природу» [163, с. 318]. «Поза трансцендентним ми стаємо хворими, нігілістами, відчуваємо безнадію й апатію. Ми потребуємо чогось більшого» [159, с. 146].

Прагнення до об’єктивних, а не довільно суб’єктивних, як у постмодернізмі, основ смислової цілісності й повноти буття, пов’язується дослідниками з відновленням суб’єктно-особистісної форми існування людини як вияву її свободи й відповідальності: «У сучасному світі зрушення у гуманістичній концепції мають акцентувати процесуальну динаміку смислового осягнення життя. Це можливо завдяки відновленню ролі особистості – головного і чи не єдиного джерела цієї динаміки» [216, с. 35].

Особистісна форма існування, на думку Г. Тульчинського, пов'язана із залученням людини до духовно-екзистенційного виміру буття, з індивідуальним переживанням буттєвої цілісності як співпричетності до Абсолюту. Саме особистісне переживання співпричетності до трансцендентно універсального є духовним джерелом осмислення і смислотворчості.

На початку XXI століття стало зрозуміло, що в єдності тіла і свідомості, духу, сутність людини пов'язана саме з другим: «Поняття humanities сьогодні – це сфера вияву людського духовного досвіду, індивідуальна робота душі. Результатам цієї роботи притаманна унікальність, неповторно особистісний характер, емоційна забарвленість, ціннісна основа. Саме в цьому випадку можна говорити не стільки про знання та пізнання, скільки про смислотворення та осмислення» [216, с. 39].

Деконструктивісти постмодернізму стверджували, що структури та порядку в світі не існує. Однак практика XX століття довела, що людина не може існувати в хаотичній, невпорядкованій реальності. А тому, на нашу думку, наступним етапом може бути твердження, що навіть якщо структури у світі й немає, однак вона з необхідністю вноситься в нього людським розумом. Втілюючи спробу конечної істоти зрозуміти нескінченне, проблема смислового осягнення життя пов'язана з індивідуальним вибором особливої, завжди унікальної та неповторної життєвої позиції. А отже, проблема смислу співвідноситься з особистісною формою існування людини: «У самому житті смислу немає, проте є проблема смислу життя – пошуку певного контексту, з яким особистість співвідносила б своє існування» [216, с. 44]. Саме із цим прагненням пов'язані спроби людини прорватись у сферу трансцендентного, іншого, до «над»- і «мета»-реального – того, що задає і впорядковує цю реальність. Особистісна форма існування людини і є джерелом, засобом і наслідком динаміки осмислення і смислотворчості як прагнення людини здолати ентропію і внести в реальність певну структуру, порядок, гармонію, красу.

Досвід ХХ століття, що завершилося кризою гуманізму, культури, духовності, показав, що людина не може існувати без вищих абсолютних цінностей, здатних впорядковувати світ, наділяти його смисловою визначеністю. Заперечення існування вищих онтологічних смислів, співвіднесеність уявлень про світ з такими характеристиками як хаос, ентропія, спровокувавши естетську ігрову життєву позицію, що супроводжується руйнуванням особистісно-цілісної форми існування людини, довели свою світоглядну неспроможність. А тому, на нашу думку, значення постмодерну з його методологією деконструктивізму і деперсонологізму передусім полягає у створенні передумов для нової персонології і метафізики: «У духовній історії ХХ століття чітко простежується персонологічний сюжет: від радості впізнавання феноменології гендеру до постмодерністського тілоцентризму з його деконструкцією тіла, а від нього – до метафізики особистості як осереддя свободи й відповідальності» [216, с. 35]. А відтак, на нашу думку, в постмодернізмі створюються передумови і для відновлення у правах естетизму як універсалії духовно-творчого існування людини, сутність якого полягає в особистісному прагненні до перетворення реальності за вищими ціннісними законам Краси, Гармонії, Досконалості. На наше глибоке переконання, саме естетизм, звертаючись до сфери метафізичних смислів і цінностей, акцентуючи на особистісній формі існування людини як суб'єкта Абсолютного, є передумовою здолання техніцизму, прагматизму, утилітаризму сучасного світу та запорукою відновлення смислового, гуманістичного змісту культури.

3.3 Парадигмальний статус естетизму та естетства в контексті сучасної художньої практики

Естетизм як світоглядний феномен, духовно-чуттєве переживання людиною краси та гармонії світу, в художній практиці виявляється системоутворюючим ціннісно-смисловим стрижнем, що обумовлює виконання мистецтвом однієї з найголовніших його функцій – формування культури почуттів людини, структурування її внутрішнього світу цінностями універсальної значущості. Саме з руйнуванням у сучасному мистецтві традиційних уявлень про естетизм як духовно досконале, певний ціннісний позитив пов'язане поширене на сьогодні припущення про втрату ним його атрибутивної якості – художності: «Сучасні митці, як правило, відмовляються від традиційної для мистецтва естетичної (художньої) значущості і констатують лише його самобутнє і унікальне буття в момент створення-сприйняття, його своєрідну чуттєву енергетику» [22, с. 17]. «Наша доба напрочуд антихудожня!», «Нам випало жити в прекрасну антихудожню добу!» – подібні твердження діячів мистецтва кінця XX початку XXI ст., а також назва одного з маніфестів художників – «Каталонський антихудожній маніфест» – відображають парадоксальну складність оцінки феномену сучасної художності. Солідаризуємось із думкою дослідників, які вважають, що проблемність художності на сьогодні є скоріше не ознакою смерті мистецтва, а свідченням гострої необхідності сучасного теоретичного переосмислення його основ. Саме тому метою даного підрозділу є дослідження актуальної у сучасній культурі концепції художності в контексті естетизму і естетства як двох співіснуючих сьогодні світоглядних парадигм.

Художність – фундаментальна категорія філософії мистецтва, трактується у дослідницькій літературі як образно-символічне відтворення процесів та подій реального світу з позицій ідеалу гармонії та краси як універсальних буттєвих цінностей [258, с. 355]. Виявляючись складним багатоаспектним феноменом, синтезом смислових та формальних ознак, художність у традиційному трактуванні немислима поза прагненням до представленості

буття у гармонійній цілісності та досконалій виразності. А відтак – поза контекстом впливу естетизму як визначальної художньо-ціннісної вертикалі, що задає подієвому матеріалу мистецтва відповідного онтологічного масштабу. Видається очевидним, що світоглядні зрушення у сучасній європейській культурі, які виявились у новому способі мистецького переживання життя, майже повній трансформації естетизму в естетство, обумовили і сутнісні зміни у способі художнього осягнення дійсності.

На думку О. Рубцової, розв'язати складну проблему художності сьогодні можна завдяки введенню поняття «парадигма мистецтва» як історично своєрідного типу художньої ментальності. При цьому правомірно розглядати історичний розвиток мистецтва як зміну парадигм, не вимагаючи визнання єдиної на всі часи теорії художності. Ситуація, коли художність характеризується за допомогою критеріїв, нібито далеких від сфери мистецтва, пояснюється актуалізацією нової парадигми, яка передбачає нову якість художності. В межах кожної парадигми формується особливе бачення мистецтва, що конституює як сам акт творчості, так і оцінку його результатів. На цій основі художність виявляється категорією одночасно й історичною, й універсальною [184, с. 140].

Більшість дослідників сходяться на думці, що сучасна художня парадигма заснована на запереченні можливості онтологічно обґрунтованої нормативності в мистецтві. Так, на межі XX–XXI ст. формується ідея, відповідно до якої зміст терміну «мистецтво» взагалі визнається «порожнім». Особливо явно ця тенденція простежується у сучасній американській аналітичній філософії мистецтва, що спирається при характеристиці художності на наступні принципи.

По-перше, не існує загальних критеріїв, які б складали необхідну і достатню умову для того, аби твір було визнано художнім; по-друге, мистецтво – «це назва, яку ми даємо тому чи іншому твору, виходячи саме з наших установок по відношенню до нього, а не його власних внутрішніх властивостей, хоча, звичайно, наші установки не є повністю довільними і певною мірою знаходяться у функціональній залежності від властивостей

дискурсу» [190, с. 35]; по-третє, мистецтво і не-мистецтво не мають чітких, раз і назавжди проведених меж. А відтак, домінуючою в осмисленні сучасних художніх феноменів є парадигма, «що визнає множинність і варіативність самої художності як альтернативної і універсальної одночасно» [184, с. 36]. Причому під «альтернативністю» мається на увазі можливість самого мистецтва протиставляти себе попереднім парадигмам, традиційним уявленням про творчість, професіоналізм, майстерність, індивідуальність, духовність – всім атрибутивним функціям і цінностям «високого» мистецтва. «Універсальність» же передбачає існування в межах цієї нової парадигми різних, але рівнозначних підходів до мистецтва і творчості взагалі.

Видається, що варіативність художності, відсутність чітких критеріїв для її визначення обумовлена у сучасній культурі розмиванням уявлень про етико-естетичний ідеал. Теоретики постмодерну вважають, що немає сенсу говорити про духовний Абсолют, вищу онтологічну реальність. Відбувається руйнування міфу цілісності, заперечується існування певного наративу як основи універсальних форм розвитку світу, акцентується фактичність, даність, а не заданість. Стверджується, що людина хоча й має певні уявлення про світ, але не знає і не може знати, яким він є насправді. А тому можна говорити лише про одну з версій реальності, що існує поряд з багатьма іншими.

Оскільки істинна реальність, якщо й існує, то недоступна для пізнання, а актуальна емпірична дійсність настільки дестабілізована й мінлива, що почуватись у ній комфортно неможливо, то постмодернізм пропонує варіант культури як втечі у так звану гіперреальність – симулятивну знакову систему. Сучасне мистецтво, втілюючи постмодерністську модель світу, надає варіанти уявлень про нього через симулякри, які не претендують на репрезентацію істинної реальності, а лише пропонують варіанти «втечі» від неї в інші, можливо, навіть більш досконалі гіперреальності. Оскільки визнається, що існує лише сукупність спекуляцій і симуляцій, які змагаються за вигідний для них образ світу, то і мистецтво починає осмислюватись як така собі симулятивна гра псевдо-смислами.

Якщо класичне мистецтво, ґрунтуючись на категорії прекрасного як абсолютної буттєвої цінності, нерозривно пов'язаної з моральним началом, а також принципах мімезису, ідеалізації, було спрямоване на смислову гармонізацію людини зі світом, то в умовах ціннісного релятивізму, смислового плюралізму домінуючим стає принцип гри, іронії, а метою художньої творчості – самодостатня насолода від цієї гри. На перший план виводиться принцип гедонізму, ігрового ставлення до світу, тобто естетство. На естетстві як домінантному принципі сучасного мистецтва, що виявляється у його зорієнтованості на забезпечення поверхнево чуттєвих, гедоністичних прагнень людини наголошує В. Бичков: «Постмодернізм – це, передусім, відчуття й усвідомлення буття, культури, мистецтва як абсолютно безкорисливої гри, тобто суто і виключно естетичний (чи, скоріше, естетський) підхід до всього і вся у житті та культурі» [22, с. 19]. О. Радугін, акцентуючи на заміні в мистецтві гуманістичних цінностей ігровими, зазначає, що сучасне мистецтво передбачає оцінку феноменів матеріального і духовного життя у категоріях не аксіологічних і етичних, а своєрідно трактованих естетичних [180, с. 238].

Традиційно мистецтво через конкретно-чуттєве втілення у художньому образі соціальної інформації здійснювало пошук адекватного морально-смислового зв'язку людини зі світом, вбачаючи призначення образу у наслідуванні та імітуванні поведінкових стереотипів. Відтворення соціально виправданої поведінки через образ відбувалось у контексті ціннісної ієрархії. Опозиційна дуальність добра і зла, істинного і хибного, верху і низу вважалась головним організуючим засобом функціонування культури, змістом відтворення й організації життєдіяльності її суб'єктів. Руйнування ж ціннісної ієрархії в постмодернізмі символізує знищення традиційних форм відтворення культури як такої. Симулякр, що замінив собою образ, не виконує властивої останньому функції моделювання моральнісного буття. Втілюючи постмодерністську світоглядну установку на так званий антидогматизм, симулякр не відтворює бінарних опозицій, він є морально нейтральним, співвідносячись з ідеалом терпимості, толерантності, плюралізму. За

Ж.Бодрійяром, уніфікація, усунення ціннісної дуальності світу, рівносильна злочину його знищення («екстермінації»): «Елімінуючи з універсуму всяку негативність, ми, судячи з усього, одержуємо уніфікований, гомогенізований, у певному розумінні повністю перевірений і тим самим екстермінований всесвіт. Екстермінація – ось нова форма зникнення, винайдена нами замість смерті» [16, с. 44]. Реалізація постмодерністського світоглядного проекту, власне, і здійснюється через «деструкцію» – повне знищення традиційних ціннісних опозицій. У цьому відношенні творення мистецтвом, заснованим на естетській, ігровій, художній парадигмі симулятивної реальності постає як ствердження «безконфліктної», морально нейтральної картини світу.

