

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

DOI: <https://doi.org/10.59647/978-617-8800-42-0/1>

МАРИНА ТЕРНОВА

**РОБІН ДЖОРДЖ КОЛІНГВУД:
ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ВИМІРИ
АНГЛІЙСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ**

Монографія

**Київ
Видавництво Ліра-К
2025**

УДК 821.111-95-96.09Кол:7.03(410)](02)

Т35

DOI: <https://doi.org/10.59647/978-617-8800-42-0/1>

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (протокол № 1 від 29 січня 2025 р.)

Рецензенти:

Г. П. Чміль, доктор філософських наук, професор, дійсний член (академік) НАМУ

М. М. Рогожа, доктор філософських наук, професор

Л. Д. Бабушка, доктор культурології, доцент

Тернова Марина

Т35

Робін Джордж Колінгвуд: естетико-мистецтвознавчі виміри англійського культуротворення : монографія. – Київ : Видавництво Ліра-К, 2025. – 310 с.

ISBN 978-617-8800-42-0

У монографії вперше в українській культурології розглядається естетико-мистецтвознавча концепція відомого англійського історика науки, філософа, естетика та теоретика мистецтва Робіна Джорджа Колінгвуда (1889–1943). Підґрунтям у реконструкції естетико-мистецтвознавчих ідей вченого стала монографія «Принципи мистецтва» (1938), а також низка інших його праць, дотичних до означеної проблематики.

Оскільки матеріал «Принципів мистецтва» охоплює історико-культурні етапи від «доісторичної культури» до становлення основних напрямів авангардизму, аналіз позиції Р. Дж. Колінгвуда подано на тлі активного використання наріжних засад культурологічного аналізу: міждисциплінарність, персоналізація – сегмент біографічного методу, діалогізм та ін.

Для фахівців у галузі культурології, історії культури, естетики, мистецтвознавства, проблем сучасної гуманістики, викладачів і студентів вищих гуманітарних навчальних закладів.

УДК 821.111-95-96.09Кол:7.03(410)](02)

Усі права застережено. Копіювання, сканування, запис на електронні носії і тому подібне будь-якої частини видання заборонено

ISBN 978-617-8800-42-0

© Тернова Марина, 2025

© Видавництво Ліра-К, 2025

ЗМІСТ

ВІД АВТОРА	6
------------------	---

РОЗДІЛ І. ДІАПАЗОН ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ

Р. ДЖ. КОЛІНГВУДА	9
-------------------------	---

1.1. Життєво-науковий шлях Р. Дж. Колінгвуда як процес теоретичних трансформацій	9
1.2. Джерелознавчий потенціал «Автобіографії»	30
1.3. Актуалізація естетико-мистецтвознавчих питань в історико-філософських розвідках Р. Дж. Колінгвуда.....	43
1.4. Дослідницький контекст «Принципів мистецтва»: рух від концепції «мистецтво – не-мистецтво» до теорії мистецтва:	57
1.4.1. Первісна культура як стимулятор «магічного»виміру мистецтва.....	57
1.4.2. Авторський підхід до теорії «мистецтво як розвага»	65
1.4.3. Чинники «вираження – уява» в контексті теорії мистецтва Р. Дж. Колінгвуда.....	70
1.5. Персоналізація процесу культуротворення в англійській гуманістиці другої половини XIX – початку XX століття	75
1.5.1. Герберт Спенсер	75
1.5.2. Бернард Бозанкет.....	82
1.5.3. Едуард Баллоу.....	87

РОЗДІЛ ІІ. ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКЕ

«ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ» АНГЛІЙСЬКОГО

КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПРОСТОРУ	95
---------------------------------	----

2.1. Утвердження естетико-мистецтвознавчих ідей у логіцизму «Відродження – Класицизм».....	95
---	----

2.2. Англійський класицизм: літературно-мистецький контекст.....	111
2.2.1. Філіп Сідні.....	111
2.2.2. Бенджамін (Бен) Джонсон	118
2.2.3. Джон Драйден	126
2.3. Особливості англійського Класицизму кінця XVII століття.....	133
2.4. Особливості англійського класицизму початку XVIII століття:	
від Дж