Відсутність ціннісної опозиції верху і низу, добра і зла тощо унеможливлює їх визначення індивідуумом. Саме тому у сучасній культурі маргіналізується категорія совісті як чуттєвої здатності розрізнення добра і засудження зла. Така екстермінація совісті підтримується і мистецтвом. Візьмемо для прикладу фільм «Настройщик» режисера К. Муратової, знятий у 2004 р. на Одеській кіностудії. За своїм сюжетом він викликає деякі асоціації з романом Ф. Достоєвського «Злочин і покарання». Однак, якщо Раскольнікова внаслідок скоєного злочину переслідували муки совісті і каяття, то герой фільму настільки захоплений процесом злочину, красою пограбування, що часу на душевні муки у нього не залишається. У фільмі немає моральнісного страждання від скоєного злочину, відбувається знищення (екстермінація) совісті. У художньому знищенні совісті яквродженої здатності людини реагувати на «добро» та «зло»виявляється тенденція пристосування мистецтва до вкрай дегуманізованого суспільства, відхід від парадигми художньої творчостіяк пошуків моральнісної істини. Буття без-совісної людини вже не є чуттєвим втіленням ідеального, постаючи як безпосереднє наслідування агонізуючої реальності. Свідомі маніфестації відсутності совісті свідчать про удавану гармонію суспільного буття, актуалізуючи проблему створення мистецтвом симулятивних реальностей, призначення яких полягає у заміщенні або навіть повному витісненні реальних моральнісних конфліктів з досвіду людини: «Втрата совісті ... призводить до розвитку щасливої свідомості, яка

готова погодитись із злочинами цього суспільства, закриваючи очі й не прагнучи до розуміння того, що відбувається» [157, с. 340].

Сучасне мистецтво, грунтоване на естетському принципі чуттєвого гедонізму, зайнявши позицію екстермінації совісті, спрямоване не на викриття вад суспільства, а на ствердження наявного способу життя з усією його недосконалістю. Якщо традиційно естетизм як художня модель, заснована на принципі буттєвої гармонії, обумовлював виконання мистецтвом функції генерування духовно-ціннісних зв'язків між людиною та суспільством, то естетство, заперечуючи універсальні ціннісні начала, «працює» скоріше у протилежному напрямку – успішно та свідомо знищує ці зв'язки. Естетська художня практика наводить на думку, що на сучасному етапі розвитку суспільства мистецтво ставить за мету не об'єднання людей, «прирощення» людяності, а свідоме ствердження відчуження людини від її власної людської сутності. На думку Г. Маркузе, у сучасній культурі можна говорити про так зване «художнє відчуження» як свідоме трансцендування мистецтвом бездуховного існування людини [157, с. 323]. Так, традиційне відтворення небайдужості та співпереживання долається цілеспрямованим культивуванням байдужості до іншого, непричетності до його страждань або навіть витонченим гедонізмом від насильства. («Танцівниця в темряві» Л. фон Трієра, «Сало, або 120 днів Содому» П. Пазоліні тощо). Видається, що найбільш аморальний вплив здійснює мистецтво, в якому «жорстоке» репрезентовано через «красиве» чи «героїчне» («Вбити Біла» К. Тарантіно, «Боні і Клайд» А.Пенна), де негативні герої змушують співчувати їм, провокують співпереживання й ідентифікацію з ними глядачів. На відміну від традиційного героя як уособлення ідеальних рис суспільної людини, сучасний герой – це маргінал (гангстер, авантюрист, злочинець), залучення якого у простір художнього твору покликане виконувати протилежну функцію по відношенню до його героїчних попередників. Негативні герої «постають не стільки як образи іншого способу життя, скільки як випадки відхилення або типи цього ж життя, які слугують скоріше утвердженню, ніж запереченню наявного порядку» [157, с. 322]. Якщо традиційний герой спонукав до

самопожертви заради загальних інтересів і, стверджуючи ідеальне, перебував у певному антагонізмі до наявної реальності, то сучасний герой позбавлений антагоністичного навантаження. Він уніфікує протилежності, виявляючи тим самим свою конформістську, пристосовницьку роль.

Постмодернізм, відмовившись від естетизму в мистецтві як установки на втілення важливих духовно-об'єктивних смислів, висуває концепцію мистецтва як арт-діяльності, правила функціонування якої створюються на основі умовної домовленості вузької групи законодавців арт - моди. При цьому бізнес і ринок, прикриті конвенційним герметизмом «посвячених», відіграють ледь не визначальну роль у загальній арт-стратегії. Абсолютна відносність естетичних оцінок у цій ситуації продиктована критеріями моди, актуальності, комерційного успіху. Ціннісні, духовні смисли заміняються поняттями «художній успіх», «художня удача». Сучасні автори – художники, мистецтвознавці, філософи – віддають перевагу саме цим термінам. «Успіх», «удача» – ці поняття надають художній оцінці ще більш суб'єктивного характеру, власне, і означаючи відхід від естетизму як універсального, духовно-ціннісного центруючогоначала.

В умовах культурного менеджменту та маркетингу сучасне мистецтво постає як «комерційний кітч», головною метою якого є формування гедоністичної естетики дозвілля людей. Утворюючись внаслідок тривіалізації, нівелюванні естетичних цінностей, кітч виявляє себе як імітація художності, стереотипне псевдомистецтво – банальне, загальнодоступне, елементарне, покликане задовольнити споживацькі потреби людей в радості, щасті, насолоді. У зоні кітчу сьогодні опиняються гуманістичні цінності традиційної культури. Звернення до них з позиції сьогоднішньої моральної «безконфліктності» і псевдогармонії виявляється як іронічна гра, реальне глузування з них та їх передражнювання. Яскравим прикладом такої іронічної гри в українському мистецькому просторі є постать М. Поплавського, який претендує на роль носія вічних цінностей і, водночас, паплюжить їх через кітч. Почуття, сутнісно притаманні людській природі, потрапляють у сферу «неможливого обміну» (Ж. Бодріяр) – сферу відкритої торгівлі ними (телешоу

«Стосується кожного», «У всіх на устах», «Говорить Україна» тощо). Нещастя, страждання, провина, каяття беруть участь у ринковій організації обороту, де обмін цінностями разом з антицінностями утворює ціннісну ієрархію як таку, причому відбувається її загальне спрощення і вирівнювання.

Кітч є промовистим виявом сучасної естетської моделі художньої творчості. Нівелюючи внутрішню моральну конфліктність буття, кітч робить ставку на видовищність, тілесність, зовнішню гламурну виразність. У зв'язку з цим навіть засаднича у художній творчості категорія краси та прекрасного зводиться здебільшого до формально досконалого. У сучасних інсталяціях, енвайронментах, перфомансах, шоу, масових видовищах домінують акти чуттєвості, сексуальності, тілесного світовідчуття. В естетській художній парадигмі категорія тілесності широкого поширення отримала у формі гламуру – оціночного поняття, що означає близькість до загальноприйнятих стандартів «розкоші», «шикарного», зовні «блискучого»: «Гламур – це ефемерна, загадково-хвилююча привабливість, яка пробуджує уяву, смак до небуденного, неочікуваного» [130, с. 155]. Однак, як зазначає Ю. Юхимик, якщо краса у класичному її трактуванні спонукає милуватись і захоплюватись явищем на духовному рівні, то гламур «являє собою насамперед візуальну привабливість зовнішньої форми, звільненої від неодмінного для істинної краси важливого духовного змісту і, тим самим, перетворену на гіпертрофовану, позбавлену почуття міри матеріально-тілесну «красивість» [259, с. 131]. «Гламуризація» форми творить зовнішню підкреслено привабливу візуальну картинку, здатну природньо привернути увагу акцентованою яскравістю й перебільшеною бездоганністю окремих елементів та забезпечити глядачеві бажану й легко засвоювану чуттєву насолоду. Саме гламур є модифікацією краси у сучасному естетському мистецтві, репрезентуючи у найвищій мірі його засадничі (на сьогодні) атрибути: акцент на зовнішньому, тілесність, екзотичність.

Серед сучасних дослідників поширеною є думка, що естетство в мистецтві як гіпертрофія зовнішнього, тілесного, наполеглива і дещо нав'язлива зверненість до поверхневого, дріб'язкового, незначного є

інтуїтивною спробою індивідуальної свідомості втекти від незрозумілого, абсурдного, трагічного світу – не бачити, не чути, не відчувати. Цікавими з цього приводу є міркування В. Малахова. Наголошуючи на кризовому стані естетики прекрасного і зазначаючи, що «тезою» сучасного мистецтва є позбавлена онтологічного підґрунтя «поза», філософ пояснює це травмованістю свідомості сучасних людей драматичними подіями сьогодення. Трагічний досвід XX початку XXI ст. засвідчує, що існують феномени настільки неспівмірні з внутрішньою розміреністю людського буття, що сама спроба їх естетичного осягнення завершується зрадою пам'яті про їх трагічну сутність. Вони виходять за межі індивідуального естетичного переживання і осмислення. Парадигмальне втілення дана ситуація знаходить у відомому риторичному запитанні Т. Адорно: «Чи є можливим мистецтво після Освенцима?» і відповіді, яку дав на нього Ж. Ліотар: «Питання про катастрофу є питання… непритомності: ан-естезії» [137, с. 72]. У відношенні до феноменів подібного роду – а саме вони часто і є тим найбільш небайдужим для сучасної свідомості, тим, що потребує естетичного осягнення – мистецтво перестає бути способом опису і зображення: «воно не говорить несказанного, воно говорить, що не може цього сказати» [137, с. 74]. Його нові орієнтири – не естетизис, а пафос, не поезія, а риторика, не «прекрасна форма», а «піднесена афектація», через яку воно «свідчить, що «молитва неможлива…» [137, с. 75].

Ціннісна амбівалентність сучасної естетської культури, руйнування граней між сакральною і профанною сферами обумовило розширення категоріальної системи сучасної художньої мови такими поняттями як не-мистецтво і повсякденність. Якщо класичний художник намагався передати своє відношення до повсякденності шляхом її відповідної художньої інтерпретації, то в інноваційному мистецтві XXI ст. намітилось принципово інше відношення до неї. Повсякденність стала розглядатись як нескінченне поле можливостей для сучасних арт-проектів, необмежений простір для застосування конструктивної енергії художника. Будь-який довільно взятий фрагмент повсякденності вилучається з потоку буденного життя і

переноситься практично у тому ж вигляді до художнього простору (виставкової зали, музею, експозиційного майданчика тощо). Предмети зазвичай переміщуються безпосередньо, а фрагменти того чи іншого епізоду повсякденності – у вигляді документальних фотографій, кіно- чи відеозаписів, робіт художників-фотореалістів, аудіозаписів. Смисл акту залишається тим самим: надати будь-якому фрагменту повсякденності іншого, небуденного, неутилітарного значення, перетворити його на подію арт-буття.

Ідея максимального наближення мистецтва до життя в естетській художній парадигмі, розмивання граней між мистецтвом і не-мистецтвом демонструє тенденцію до відмови митцями від образно-символічного контакту з реальністю, заміщенні принципу міметизму принципом колажності, монтажу. Як конкретний прийом у сучасному мистецтві, колаж є втіленням компромісу між різними предметними вимірами оточуючого світу. Він передбачає можливість поєднання «всього з усім», виходячи з принципової деієрархієзації реальності. На думку Г. Розенберга, «колажна революція» поклала кінець давньому поділу на мистецтво і життя. З виникненням колажу мистецтво більше не копіює природу і не шукає її еквіваленти; воно засвоїло зовнішній світ, частково залучивши його до себе» [5, с. 129]. Колажний принцип базується на особливому розумінні твору мистецтва як візуального матеріалу, що, незалежно від того, має він статус мистецтва чи ні, спонукає глядача до асоціативності. Надання цьому матеріалу художньої якості відбувається за рахунок залучення його до нового смислового контексту, порівняно з тим джерелом, звідки його запозичено.

В естетській художній парадигмі принцип колажу, тобто можливості поєднувати «все з усім» є метафоричним. Колаж прагне до нескінченності: він не претендує на роль завершеного твору, зводячи творчість до процесу встановлення асоціативних зв'язків з зображуваним предметом. При цьому вся множина зображень-знаків об'єднується одним – точкою зору художника чи глядача. Внаслідок цього встановлюється новий погляд на саме поняття «художній твір». Як зазначає Ю. Юхимик, «сучасне актуальне мистецтво змінює акценти, пропонуючи інтерпретувати художній твір як деякий

супутній знак найважливішої чистої ідеї-концепції» [260, с. 21]. Відбувається виведення художньо-матеріальної форми з епіцентру художньої комунікації. Актуальне мистецтво вбачає у митці насамперед «генератора ідей», для якого внутрішня концепція є незрівнянно важливішою за художню якість її наступного втілення. Художній твір сприймається у сучасному мистецтві не як «автономна сутність», «світ у собі», а результат комунікативного акту, що включає в себе не лише об'єкт (процес), але і його творця (художника) і споживача (глядача). Сучасне естетське мистецтво постає як «відкритий спосіб» дії: віднині у митців немає установки на завершеність. Вони провокують активність глядачів, запрошуючи їх до співтворчості. У цьому сенсі «комбінації», «колажі» не претендують на роль завершених творів, зводячи зміст до процесу встановлення багатоманітних зв'язків між самим об'єктами, їх сприйняттям і багатозначним смислом. Принцип колажу експлікує прагнення до нескінченності, відображаючи численну кількість відповідностей між речами, людьми та природою.

Як уже зазначалось, гра, симуляція, гламуризація, кітч – основні принципи естетської художньої парадигми – є свідченням відмови сучасного мистецтва від сутнісно притаманного йому метафізичного підґрунтя. Сучасна художність є засобом утвердження через мистецтво псевдогармонійної емпіричної реальності. Однак, у сучасному арт-просторі існує й мистецтво іншого типу: мистецтво-провокація, що стоїть на позиціях неприйняття, протесту, заперечення морального релятивізму, цинізму сучасної дійсності. Мистецтво-провокація є наслідком залучення дохудожнього простору понять і категорій, які в класичному мистецтві взагалі не застосовувались. У першу чергу серед них необхідно вказати на такі, як жорстокість, шок, абсурд. Якщо у класичному мистецтві, що ґрунтувалось на принципі естетизму, художня ситуація розглядалась як конфліктна за своєю сутністю, то сучасна ціннісна деієрархізація обумовила протилежну тенденцію. У сучасному мистецтві нівелюється конфліктність, мистецтво трактується як «чиста провокація»: поєднання різнорідних елементів не конфліктують один з одним, а носять суто ігровий характер. А. Митрофанова, характеризуючи естетичне кредо групи

австрійських художників-акціоністів «Пряме мистецтво» як виразника провокативної тенденції у сучасному мистецтві, відзначає у їх творчості «очевидне розширення меж художнього впливу і освоєння проблематики, що, виходячи за межі традиційної естетики, все більше занурюється у сфери психоневротичних аномалій і патологій», а також «програмну відмову художника від комфортності і ставку на роздратування, відразу та інші відтінки емоційно - інтелектуального негативізму, що віднині стають основою спілкування з аудиторією» [162, с. 300]. Видається, що метою такого провокативного настрою і поведінки, яка полягає у порушенні загальноприйнятих (у тому числі й у сфері мистецтва) табу, є очищення сприйняття від інерції через демонстрацію надмірності, ризику. До художньої сфери залучається проблематика, що традиційно перебуває не лише за межами художнього, але і за межами дозволеного. Жорстокість у мистецтві, починаючи з творів Де Сада, але особливо в арт-практиках XX–XXI ст., свідомо чи підсвідомо є однією з крайніх форм втілення якогось глобального протесту творчої особистості проти споживацького суспільства, сучасної цивілізації, з якими ця особистість не може чи не бажає знайти внутрішній контакт. Звідси прагнення через експлуатацію жорстокості досягти ефекту шоку, скандалу та інших конфліктних ситуацій.

Естетська художня парадигма, різко відокремившись від традиційних цінностей і класичних естетичних моделей, ніби «від супротивного» змушує звернутись до сутнісних основ естетичного досвіду, його метафізичної природи, задовольнивши тим самим родову потребу людини у віднайденні вищих, надматеріальних духовно-ціннісних орієнтирів. У сучасній художній практиці ілюстрацією зазначеної тенденції – повернення до трактування естетичного як чуттєвого втілення онтологічної гармонії, морального порядку, а відтак – реабілітації естетизму як гуманістично зорієнтованої художньої парадигми – є так звані «реалістичні ремінісценції». Реалістичне мистецтво ґрунтується на уявленні про причетність індивіда до буттєвого цілого, що знаходить своє втіленняу конкретному образі безпосередньої єдності загального й особливого. У світі, деморальнісна істина стає недоступною

через засилля симулякрів та симулятивних реальностей, реалістичне мистецтво є своєрідною ремінісценцією – пригадуванням моральнісної істини людських стосунків.

Естетизм як художня парадигма, в основу якої покладено переживання краси вже не як суб'єктцентричного переживання (що було актуальним в естетстві), а морально акцентованого, заснованого нагармонії індивідуального й універсального, здебільшого розгортається в українському мистецтві через трагедійне. В монументальному мистецтві з цього приводу доречно згадати Пам'ятник жертвам НКВС скульптора І. Самотоса (Львів, 1997р.). Образ мученика відтворюється зображенням людини, що колючим дротом прив'язана до хреста і розіп'ята на ньому. І хоча обличчя героя опущене донизу, однак напружені від болю м'язи, символізуючи граничне морально-вольове і фізичне зусилля, відображають всю глибину особистої і соціальної драми. Трагічні образи самопожертви зображені у Пам'ятнику загиблим у роки Великої вітчизняної війни скульпторів В. Зноби і М. Жарикова (Київ, 1997 – 2001). У фігурі пораненого солдата, який тримається з останніх сил на межі життя і смерті, динамічна боротьба між вічним життям і смертю конкретного героя відтворюється через художню семантику «верху» і «низу», що протистоять як «життя» і «смерть». Динаміка боротьби розкривається в постаті через напруження, яке виникає між нижньою та верхньою частинами архітектурної споруди – підкошеними колінами, очікуванням падіння солдата, та впевненим, непереможеним смертю, обличчям. Динамічна напруга трагічного протистояння формує внутрішнє прагнення подолати смерть заради вічного життя.

Естетичне осмислення трагічного розриву людини з онтологічним порядком буття є актуальною темою, над якою роздумують і сучасні театральні режисери. Так, київський режисер Е. Митницький спектакль «Ніч… море… свічки» (2003 р.) присвятив проблемі руйнування смисложиттєвої ролі традиційних духовних цінностей у мінливому світі спокус і насолод. Героїня драми, повернувшись додому у повоєнний Ізраїль, зрозуміла, що опинилась у абсолютно новій, незвичній і незрозумілій

реальності. Світ, який вона дбайливо вибудовувала за законами звичаїв і традицій зазнав краху. Пригнічена безсиллям, усвідомленням нездатності зрозуміти цю нову реальність і, головне, жити в ній, вона гине. Проблема морального почуття обов'язку піднімається у спектаклі «Гріх» режисера М.Мельника (Дніпропетровськ, 2005 р.), створеному за мотивами творів М.Коцюбинського «Intermezzo» і «Що записано у книгу буття». У першоджерелі герой відвозить свою матір на її прохання помирати у глухий ліс, де та й гине. М. Мельник переносить цю історію в сучасні реалії. Герой вистави – безхатченко розкидає по сцені передвиборчі агітки і у діалогах з депутатом, який у спектаклі постає як мовчазне опудало, втілюючи ідею безглуздості бажання «достукатись» до чогось людського у душах сильних світу цього, роздумує про совість, душу, долю як окремої людини, так і цілої країни.

У сфері кіно серед загального потоку розважальної, естетськи зорієнтованої продукції останнім часом набула поширення тенденція, яку так само можна скоріше кваліфікувати як вияв естетизму в художній творчості – осмислення моральних колізій взаємодії людини і людини, людини і природи, людини і держави. Так, роздумам над етичним підґрунтям взаємостосунків людини і держави присвячено фільм «Левіафан» режисера А. Звягінцева (Росія, 2014 р.). У фільмі піднімається проблема беззахисності простої пересічної людини перед безчинствами корумпованої влади, яка безжально знищує кожного, хто не «сповідує» її цінності. Сцена руйнування бульдозером домівки головного героя є у певному сенсі метафоричною – так само без щонайменших докорів сумління можновладцями зруйновано людське життя. Цинізму ситуації додає те, що, здійснюючи злочини, влада прикривається християнським вченням, пристосовуючи останнє під свою аморальну діяльність. До сучасних реалістичних ремінісценцій як вияву естетизму в художній творчості можна віднести серіал «Бригада», режисера О. Сидорова (Росія, 2002 р.). В основі фільму – проблема здолання індивідуалізму в суспільних відносинах. Символічним у зв'язку з цим є трагічний фінал фільму: смерть героїв, як в античній трагедії, є художнім втіленням ідеї про те,

що індивідуалістичні вчинки, злочини, закономірно призводять до страждання, поразки й загибелі. Наступна помста головного героя і його втеча «в нікуди» не змінюють, в цілому, трагічної тональності розв'язки конфлікту. Характерно, що правдивий фінал викликав неоднозначну оцінку серед глядачів, які, виховані переважно на розважальних сюжетах, очікували happyend'у.

Поряд із трагедійністю як формою розгортання естетизму в сучасному мистецькому просторі важливої ролі набуває героїка. Тут доречно згадати сповнений героїчною образністю цикл полотен «12 кольорів волі або живописна хроніка Майдану» художниці М. Діордічук. На картинах, присвячених революційним подіям у Києві зимою 2013-2014 рр., практично без півтонів яскравими фарбами зображені темно-синє небо, білий сніг, чорний дим, яскраво червоним і жовтим – шини й вибухи коктейлів Молотова, український стяг. Чисті кольори, яскраві фарби, широкі і сильні мазки відтворюють атмосферу неабиякого громадянського піднесення, яке переживало українське суспільство під час цієї Революції Гідності. У кіно серед нещодавно випущених робіт яскравим втіленням героїко - трагедійної образності є фільм О. Саніна «Поводир» (2014 р.). Репресії радянської влади проти українських кобзарів у 30-ті роки в Україні – такі події, взяті режисером за основу сюжету, – є ілюстрацією імперської політики радянської Росії по відношенню до України: знищення національної самосвідомості через деморалізацію або фізичне вбивство її носіїв. Героїкою сповнена і реалістична драма «Залізна сотня» режисера О. Янчука (Україна – Австралія, 2004р.), у якій відтворено драматичні події боротьби воїнів УПА з нацистами та силами НКВС на Західній Україні у 1944 р.

Одним із прикладів естетизму як художнього осмислення дійсності, спрямованого на залучення людини до проблемності духовно-ціннісного існування, є так звана розповідна (наративна) течія у сучасному живописі. Специфікою творчості представників даного спрямування – Е. Леслі, Ж. Біла, Д. Хокні, Р. Кітажа – є відсутність гострої соціальної акцентуації моральних проблем, їх міфологізація. Зображення війни, насилля, дегуманізованого

життя мегаполісу відірвані від соціальних протиріч, що їх породжують. Життя і смерть Христа (Е. Леслі), маньєристські алегорії людських пристрастей (Ж.Біл), художній аналіз стадій насилля, «повзучого фашизму» і війни (Р.Кітаж) – всі ці теми беруться у їх надчасовому, трансцендентному сенсі.

Своєрідною спробою залучення людини до світу традиційних моральних цінностей є звернення митців до культурного діалогу з художніми фактами минулого. У сфері театру ілюстрацією цієї тенденції є постановки п'єс А.Чехова Е.Митницьким («П'ять пудів любові», «26 кімнат», «Три сестри»), в літературі – «Воццек» Ю.Іздрика, «Записки українського самашедшего» Л.Костенко, в музиці – «Коріолан» В.Троїцького, «Райок по-українськи» А.Бондаренка, «Палата № 6» В.Зубицького тощо. Символічно, що трактування етичної проблематики класичних сюжетів, здійснюване за допомогою сучасної методології (психоаналізу, структуралізму та ін.) часто кардинально відрізняється від оригінального. З цього приводу доречно згадати спектакль режисера Ж. Десарта «Сід» за одноіменною п'єсою Ж. Корнеля. У постановці збережено класичний корнелівський текст, однак трактування його з точки зору психоаналітичного методу, залучення візуальних ефектів, які по-новому розставляють смислові акценти у п'єсі, – все це у кінцевому підсумку призводить до абсолютно нового прочитання класичного сюжету. Протистояння між любов'ю та обов'язком трактується у новому варіанті п'єси як боротьба між Еросом і Танатосом. І, якщо драма Ж. Корнеля була спрямована на утвердження принципу обов'язку, то постмодернізм, натякаючи на штучну природу останнього, іронічно насміхається над ним. Психоаналітичне тлумачення морального протистояння обов'язку й любові, загального та індивідуального не знаходить свого розв'язання у п'єсі. Вибір Родріго на користь обов'язку і перетворення його на бездушну статую, безумство Хімени – такий фінал розвінчує у кінцевому підсумку етику обов'язку як культурну цінність. Класицистська ідея стримування пристрастей не знаходить підтримки у постмодерністській інтерпретації, набуваючи зовсім іншого значення.

Загалом, актуальній на сьогодні моделі естетизму в мистецтві притаманне еклектичне поєднання культурних традицій та моральних проблем із сучасними способами їх відтворення. Внаслідок цього виникає естетична рівновага між традиціями та інноваціями, реалізмом та абстракцією. Так, наприклад, Г. Маркес, І. Калвіно в літературі, С. Беккет у театрі, Р.-В.Фасбіндер у кіно, Т. Райлі, Ф. Глас у музиці, Ш. Мур, Д. Діксон, Г. Голейн в архітектурі, Р. Кітаж у живописі створюють реалістичні твори, в яких аллегоризм та моральна проблематика поєднуються з новою фігуративністю та орнаменталізмом. Застосування сучасної художньої мови при висвітленні традиційних, так званих вічних тем, етичних колізій дозволяє митцям гостро констатувати їх аномальний стан у сучасному світі.

Отже, у цьому підрозділі ми розглянули специфіку вияву сучасної концепції художності в контексті естетизму та естетства як двох співіснуючих на сьогодні світоглядних парадигм. Відтворюючи певну культурно-історичну модель світу, мистецтво безпосередньо пов’язане із світоглядною специфікою доби. У духовно гомогенному культурному середовищі постмодернізму руйнується уявлення про естетичне як чуттєве втілення ідеального, а відтак переосмислюється традиційно усталена роль естетизмув мистецтві як регулятора на чуттєвому рівні моральнісної поведінки людини. Якщо традиційно метою мистецтва була смислова гармонізація людини зі світом через своєрідний «запуск» механізму внутрішньої чуттєво-духовної особистісної «роботи», онтологізацію внутрішнього світу людини, то сучасне мистецтво здебільшого має на меті абстрагування від реальності, «втечу» від її проблемності. Мистецтво втрачає сутнісно притаманний йому морально-етичний «нерв» і починає виконувати гедоністично-розважальну функцію. Естетизм у мистецтві замінюється естетством. Зрозуміло, що таке дегуманізоване мистецтво вихолощує чуттєву сферу людини, сприяє не налагодженню зв’язків людини зі світом та Іншим, а, скоріше, навпаки – її відчуженню, втраті таких родових якостей як здатність до небайдужого ставлення до світу.

Своєрідною контртенденцією у сучасному мистецтві, заснованою на ствердженні необхідності реабілітації прекрасного як абсолютної цінності, а естетичного – як ціннісного переживання, що регулює моральний вимір життєдіяльності людини, є все частіші випадки звернення сучасних митців до реалізму в художньому відтворенні дійсності. Прориваючись крізь штучну гармонію створених симулятивним естетським мистецтвом картин світу, роздумуючи над трагічним драматизмом людського життя, невідворотністю моральних протиріч, конфліктністю, розірваністю внутрішнього світу людини, реалістичне мистецтво, тим самим, здійснює поворот у трактуванні художності від поверхневого естетства до естетизму як духовно-ціннісного світовідношення. Залучаючи людину до універсуму вищих смислів і цінностей, естетизм у художній творчості сприяє виконанню мистецтвом сутнісно притаманної йому ролі – переформатовувати внутрішній світ людини у вимірах краси і гармонії як абсолютної духовної цінності. Видається, що саме таке мистецтво, засноване на принципах естетизму, а не естетства, задовольняючи актуальну на сьогодні потребу у формування людини як цілісної, творчої індивідуальності, окреслює гуманістично зорієнтованупарадигмальну перспективу розвитку сучасної художньої творчості.

Висновки до третього розділу

У постмодернізмі відмова на світоглядному рівні від глибинної установки людини на апріорне визнання об’єктивно існуючої вищої онтологічної реальності обумовила формування принципово іншої порівняно з існуючою у класичній, метафізичній, моделі культури, концепції духовності. Заперечення уявлень про розум, гармонію, порядок красу як фундаментальні універсалії людського буття призвели до вивільнення і абсолютизації стихійних, вітальних начал світовідношення, осмислення тілесності основним

компонентом буття і свідомості. У зв'язку з цим оформлене у концепції естетизму прагнення людини до гармонізації з навколишнім світом через діяльне втілення інтуїтивно осягнутих уявлень про буттєвий порядок, гармонію, красу, починає зводитись до пасивного споживання краси, трактованої як індивідуалістичне, позбавлене ціннісного начала, чуттєве переживання. Заперечення моральної складової естетичного переживання, а відтак – духовне гурманство, гедонізм, установка на споживацтво – такі ознаки естетизму дозволяють констатувати його перетворення в постмодернізмі на естетство.

На особистісному рівні естетство виявляється у нарцистичному типі особистості – людини, яка піклується виключно про свої тілесні потреби і нехтує духовно-культурною складовою світовідношення. Естетська гонитва за сильними переживаннями обумовлює децентралізацію, фрагментацію цілісного Я людини. Вона починає осмислюватись як позбавлена стабільності структура, що постійно змінюється під впливом зовнішніх подій, соціальних та культурних феноменів. Така тенденція виявляється у феномені іміджу як своєрідній «змінній» самоідентифікації, «відповідь» особистості на вимоги соціуму.

Естетство відіграє парадигмальну роль у сучасній художній практиці. Якщо класичне мистецтво, засноване на принципах естетизму, визнанні категорії прекрасного як абсолютній цінності було спрямоване на смислову гармонізацію людини зі світом, то в естетстві, що ґрунтується на ціннісному релятивізмі, смисловому плюралізмі, домінуючим стає принцип гри, іронії, а метою художньої творчості – самодостатня насолода від цієї гри. Мистецтво втрачає сутнісно притаманний йому морально-етичний «нерв» і починає виконувати гедоністично-розважальну функцію. Вихолощення чуттєвої сфери, культивування принципово байдужого ставлення до світу – такі властивості естетського мистецтва ніби від супротивного доводять необхідність повернення до естетизму в художній творчості, а разом з ним – до відновлення духовно-ціннісного, людинотворчого потенціалу мистецтва.

ВИСНОВКИ

Представлений у дисертаційному дослідженні аналіз проблеми естетизму як духовно-світоглядного феномену дозволяє зробити такі висновки.

У дослідженні здійснено комплексний філософсько-естетичний аналіз естетизму світовідношення людини у контексті культур класичного і некласичного типів; стверджено засадничий статус естетизму як духовно-світоглядної моделі, що виступає передумовою особистісно-цілісного самоздійснення людини у світі; підтверджено наукову доцільність залучення його на новому теоретичному рівні до найширшого кола обговорення актуальної філософської, естетичної, культурологічної, антропологічної проблематики.

Представлена і проаналізована багатоаспектність проблеми естетизму дає підстави змінити усталене в естетичній та культурологічній думці уявлення про нього як про декадентське явище, позбавлене позитивного духовно-творчого потенціалу. З'ясовано, що естетизм є виявом універсальної транскультурної парадигми культуротворення людини, що втілює її сутнісну, родову інтенцію до ціннісно-смислової гармонії з собою і навколишнім світом. Така концептуальна специфіка естетизму можлива завдяки його розгортанню як цілісного типу духовності, що має калокагатійний характер, ґрунтуючись на концепції краси як чуттєвого переживання онтологічної гармонії і порядку.

Естетичне переживання як основа естетизму має об'єктивний характер і вивляється цілісністю чуттєво-смислового і ціннісного начал. Генеруючи ціннісне відношення людини до реальності, естетизм нерозривно пов'язаний із глибиною особистісного конкретно-чуттєвого розкриття позитивних буттєвих смислів. Послідовна онтологізація внутрішнього світу людини в естетизмі як типі світовідношення обумовлює формування стійкої потреби до діяльного утвердження гармонії у всіх своїх взаємодіях зі світом. Поєднання особистісного пошуку ціннісно-смислових зв'язків із реальністю і активно-

творчого ставлення до життя в естетизмі передбачає цілісне самоствердження людини в культурі, перетворення її на агента культуротворення.

Культуротворчий потенціал естетизму не є сталим, коливаючись від позначення внутрішньої смислової центрації і гармонізації з навколишнім світом до самодостатньої ціннісно амбівалентної смислової гри. Неоднозначність естетизму як типу культуротворення обумовлена специфікою його духовної визначеності у ту чи іншу культурно-історичну добу. Так, у класичній культурі, що ґрунтується на уявленнях про красу як істину світу і людини, естетичне переживання нерозривно пов'язане з моральним аспектом, а відтак, має універсальний характер. Відповідно, естетизм розгортається як модель цілісного, творчого утвердження людини у вимірах культури. В некласичній культурі сутністю естетичного є позбавлене ціннісно-смислової визначеності самодостатнє чуттєве переживання, естетизм же зводиться до, заснованої на гедоністичній етиці, ігрової світоглядної моделі. Нівелювання значущості морального начала й акцент на зовнішньо формальному, прагнення до переживання заради самого переживання, максималізму чуттєвих насолод поза їх морально-етичним змістом – такі ознаки дозволяють констатувати перетворення естетизму в некласичній картині світу на естетство.

Естетизм і естетство окреслюють специфіку взаємозв'язку духовного і культуротворчого потенціалу естетизованого світовідношення в культурах класичного і некласичного типів. І естетизм, і естетство є відповіддю конкретно-історичної людини на її родове прагнення до краси і гармонії. Перетворення естетизму на естетство, творчо-регулятивної, морально-пізнавальної сутності естетичного переживання на самодостатньо-чуттєву є наслідком десубстанціалізації у певних типах культури уявлень про зовнішнє буття. Втрачаючи свою онтологічну глибину, світ розглядається як світ засобів. Не маючи сутності й основи у собі, він стає площинним світом явищ, певною тонкою оболонкою сущого, не здатною дати цю основу й буттю самої людини. У позбавленому цілісного, глибинного контексту світі, явища

набувають самоцінності, відношення до них визначається їх суто формальними властивостями, здатністю впливати на чуттєвість людини.

Якщо естетизм співвідноситься з культурним існуванням людини, виявляючись як духовно-творче світовідношення, то в естетстві «стосунки» людини з культурним універсумом специфічні й неоднозначні. В одних історичних варіантах цього явища естетський егоцентризм, сконцентрованість виключно на власних відчуттях, так звана «повнота себе», коли увесь навколишній світ сприймається як арсенал засобів самонасолоди, обумовлює реальну відокремленість естета від світу культури. Естетство такого типу здебільшого ґрунтується на принципі тілесного гедонізму. В інших варіантах естетства людина співвідносить власне буття зі світом культурних цінностей, однак, на відміну від естетизму, характер її взаємодії з ним є не творчо-продуктивним, а споживацько-функціонерським, коли передбачається, що відповідь на будь-які смисложиттєві питання знайдена раз і на завжди, а відтак перед людиною стоїть лише одне завдання – «відпрацювати» певний розроблений до неї сценарій. За таких умов вона займає позицію функціонера, що заради цих цінностей і віднайденого у них стабільного смислу, стабільної картини буття відмовляється від власної свободи, особистісного творчого становлення.

В романтизмі як історичному типі культури, що, на противагу прагматизму та раціоналізму світовідношення, підносить роль духовно-смислового начала і самоцінність особистісного Я людини, її внутрішню цілісність, створюються передумови для розгортання естетизму як вершинного, еталонного вияву класичної моделі цього явища.

Базові ідеї романтизму – визнання самоцінності внутрішнього світу людини, ірраціональне переживання свого сутнісного зв’язку з буттєвою першоосновою, прагнення жити ідеалом – у різні етапи становлення романтизму набували різної якісної визначеності. Так, якщо в пізньому романтизмі розчарування у можливості втілення ідеалу в реальність обумовило демонічне заперечення як онтологічного, так і соціального порядку, то ранній, єнський, романтизм ґрунтується на вірі у можливість

втілення краси у реальність, створюючи передумови для розгортання естетизму як домінантного типу світогляду. Інтуїтивно дане знання про буттєву гармонію і досконалість світу в ранньому романтизмі обумовлює прагнення здолати конфліктність, драматичну «розірваність» реального буття та віднайти внутрішню цілісність і гармонію. Туга за ідеалом знаходить свій конструктивний вияв у ідеї творчості як постійному духовному зростанні особистості, послідовній онтологізації її внутрішнього світу. Саме на ґрунті цієї ідеї формується естетизм як тип світовідношення. Романтики ствердили буттєвий примат краси, трактуючи її як глибинну сутність світу і людини. Естетичне переживання краси і прекрасного розгортається як духовно-цілісне переживання, що співвідноситься з моральнісним началом і є духовно-чуттєвим осягненням буттєвого порядку, гармонії. Саме творчість на основі краси як діяльне прагнення до втілення у реальність буттєвих цінностей і смислів трактувалось як шлях віднайдення внутрішньої цілісності й повноти. Визнаючи мистецтво сферою втіленої краси, романтики оголошують його вершинним виявом творчої активності людей. Мистецтво долає межі суто художньої сфери і, проникаючи у всі види діяльності, оголошується визначальною парадигмою культуротворення.

На особистісному рівні вияву романтичний естетизм співвідноситься з концепцією мистецтва життя як прагнення людини до щонайповнішого розкриття власного особистісного потенціалу у вимірах культури. Реалізуючи сутнісну родову людську інтенцію до внутрішньої цілісності, невпинного духовного зростання, романтичний естетизм виходить за межі лише даної конкретно історичної доби і набуває транскультурного значення.

Романтичний естетизм виявляється у типі людини-артиста. Сутнісна властивість артистизму – прагнення до оформленості, цілісності у світлі ідеалів краси, досконалості, гармонії – при цьому транспонується з локальної художньої сфери у загальнокультурний вимір. Як своєрідна квінтесенція естетизму на особистісному рівні, артистизм втілює у собі установку людини надати своєму індивідуальному життю необхідної оформленості, цілісності у контексті цінностей краси, гармонії, досконалості. Здійснення індивідуального

життя відповідно до вищих цінностей передбачає нескінченне творче розширення горизонтів власного «Я». Саме тому артистизм співвідноситься з феноменом акторства як особистісної установки на постійну зміну «формули власного існування», рольових установок. Здійснення ідентифікації через акторствування, гру породжує унікальне розширення горизонтів власного «Я». Проблематика пережитих позицій, ідей перетворюється на аспект внутрішнього світу особистості, поглиблюючи його. Співвіднесеність артистизму з поняттям життєтворчості як прагненням до щонайповнішого вияву власної індивідуальності у світлі ідеалів буттєвої досконалості виводить артистизм у культурно-антропологічну площину. Як процес становлення в нескінченності артистизм виявляється універсальним способом духовно-культурного буття людини.

Яскравим прикладом естетського світогляду є культура постмодернізму. В постмодернізмі відмова на світоглядному рівні від глибинної установки людини на апріорне визнання об'єктивно існуючої вищої онтологічної реальності обумовила формування принципово іншої, порівняно з існуючою у класичній, метафізичній, моделі культури, концепції духовності. Заперечення уявлень про розум, гармонію, порядок красу як фундаментальні універсалії людського буття призвели до вивільнення й абсолютизації стихійних, вітальних начал світовідношення, осмислення тілесності основним компонентом буття і свідомості. У зв'язку з цим оформлене у концепції естетизму прагнення людини до гармонізації з навколишнім світом через діяльне втілення інтуїтивно осягнутих уявлень про буттєвий порядок, гармонію, красу, починає зводитись до пасивного споживання краси, трактованої як індивідуалістичне, позбавлене ціннісного начала, чуттєве переживання. Заперечення моральної складової естетичного переживання, а відтак – духовне гурманство, гедонізм, установка на споживацтво – такі ознаки естетизму дозволяють констатувати його перетворення в постмодернізмі на естетство.

На особистісному рівні естетство виявляється у нарцисичному типі особистості – людини, яка піклується виключно про свої тілесні потреби і

нехтує духовно-культурною складовою світовідношення. Естетська гонитва за сильними переживаннями обумовлює децентралізацію, фрагментацію цілісного Я особистості. Вона починає осмислюватись як позбавлена стабільності структура, що постійно змінюється під впливом зовнішніх подій, соціальних та культурних феноменів. Переорієнтація з внутрішнього, екзистенційного виміру існування на зовнішній, соціальний обумовлює співвіднесеність смислової сфери життя з міркуваннями прагматичної вигоди, соціальної затребуваності, успіху. Така тенденція виявляється у феномені іміджу як своєрідній «змінній» самоідентифікації, реакції особистості на вимоги соціуму. Імідж розглядається як образ, що здебільшого не співпадає з органічно властивим людині образом; обов'язково несе певну знакову функцію у суспільному житті; втілює принцип так званої «плинної» самоідентифікації. Якщо естетизм, висуваючи модель самотворчості людини як своєрідного мистецтва існування був спрямований на щонайповніший вияв у загальнокультурному контексті власної індивідуальності, то в іміджмейкерстві індивідуальне начало часто ігнорується, оскільки основною метою є створення певного суспільно затребуваного образу, маски. Імідж як так звана хибна самоактуалізація перекликається з явищем соціального перфекціонізму. В постмодернізмі перфекціонізм набуває ознак масової ідеології, що ігнорує проблему індивідуальності. Життєва установка на досягнення успіху, гармонії, досконалості ґрунтується на прагненні відповідати бренду і критеріям моди, а не розвитку власних талантів.

Естетизм і естетство відіграють парадигмальну роль у сучасній художній практиці. Якщо естетизм у мистецтві, ґрунтуючись на категорії прекрасного як абсолютної буттєвої цінності, нерозривно пов'язаної з моральним началом, а також принципах мімезису, ідеалізації, спрямований на смислову гармонізацію людини зі світом через своєрідний «запуск» механізму внутрішньої чуттєво-духовної особистісної «роботи», онтологізацію внутрішнього світу людини, то естетство як відповідь на ціннісний релятивізм, смисловий плюралізм сучасної культури, висуває принцип гри,

іронії, встановлюючи метою художньої творчості – самодостатню насолоду від цієї гри. Естетство в художній творчості передбачає абстрагування від реальності, «втечу» від її проблемності. Мистецтво втрачає сутнісно притаманний йому морально-етичний «нерв» і починає виконувати гедоністично-розважальну функцію. Вихолощуючи чуттєву сферу людини, естетство в мистецтві провокує відчуження людини від самої себе, втрату нею таких родових якостей як здатність до небайдужого ставлення до світу. Саме тому більш пріоритетним і перспективним видається принцип естетизму в мистецтві. Залучаючи людину до універсуму вищих смислів і цінностей, естетизм у художній творчості сприяє виконанню мистецтвом сутнісно притаманної йому ролі – переформатовувати внутрішній світ людини у вимірах краси і гармонії як абсолютної духовної цінності.

Естетизм як тип світогляду, що втілює родове людське прагнення до гармонії з собою та навколишнім світом є за своєю сутністю романтичним феноменом. Так, передбачаючи особистісну самоактуалізацію людини як структурування її внутрішнього світу цінностями вищого, наднидивідуального характеру, а також їх діяльне втілення у життя, естетизм світовідношення в прагматичній реальності часто викликає здивування, а то й відверте нерозуміння. Досягнення гармонії та рівноваги у соціальному вимірі є майже неможливим. Здебільшого це переживання виявляється лише як глибоко внутрішнє, особистісне усвідомлення людиною виконаного морального обов’язку перед собою та іншими. Естетизм, ґрунтуючись на ціннісно-смисловому, особистісно-творчому началах, культивує сутнісно людське в людині, співвідносячись із поняттями гідності, людяності. Позначаючись у різні епохи різними термінами – «arête», «acme», «virtus» тощо, – естетизм як особистісна якість завжди втілював родове людське прагнення до вияву своєї ідеальної людської сутності. Саме в цьому полягає його незаперечна актуальність і транскультурний масштаб.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. Два рождения европейского рационализма / С.С.Аверинцев // Вопросы философии. – 1989. – № 2.– С. 3–18.

2. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – М. : Республика, 2001. – 527 с.

3. Акиндинова Т. А. Эстетическое и этическое в XXI веке: снова о Канте / Т. А. Акиндинова // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя: материалы науч. конф., 26–27 сентября 2000 г. : тезисы докладов и выступлений. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000.– С.12–14.

4. Анурин В.Ф. Постмодернизм: в поисках материального фундамента / В.Ф.Анурин // Общественные науки и современность. – 2001. – № 3. – С. 110–120.

5. Афасижев М.Н. Западные концепции художественного творчества / М.Н. Афасижев. – М. : Высшая школа, 1990. – 174с.

6. Асмус В. Ф. Иммануил Кант / В. Ф. Асмус. – М. : Наука, 1973. – 532 с.

7. Аствацатуров А. Эстетизм и модернизм в английской художественной традиции: О. Уальд и Д. Джойс / А. Аствацатуров // Лекции по зарубежной литературе – [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://knigi.tor1.ws/index.php?id=3241758#.UtKvfayE4wo.

8. Бажанова Р. К. Феномен артистизма в контексте современной культуры / ред. Д. Л. Спивак // Фундаментальные проблемы культурологи: в 4 т. Т. 2 : Историческая культурология. – Спб. : Алетейя, 2008. – С. 274–282.

9. Батищев Г.С. Социальные связи человека в культуре / Г.С.Батищев // Культура, человек и картина мира. – М., 1987. – С. 90–134.

10. Бахтин М.М. К философии поступка /М. М. Бахтин // Работы 20-х годов. – К. : Next, 1994. – С. 9–68.

11. Белая Г.А. Введение. Проблема «искусство и жизнь» как экзистенциальное переживание деятелей русской культуры XX века / Сост. Г.А. Белая // Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века: Антология. – М. : РГГУ, 2003. – С. 7–27.

12. Бердяев Н.А. Смысл творчества / Н.А. Бердяев // Философия свободы. Смысл творчества. – М. : Правда, 1989. – С. 251–580.

13. Бердяев Н.А. Смысл истории / Н.А. Бердяев. – М. : Мысль, 1990. – 176с.

14. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – СПб. : Азбука, 2001. – 512 с.

15. Бичко І. Раціоцентрична і кордоцентична контроверзи новоєвропейського гуманізму: «логіка серця» Б.Паскаля / І. Бичко // Sententiae № 1. – Вінниця : Універсум-Вінниця, 2000. – вип. 1. – С. 13–22.

16. Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента к фрагменту / Ж. Бодрийяр. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – 200 с.

17. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму в 2-х ч. / Т.Бовсунівська. – К. : КСУ, 1998. – Частина 2 : Ейдетика. – 109 с.

18. Большой толковый словарь по культурологи / ред. Б. И. Кононенко. – М. : Вече. 2003. – 512 с.

19. Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы. Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Бореев. – М. : ООО «Издательство Астрель»; «Издательство АСТ», 2003. – 575 с.

20. Борисова Г. А. Социальная деструкция как универсальный феномен жизни общества: (Позиция Франкфуртской школы) / Г. А. Борисова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Сер. : Социальные науки. – 2007. – № 2 (7). – С. 121–125.

21. Братимов О.В. Практика глобализации: игры и правила новой епохи / О. В. Братимов, Ю.М. Горский, М.Г., Делягин, А.А. Коваленко. – М. : ИНФРА-М, 2000. – 344 с.

22. Бычков В. Предельные метаморфозы культуры – итог XX века / В.В.Бычков // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – М. : ИФ РАН, 2005. – Вып. 1.– с. 3-39.

23. Бычков В.В. Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению / В.В. Бычков // Вопросы философии. – 2007. – №8. – С. 47–57.

24. Бычков В.В. Эстетическое в системе культуры / В.В. Бычков // Мир культуры: труды Государственной академии славянской культуры. – М., 2000. – Вып. II. – С. 92–106.

25. Бычков В. Эстетические аспекты христианской культуры / В.В. Бычков // Философский факультет. Ежегодник. – № 2. – М., 2001. – С. 3–16.

26. Бычков В. Предельные метаморфозы культуры – итог XX века / В. Бычков, Л. Бычкова // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – С.554–579.

27. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica в 2-х тт. / В.В. Бычков. – М.–СПб. : Университетская книга, 1999. – Т. 1 : Раннее християнство. Византия. – 575 с.

28. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica в 2-х тт. / В.В. Бычков. – М.–СПб. : Университетская книга, 1999. – Т.2 : Славянский мир. Древняя Русь. Россия. – 527 с.

29. Бычков В.В. По поводу двухтысячелетия христианской культуры. Эстетический ракурс / В. В. Бычков // Полигнозис. – М., 1999.– № 3. – С. 38–48.

30. Бычков В.В. Aesthetica Patrum. Эстетика отцов Церкви. I. Апологеты. Блаженный Августин / В.В. Бычков. – М., Ладомир, 1995. – 593 с.

31. Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения / С.Н.Булгаков. — М. : Республика, 1994. – 415 с.

32. Валицкая А.П. Нравственно-эстетические универсалии культуры и гуманитарные технологии / А. П. Валицкая // Вестник Герценовского университета. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. – №3 (53). – С.41–49.

33. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 403 с.

34. Вайнштейн О. Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике / О.Б.Вайнштейн // Историческая поэтика. Литературные эпохи и стиль художественного сознания. – М. : Наука, 1994. – С. 392–431.

35. Вайнштейн О. Б. Европейский дендизм XIX века: дис. д-ра филол. наук: 10.01.03 / Вайнштейн Ольга Борисовна. – М., 2005. – 432 с.

36. Вайнштейн О.Б. Деррида и Платон: Деконструкция Логоса / О.Б.Вайнштейн // Мировое древо. – М., 1992. №1. – С. 50–72.

37. Визгин В. П. Конфликт эстетизма и историзма в философии Ницше / В. П. Визгин // Историко-философский ежегодник ' 99. – М., 2001. – С. 228–260.

38. Винокур Г. О. Биография и культура / Г. О. Винокур. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 86 с.

39. Вилюнас В.К. Психология эмоциональных явлений / В. К. Вилюнас – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1976. – 142 с.

40. Великовский С. И. Культура как полагание смысла / С. И Великовский // Одиссей. Человек в истории: Исследования по социальной истории и истории культуры. – М. : Наука, 1989. – С. 17–20.

41. Воеводин А. Эстетическая оценка /А. Воеводин //Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». Том 23 (62). – 2010. – № 2. – С. 32–37.

42. Воєводін О.П. Естетика – граматика почуттів / О. П. Воєводін // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : Зб. наук. пр. – К. : Віпол, 2003. – Вип. 11. – С. 9–13.

43. Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма / Р. М. Габитова. – М. : Наука, 1978. – 288 с.

44. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному : Новая онтология XX века / П. П. Гайденко. – М. : Республика, 1997. – 495 с.

45. Гайденко П. П. Трагедия эстетизма: О миросозерцании Серена Киркегора / П. П. Гайденко. – М. : Издательство ЛКИ, 2010. – 248 с.

46. Гайденко П. Коллизии возрожденческого титанизма / П. Гайденко // Вопросы литературы. –1980. – №3. – С. 268–278.

47. Гайм Р. Романтическая школа / Р. Гайм. – М. : Изд-е К.Т.Солдатенкова, 1891. – 774 с.

48. Гвардини Р. Конец Нового времени / Р. Гвардини // Вопросы философии. – 1990. – № 4. – С. 127–163.

49. Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Г. В. Ф. Гегель. – Соч. в 14 т.– М. : Изд. АН СССР, 1959. – Т. 4. – 493 с.

50. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т. – М., 1969. – Т. 2. – 389 с.

51. Герт Б. Рациональное и иррациональное в поведении человека /Б. Герт // Мораль и рациональность. – М. : ИФРАН, 1995. – С. 159–180.

52. Гёльдерлин Ф. Гиперион / Ф. Гёльдерлин. – М. : Наука, 1988. – 718 с.

53. Гинзбург Л. Я. О романтизме / Л. Гинзбург // Французская романтическая повесть / сост. Н. Жирмунская. – Л. : Худ. литература, 1981. – С. 3–18.

54. Гончаренко Н. В. Духовная культура: источники и движущие силы прогресса / Н.В.Гончаренко. – К. : Наука думка, 1980. – 379 с.

55. Грешных В. И. В мире романтизма (Новалис и Тютчев) / В. И.Грешных // В Россию можно только верить. Ф. И. Тютчев и его время : Сборник статей. – Тула : Приок. кн. изд., 1981. – С. 144–160.

56. Грешных В.И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления / В.И. Грешных. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1991. – 144 с.

57. Губин В. Д. Онтология. Проблема бытия в современной европейской философии / В. Д. Губин. – М., РГГУ, 1998. – 192 с.

58. Губман Б.Л. Западная философия культуры XX века / Б.Л.Губман. – Тверь : Лиан, 1997. – 289 с.

59. Гулыга А. В. Шеллинг /А. В. Гулыга. – М. : Молодая гвардия, 1984. – 317 с.

60. Гуляев Н. А. Теория романтизма в эстетике Гегеля / Н. А. Гуляев // Романтизм в русской и зарубежной литературе: сб. статей. – Калинин : изд-во КалининГУ, 1979. – С. 3–12.

61. Гуревич П. С. Философские ракурсы культуры / П. С. Гуревич. – М. : Изд-во Омега–Л, 2009. – 427 с.

62. Гуревич П. С. Феномен человека: Антология / П. С. Гуревич. – М. : Высш. шк., 1993. – 351 с.

63. Гуревич П.С. Культура как объект социально-философского анализа / П. С. Гуревич // Вопросы философии. – 1984. – № 5. – С. 48–63.

64. Гуревич П. С. Философия жизни: XX в. / П. С. Гуревич // Философские науки. 1998. – № 2. – С. 38–57.

65. Гуревич П. С. Проблема целостности человека / П. С. Гуревич. – М. : Ифран, 2004. –178 с.

66. Гуревич П.С. Философия человека / П. С. Гуревич. — М. : ИФ РАН, 2001. – Ч. 2. – 209 с.

67. Гуревич П. С. Человек как субъект социально-философского анализа // Проблема человека в западной философии: переводы / сост. П. С. Гуревич; ред. Ю. Н. Попов. – М. : Прогресс, 1988. – С. 504–517.

68. Гуревич П. С. Философская антропология: учеб. пособие / П.С.Гуревич. — М. : Изд-во «Омега-Л», 2008. – 607 с.

69. Гуревич П. С. Новые версии истолкования человеческой природы / П.С.Гуревич // Эдип. – 2008. – №1. – С. 40–51.

70. Гусейнов А.А. Мораль и цивилизация (от этики добродетелей к институциональной этике) / А.А. Гусейнов // Человек-Философия-Гуманизм: Тезисы докладов и выступлений Первого Российского философского конгресса. В 7 томах. – СПб., 1997. – Т. 6 : Философия культуры. – С. 252–254.

71. Гуцуляк О. Б. Неоязичництво як світоглядне явище (історико-філософський аналіз): дис. канд. філос. наук: 09.00.05 / О. Б. Гуцуляк.– Івано-Франківськ, 2004. – 192 с.

72. Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма: искусство и «Новые левые» / Ю.Н. Давыдов. – М. : Искусство, 1975. – 271 с.

73. Давыдов Ю. Н. Патологичность «состояния постмодерна»/ Ю.Н.Давыдов // Социологические исследования. – 2001.– № 11. – С. 3–12.

74. Делез Ж. Общество контроля // Элементы. 2000, №9. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // www.arcto.ru /article/547

75. Дмитриев А. С. Проблемы йенского романтизма / А. С. Дмитриев. – М. : Изд-во МГУ, 1975. – 264 с.

76. Долгенко А.Н. Декадентский гедонизм / А.Н. Долгенко // Феномен удовольствия в культуре. Матер. междунар. науч. форума 6-9.04.2004 г. – СПб.: Центр изучения культуры, 2004. – С. 170–172.

77. Долгов К. М. От Киркегора до Камю: Очерки европейской философско-эстетической мысли XX века / К. М. Долгов. – М. : Искусство, 1990. – 399 с.

78. Дорога А. Є. Проблема естетичного: вітчизняна ретроспектива останніх десятиліть / А. Є. Дорога // Культура і сучасність: альманах. № 1'2011.– К. : Міленіум, 2011. – С. 13–16.

79. Дорога А. Є. Тематичні акценти естетичних досліджень доби Відродження та епохи Просвітництва / А. Є. Дорога //Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : збірник наукових праць. – Вип. 27. – К. : Міленіум, 2011. – С. 3–9.

80. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М.Жирмунский. — СПб. : Аксиома, 1996. – 232 с.

81. Жуков Д.С. Амбивалентный пейзаж: обзор дискуссий вокруг постмодерна / Д. С. Жуков, С.К. Лямин // Постиндустриальный мир без парадоксов бесконечности: монография. – М., 2005. – С. 5–49.

82. Зенкин К. В. Романтизм в контексте христианской культуры / К.В. Зенкин // Музыкальная культура христианского мира. – Ростов н /Д, 2001. – С.83–94.

83. Зиммель Г. Общение. Пример чистой, или формальной, социологии / Г. Зиммель // Социологические исследования. – 1984. – №2. – С. 170–178.

84. Евреинов Н.Н. Театр как таковой: Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни) / Н.Н.Евреинов; ред. П. Ярославцев. – Одесса : Студия "Негоциант", 2003. – 190 с.

85. Европейский романтизм : Сб. статей / ред. И. Неупокоева, И. Шетер. – М. : Наука, 1973. – 495 с.

86. Иванов В.Г. Еще раз об идеале // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя: Материалы науч. конф. 26 – 27 сент. 2000 г. Тезисы докл. и выступлений. – СПб. : Санкт-Петербург. филос. о-во, 2000. – С. 66–68.

87. Иванов В.В. От ретеатрализации театра к театральной антропологии // Театр XX века. Закономерности развития / ред. А.В. Бартошевич. – М. : Индрик, 2003. – С. 125–144.

88. Иванов В.П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В.П.Иванов. – К. : Наукова думка, 1977. – 252 с.

89. Ильенков Э.В. Философия и культура / Э.В.Ильенков.– М. : Политиздат, 1991.– 430 с.

90. Ильин И.П. Постмодернизм: Словарь терминов /И.П. Ильин. – М. : Интрада, 2001.– 384 с.

91. Историческая поэтика. Литературные епохи и типы художественного сознания / ред. П. А. Гринцер. – М. : Наследие, 1994. – 512 с.

92. История немецкой литературы: в 5 т. / ред. Н. И. Балашев. – М. : Наука, 1976. – Т.5. – 696 с.

93. Исупов К.Г. Эстеты на Башне / К.Г. Исупов // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. – СПб. : Филологич. ф-т СПбГУ, 2006. – С. 303–309.

94. Каган М. С. Философия культуры / М. С. Каган. – Санкт-Петербург, 1996. – 415 с.

95. Каган М. С. Философская теория ценности / М. С. Каган. – Спб., 1997. – 205 с.

96. Каган М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – Санкт-Петербург, ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.

97. Каган М.С. О духовном (Опыт категориального анализа) / М. С. Каган // Вопросы философии.– 1985. – № 9. – С. 91–102.

98. Каган М.С. Культура как объект философского исследования / М.С.Каган // Роль духовной культуры в развитии личности. Сб. научн. трудов. – Л. : ЛГИК, 1979. – С. 11–15.

99. Каган М. С. Человеческая деятельность: (Опыт системного анализа) / М. С. Каган. – М. : Политиздат, 1974. – 328 с.

100. Калинников Л. Человек, мир и красота / ред. А. С. Батюшкова // Эстетика Иманнуила Канта и современность: Сборник статей по материалам V Кантовских чтений. – Калининград-Светлогорск, 1990 год. – М. : Знание, 1991. – 64 с.

101. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: пер. с франц. / А. Камю. – М. : Политиздат, 1990. – 415 с.

102. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса /А. С. Канарский // Диалектика эстетического как теория чувственного познания. – К. : Вища шк., 1979. – 215 с.

103. Кант И. Критики способности суждения / И. Кант; ред. В. Ф. Асмус, А. В. Гулыга, Т. И. Ойзерман // Соч. в 6 тт. — М. : Мысль, 1966. – Т. 5. – 564 с.

104. Кант И. Соч.: В 6 т. / И. Кант – М. : Мысль, 1964. – Т. 3. – 580 с.

105. Категории философии и категории культуры. – К. : Наукова думка, 1983. – 344 с.

106. Киященко Н. И. От эстетического опыта к эстетической культуре / Н.И. Киященко // Эстетическая культура. – М., 1996. – С. 27–48.

107. Киященко Н.И. Эстетика – философская наука / Н. И. Киященко. – М.: Вильямс, 2005. – 592 с.

108. Клоссовски П. Сад и Революция / П. Клоссовски // Маркиз де Сад и XX век.– М. : РИК «Культура», 1992. – С. 25–46.

109. Коган Л. Н. Цель и смысл жизни человека / Л. Н. Коган. – М. : Мысль, 1984. – 112 с.

110. Коган Л. Н. Психологические, философские и аксиологические проблемы смысла жизни / Л. Н. Коган // Вопросы философии. – 1985. – № 9. – С. 165–167.

111. Коковкина А. Эстетизм как модус культуры в отсутствие трансцендентного / А. Коковкина // Высшее образование в России. – 2007. – №7. – С. 135–139.

112. Коковкина А. А. Эстетизм как принцип социальной философии: Экспликации концептуальних положений социальной модели К. Н. Леонтьева: дис. канд. философских наук: 09.00.11 / А. А. Коковкина; ДГТУ. – Владивосток, 2000. – 185 с.

113. Козырьков В. П. Социокультурная трансформация эстетизма в становлении информационного общества / В. П. Козырьков // Труды НГТУ им. Р.Е. Алексеева. Сер. : Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии. – 2010. – Т. 82, № 2. – С. 6–16.

114. Кремлев Ю. А. Прошлое и будущее романтизма / Ю. А. Кремлев. – М.: Музыка, 1968. – 78 с.

115. Кривцун О. А. Артистизм как соблазн. Соперничество искусства и жизни / ред. О. А. Кривцун. // Феномен артистизма в современном искусстве. – М.: «Индрик», 2008. – С. 141–177.

116. Кривцун О. А. Личность художника как предмет психологического анализа / О. А Кривцун // Психология искусства. – М. : Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2000. – С. 161–173.

117. Кривцун О. А. Жизнь художника: культурно-исторические основания биографии / О. А. Кривцун // Теория художественной культуры. – М., 1999. – Вып.3. – С. 172–187.

118. Кривцун О.А. Биография художника как культурно-историческая проблема / О. А. Кривцун // Человек. – М., 1997. – № 4. – С. 29–39.

119. Кривцун О. А. Смысл творчества в интерпретации художника XX века / О. Кривцун // Человек. – М., 2002. – № 2. – С. 38–53.

120. Кривцун О.А. Художник и его двойник. Самоотождествление и идентификация в творчестве / О.А. Кривцун // Человек. – 2006. – № 4.1. – С.63–77.

121. Кривцун О.А. Метаморфозы творческого Я художника / О.А. Кривцун. – М.: Памятники исторической мысли, 2005. – 376 с.

122. Крымский С.Б. Контуры духовности: новые контексты идентификации / С. Б. Крымский // Вопросы философии. – 1992. – №2. – С. 15–23.

123. Крымский С. Б. Культурно-экзистенциональные измерения познавательного процесса / С. Б. Крымский // Вопросы философии. – 1998. – №4. – С. 40–49.

124. Круглов А. Сентиментальность и эстетизм / А. Круглов // Здравый смысл. – 2001.– № 3(20). – С. 6–11.

125. Круглов А. Моральный релятивизм: Гуманистический словарь / А. Круглов // Здравый смысл. – 2001. – № 4(21). – С. 5–9.

126. Кутлунин А. Эстетизм как способ понимания жизни в философии Ф. Ницше /А. Кутлунин, М. Малышев //Философские науки. – М. – 1990.– №9. – С.67–76.

127. Кутырев В.А. Крик о небытии (Основной вопрос философии XX–XXI века) / В. А. Кутырев // Вопросы философии. – 2008.– №8. – С. 60–72.

128. Кутырев В. А. Оправдание бытия / В. А. Кутырев // Вопросы философии. – М., 2000. – № 5. – С. 15–32.

129. Кутырев В.А. Человек в «постчеловеческом» мире: проблема выживания / В. А. Кутырев // Природа. – 1989. – № 5. – С. 3–10.

130. Кузнецова Т. Эстетические формы красоты, моды и гламура / Т.Кузнецова //Эстетика и этика в меняющемся мире: сб. ст./ред. О. Демидова. – СПб. : Астерион, 2009. – С. 151–157.

131. Кьеркегор С. Наслаждение и долг / С. Кьеркегор. – Ростов н /Д. : Феникс, 1998. – 416 с.

132. Леонтьев К. Византизм и славянство /К. Леонтьев. – М., 2007. – 576 с.

133. Лекторский В.А. Георгий Петрович Щедровицкий и современная философия / В. А. Лекторский // Познающее мышление и социальное действие. – М. : Ф. А. С.–медиа, 2004. – С. 171–205.

134. Лекции по истории естетики: в 4 кн. / ред. М. С. Каган. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1973–1980. – Кн.3. Ч.1 : О развитии буржуазной и демократической эстетики в Западной Европе и России в 19 в. – 192 с.

135. Липовецки Ж. Эра пустоты: эссе о современном индивидуализме: Пер. с фр. / Ж. Липовецки – СПб. : Владимир Даль, 2001. – 330 с.

136. Литературная теория немецкого романтизма / ред. Н.Я.Берковского. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 329 с.

137. Лиотар Ж. Хайдеггер и «евреи» / Ж. Лиотар. – Спб. : Аксиома, 2001. – 187с.

138. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике / А.Ф. Лосев. – М. : Сов. списатель, 1990. – 318 с.

139. Лосев А. Ф. Романтизм. Конспект лекций по эстетике Нового времени / А. Ф. Лосев // Литературная учеба. – 1990. – № 6. – С. 139–144.

140. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.

141. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – 623 с.

142. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции рус. дворянства (XVIII нач. XIX в.) / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПБ, 1994. – 399 с.

143. Лотман Ю. М. Воспитание души / Ю. М. Лотман. — СПб. : Искусство-СПБ, 2003. – 624 с.

144. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1998. – 704 с.

145. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) / Ю.М. Лотман // Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Труды по русской и славянской филологии. – Тарту, 1986. – Вып. 683. – С.106–121.

146. Мазепа В. І. Художня творчість як пізнання / В. І. Мазепа. – К. : Наукова думка, 1974. – 213 с.

147. Маламура О. О. Концепція естетизму в контексті західноєвропейського романтизму: дис. канд. філос. наук: 09.00.08 / О.О.Маламура; КНУ ім. Тараса Шевченка. – К., 2003. – 208с.

148. Малахов В.А. Цінність як категорія культури / В. А. Малахов // Філософська думка. – 1982. – №5. – С.76–85.

149. Малахов В.А. Культура и человеческая целостность / В.А.Малахов. – К. : Наук. думка, 1984. – 119 с.

150. Малахов В. А. Искусство и человеческое мироотношение / В.А.Малахов. – К.: Наукова думка, 1988. – 211 с.

151. Мамардашвили М. А. Классический и неклассический идеалы рациональности / М. А. Мамардашвили. – М. : Логос, 2004. – 240 с.

152. Мамардашвили М. А. Наука и культура / М.А. Мамардашвили // Как я понимаю философию. – М. : Изд. группа «Прогресс-Культура», 1992. – С. 291–310.

153. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.

154. Маритен Ж. Ответственность художника / Ж. Маритен // Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1990. – С. 171–208.

155. Маритен Ж. Краткий очерк о существовании и существующем / сост. П. С. Гуревич; ред. Ю. Н. Попов // Проблема человека в западной философии : переводы. — М. : Прогресс, 1988. – С. 229–260.

156. Маркиз де Сад Жюльетта: Роман в 2-х тт. / Маркиз де Сад. – М., 1992. – Т. 2. – 544 с.

157. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Г. Маркузе . – М. : АСТ, 2003. – 526 с.

158. Маркузе Г. Одномерный человек /ред. В. И. Добреньков // Американская социологическая мысль: Тексты. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1994. – С. 121–146.

159. Маслоу А. По направлению к психологии бытия / А. Маслоу. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2002. – 272 с.

160. Межуев В.М. Культура как проблема философии /В. М. Межуев // Культура, человек и картина мира. – М. : Наука, 1987. – С. 300–331.

161. Мень А. Культура и духовное возрождение / А. Мень. – М. : Искусство, 1992. – 197 с.

162. Митрофанова А. Новый авангард или хаос как творческое наслаждение / А. Митрофанова // Сезоны. – М. : Галерея «Времена года», 1995. – С. 59–64.

163. Можейко М. А. От «этики кодекса» к «этике творчества»: трансформация нравствственного сознания в современной культуре / М.А.Можейко // Творческое наследие семьи Рерих в диалоге культур: философские аспекты осмысления: Сб. науч. трудов. – М. : Технопринт, 2005. – С. 288–322.

164. Монастырская И. А. Новое понимание человека в философии и эстетике романтиков / И. А. Монастырская // Этическое и эстетическое : 40 лет спустя: материалы науч. конф., 26—27 сентября 2000 г. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 97–101.

165. Моруа А. Современная биография /А. Моруа // Прометей. – М., 1968. – №5. – С. 394–412.

166. Наконечна О.П. Естетичне як тип духовності. Монографія / О.П.Наконечна. – Рівне : УДУВГП, 2002. – 202 с.

167. Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система / Д. Наливайко // Вопросы литературы. – 1982. – № 11. – С. 156–194.

168. Новалис Фрагменты /Новалис // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / ред. А. С. Дмитриева. – М. : Изд. МГУ, 1980. – С. 94–198.

169. Орлова Т. І. Естетика синтезу: категорії. універсалії, парадигми / Т.І.Орлова. – К. : Абрис, 2002. – 160 с.

170. Орлова Э.А. Введение в социальную и культурную антропологию / Э.А.Орлова. – М. : МГИК, 1994. – 214 с.

171. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – М. : Искусство, 1991. – С. 218–260.

172. Ортега-и-Гассет Х. Новые симптомы / сост. П. С. Гуревич; ред. Ю.Н.Попов // Проблема человека в западной философии: переводы. – М. : Прогресс, 1988. – С. 202–206.

173. Павлычко С. Д. Философская поэзия американского романтизма: Эмерсон. Уитмен. Дикинсон / С. Д. Павлычко. – К. : Наук. думка, 1988. – 227с.

174. Павличко С. Д. Теорія літератури / С. Д. Павличко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 664 с.

175. Перов Ю. Аркан Ю. Формирование философского эстетизма в Германии / Ю. Перов, Ю. Аркан // Homo philosophans. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – Выпуск 12. – С.102–119.

176. Познающее мышление и социальное действие: Наследие Г.П. Щедровицкого в контексте отечественной и мировой философской мысли / ред.-сост. Н.И. Кузнецов. – М. : Ф.А.С.-медиа, 2004. – 542 с.

177. Полякова А. Ю. Сущность и основные проявления эстетизма в современной культуре: дис. канд. философских наук: 09.00.04 / А.Ю.Полякова; Таврический национальный университет им. В. И. Вернадского. – Симферополь, 2012. – 217 с.

178. Пришвин М. М. Незабудки: Отрывки из дневниковых записей 1905–1954 гг. / М. М. Пришвин. – М. : Художественная литература, 1969. – 303 с.

179. Проблема человека в классической философии. Хрестоматия по философии / сост. Л. В Голикова. – Магнитогорск : МГТУ, 2006. – 192 с.

180. Радугин А.А. Культурология / А.А. Радугин. – М. : Центр, 1999. – 302 с.

181. Реале Д. Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней в 4-х тт. / Д. Реале, Д. Антисери. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – Т.4 : От романтизма до наших дней. – 880 с.

182. Романова Е. В. Разнообразие эстетических проявлений артистизма: дис. канд. философских наук: 09.00.04 / Е. В. Романова ; Московский государственный университет культуры и искусств. – М., 2013. – 171 с.

183. Рыжов Ю.В. Ignoto Deo: Новая религиозность в культуре и искусстве / Ю. В. Рыжов. – М., Смысл, 2006. – 328 с.

184. Рубцова Е. Историчность парадигм искусства и проблема современной художественности: дис. канд. филос. наук: 09. 00. 04 / Е.Рубцова. – Екатеринбург, 2004. – 163 с.

185. Самохвалова В. Мегаэстетический подход к пониманию смысла и функция красоты / В. Самохвалова // Вестник Московского университета. – 1994 г. – Серия 7. – № 2. – С. 58–61.

186. Самохвалова В. И. Эстетическая культура как комплексный феномен утверждения и реализации человека в мире / В.И. Самохвалова // Эстетическая культура. – М. : ИФРАН, 1996. – С. 32–65.

187. Самохвалова В. И. Красота против энтропии: введение в область мегаэстетики / В. И. Самохвалова, К. М. Долгов. – М. : Наука, 1990. – 176 с.

188. Самохвалова В.И. Человек и мир: проблема антропоцентризма / В.И.Самохвалова // Философские науки. – 1992. – № 3. – С.161–167.

189. Слотердайк П. Критика цинического разума / П. Слотердайк. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. – 584 с.

190. Серль Д. Логический статус художественного дискурса / Д. Серль // Логос. – 1999. – № 3(13). – С. 34–47.

191. Соколова Н. Л. В поисках «эстетической жизни» Р. Рорти и Р.Шустерман / Н. Л. Соколова // Вестник Самарского университета. Гуманитарная серия. – 2007. – № 5/2 (55). – С. 5–14.

192. Соколова Н. Л. Этическая проблематика в современных концепциях «эстетической жизни» / Н. Л. Соколова // Этическая мысль. – М. : ИФ РАН, 2005. – Вып. 6. – С. 182–197.

195. Сорокин П. А. Человек. Цивилизация. Общество: пер. с англ. /П.А. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992. – 543 с.

196. Сохань Л.В. Життєва компетентність особистості в технології життєтворчості / Л. В. Сохань // Життєва компетентність особистості: Наук.-метод. посіб. – К., 2003. – С. 160–178.

197. Сохань Л.В. Життєвий простір особистості як поле її життєдіяльності / Л. В. Сохань // Життєва компетентність особистості: Наук.-метод. посіб. – К., 2003. – С. 209–220.

198. Сохань Л. В Сбывающееся непредсказанное: Человек и техника в XXI веке / Л. В Сохань, И. П. Сохань // Свободная мысль. – 1997. – №9. – С. 52–60.

199. Степченко А. Эстетизм как тип духовности / А. Степченко // Человек и духовность: сб. ст. – Рига : Зинатне, 1990. – С. 97–107.

200. Степаненко І. Метаморфози духовності в ландшафтах бутя / І.Степаненко. – Харків : ОВС, 2002. – 256 с.

201. Степаненко І. Тематичне поле виховання духовності особистості в нових дискурсивних контекстах / І. Степаненко // Вища освіта України: Теоретичний та науково-методичний часопис. – 2004. – №4. – С. 19–24.

202. Степанова Н. Н. Романтизм как культурно-исторический тип: опыт междисциплинарного исследования / Н. Н. Степанова // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции, 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып. 12. – С. 232–242.

203. Степин В.С. Культура / В.С.Степин // Вопросы философии. – 1999. – № 8.1.– С. 61–72.

204. Степин В.С. Философская антропология и философия науки / В.Степин. – М. : Высш. шк., 1992. –191 с.

205. Степун Ф. А. Природа актерской души / А. Ф. Степун // Сочинения. – М.: РОССПЭН, 2000. – С.150- 171.

206. Степун Ф. А. Мысли о России / Ф.А. Степун // Сочинения. – М. : РОССПЭН, 2000. – С. 201–377.

207. Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина: Очерк истории эстетической аксиологии / Л. Н. Столович. – М. : Республика, 1994. – 464 с.

208. Столович Л. Н. Жизнь – творчество – человек : Функции худож. деятельности / Л. Н. Столович. – М. : Политиздат, 1985. — 415 с.

209. Табачковський В. Г. Людина в есенційних та екзистенційних вимірах / В. Г. Табачковський. – К. : Наук. думка, 2004. – 246 с.

210. Табачковский В. Г. Человеческое мироотношение: данность или проблема? / В.Г. Табачковский. – К. : Наукова думка, 1993. – 175 с.

211. Татаркевич В. О счастье и совершенстве человека / В. Татаркевич. – М. : Прогресс, 1981. – 368 с.

212. Теорія та історія світової і вітчизняної культури / А. Бичко, Б. Бичко, Н. Бондар та ін. – К. : Либідь, 1992. – 393 с.

213. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / П. Тейяр де Шарден. – М. : Наука, 1987. – 240 с.

214. Толмачев В. М. От романтизма к романтизму / В. М. Толмачев. – М. : Изд-во МГУ, 1997. – 363 с.

215. Тропина И. Г. Типы эстетизма в современной культуре / И. Г.Тропина // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2009. – № 3. – С. 55–60.

216. Тульчинский Г.Л. Сдвиг гуманитарной парадигмы, трансцендентальный субъект и постчеловеческая персонология / Г.Л.Тульчинский // Методология и история психологи. – 2010. – Т. 5. – Выпуск 1. – С. 35–51.

217. Тульчинский Г. Л. Жизнь как проект / Г. Л. Тульчинский // Знамя. – 2012. – №1. – С. 62–76.

218. Тульчинский Г. Л. Современность и субъективность / Г.Л.Тульчинский // Социум и власть. – 2013. – № 3. – С. 116–122.

219. Тульчинский Г. Л. Современность: имманентность и поиски трансценденции / Г. Л. Тульчинский // Философские науки. – 2013. – №5. – С.54–65.

220. Тульчинский Г. Л. Личность как проект и бренд / ред.: Г. Гамалея // Наука телевидения. Научный альманах. – Вып. 8. – М. : Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина, 2011. – С. 250–265.

221. Тураев С.В. От Просвещения к Романтизму / С. В. Тураев. – М. : Наука. 1983. – 256 с.

222. Устинова И. В. Эвристическая сторона эстетизма / И. В. Устинова // Вестник Университета Российской академии образования. – 2009. – № 3. – С. 163–166.

223. Федотова В.Г. Практическое и духовное освоение действительности / В.Г. Федотова. – М. : Наука, 1991. – 132 с.

224. Федотова В. Г. Духовность как фактор перестройки / В. Г. Федотова // Вопросы философии. – 1987. – № 3. – С. 11–28.

225. Федотова В. Г. Душевное и духовное / В.Г. Федотова // Философские науки. –1988 – № 7. – С. 50–58.

226. Флоренский П.А. Иконостас. Избранные труды по искусству / П.А.Флоренский. – Спб. : Мифриил, Русская книга, 1993. – С. 1–175.

227. Франкл В. Человек в поисках смысла / В. Франкл. – М. : Прогресс, 1990. – 367 с.

228. Фуко М. Что такое Просвещение? / М.Фуко // Интеллектуалы и власть : Избр. полит, статьи, выступления и интервью. – М. : Праксис, 2002. – С.334–357.

229. Фуре В. Н. Критическая теория современности / В. Н. Фуре // Логос. – 2004. – № 1. – С. 42–71.

230. Хабермас Ю. Моральное сознание и коммуникативное действие / Ю.Хабермас. – СПб. : Наука, 2000.– 380 с.

231. Хализев В.Е. Наследие М.М. Бахтина и классическое видение мира / В.Е. Хализев // Филологические науки. – 1991. – №5. – С. 3–10.

232. Хайдеггер М. Европейский нигилизм / ред. Ю. Н. Попов // Проблема человека в западной философии: переводы. – М. : Прогресс, 1988. – С. 261–313.

233. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме / ред. Ю. Н. Попов // Проблема человека в западной философии: переводы. – М. : Прогресс, 1988. – С. 314–356.

234. Хатчесон Ф. Эстетика / Ф. Хатчесон. – М. : Искусство, 1973. – 479 с.

235. Хоружий С. С. Конституция личности и идентичности в древних и современных практиках себя / С. С. Хоружий // Вопросы философии. – 2007. – № 1.– С. 75–85.

236. Хоружий С. С. Феномен человека в его эволюции и динамике / С.С.Хоружий // Московский психотерапевтический журнал. – 2005. – № 3. – С.215–228.

237. Хоружий С.С. Ницше и Соловьев о кризисе европейского человека /С.С. Хоружий // Вопросы философии. – 2002. – № 2. – С. 52–68.

238. Хоружий С.С. К антропологической модели третьего тысячелетия /С. С. Хоружий // Философские науки. – М., 2003. – Вып.8. – С. 108–136.

239. Хюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики / Б.Хюбнер. – Минск : Пропилеи, 2000. – 152 с.

240. Человек: Филос.-энциклопедич. словарь / ред. И. Т. Фролов. — М. : Наука, 2000. – 516 с.

241. Швейцер А. Упадок и возрождение культуры / А.Швейцер. – М. : Прометей, 1993. – 511 с.

242. Швейцер А. Культура и этика / А. Швейцер. – М. : Прогресс, 1973. – 343 с.

243. Швырев В.С. Рациональность как ценность культуры / В.С.Швырев // Вопросы философии. – 1992. – №6. – С. 91–105.

244. Швырев В.С. О деятельностном подходе к истолкованию «феномена человека» (попытки современной оценки) / В. С. Швырев // Вопросы философии. 2001. – №2. – С. 107–115.

245. Шеллинг Ф.В. Система трансцендентального идеализма / Ф. Шеллинг // Соч. в 2-х тт. – М. : Мысль, 1987. – т. 1. – 637 с.

246. Шеллинг Ф.В.И Философия искусства / Ф.В.И. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.

247. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля / В. П. Шестаков. – М. : Мысль, 1979. – 372 с.

248. Шибаева М.М. Человеческая субъективность и культура / М.М.Шибаева // Культура, человек и картина мира. – М. : Наука, 1987.– С.135–166.

249. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. / Ф. Шиллер // Избр. произв. в 7-ми тт. – М. : ГИХЛ. – 1957. – Т. 6.– С. 251–358.

250. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах / Ф. Шлегель.– М. : Искусство, 1983.– т.1. – 480 с.

251. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах / Ф. Шлегель. – М. : Искусство, 1983. – т. 2. – 446 с.

252. Шлейермахер Ф. Речи о религии. Монологи / Ф. Шлейермахер; пер. с нем. и вступ. ст. С.Л. Франка. – СПб. : Алетейя, 1994. – 333 с.

253. Шостром Э. Анти-Карнеги, или Человек-манипулятор / Э. Шостром. – Минск : Полифакт, 1992. – 128 с.

254. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О. Шпенглер. – М. : Мысль. 1993. – т. 1 : Гештальт и действительность. – 663 с.

255. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории / О.Шпенглер. – М. : Мысль. – 1998. – Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. – 606 с.

256. Щеглова Л.В. Значение этики в эпоху эстетизма / Л. В. Щеглова // Известия ВГПУ. – 2003. – № 2 (3).– С. 3–9.

257. Этическое и эстетическое: Коллектив. моногр. / Под ред. М.С. Кагана и В.Г. Иванова. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. – 119 с.

258. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – 447с.

259. Юхимик Ю. Гламур: симулятивна сутність феномену /Ю. Юхимик // Гілея. Науковий вісник. Філософські науки. – К., 2013. – Вип. 73 (№6).– С.130–132.

260. Юхимик Ю. Contemporary art: симуляція мистецтва / Ю. Юхимик // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць.– К. : Міленіум, 2013. – Вип XXXI. – с.17–24.

261. Яковлев Д. Эстетизм /Д. Е. Яковлев // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / ред. В. В. Бычков. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с.

262. Яковлев Д. Е. Моралисты и эстеты (Английская неоромантическая эстетика и современность) / Д. Е. Яковлев. – М. : Знание, 1988. – 64 с.

263. Яковлев Д. Е. Пути эстетизма / Д.Е. Яковлев // Философия и общество. Научно теоретический журнал. – 2002. – №3. – С. 133–148.

264. Яковлев Е. Эстетическое как совершенное: избранные работы / Е. Яковлев. – М. : Брандес, 1995. – 406 с.

265. Cavell S. Conditions Handsome and Unhandsome / S. Cavell // The Constitution of Emersonian Perfectionism, The Carus Lectures,1988. – Chicago, 1990. – P. 42–43.

266. Gardner S. Philosophical aestheticism / Sebastian Gardner // The Oxford handbook of continental philosophy / ed. B. Leiter, M. Rosen. – Oxford University Press, 2007. – P. 75–121.

267. Gargan E. T. Revolution and Morale in the Formative Thought of Albert Camus / Edward T. Gargan // The Review of Politics. – 1963. – V. 25, N. 4. – P. 483–496.

268. Glick E. The Dialectics of Dandyism / Elisa Glick // Cultural Critique. – 2001. – N. 48. – P. 129–163.

269. Kateb G. Aestheticism and Morality : Their Cooperation and Hostility / George Kateb // Political Theory. – 2000. – V. 28, N. 1. – P. 5–37.

269. Nehamas A. Art of Living / A. Nehamas // Socratic Reflection from Plato to Foucault. – Berkeley, 1998. – P. 9–11.

270. Rorty R. Moral Identity and Private Autonomy / R. Rorty // Michel Foucault Philosopher: Essays translated from the French and German by TJArmstrong. – N. Y.–L., 1992. – P. 331–333.

271. Shusterman R. Postmodern Ethics and the Art of Living / R. Shusterman // Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art. – Oxford, 1992. – P. 239–240.

272. Shusterman R. Putnam and Cavell on the Ethics of Democracy / R.Shusterman // Political Theory. –1997. – Vol. 25. – № 2. – P. 204–205.

273. Shusterman R. Postmodernist Aestheticism: A New Moral Philosophy? / R. Shusterman // Theory, Culture & Society. –1988. –Vol. 5. – № 2–3. – P. 346–347.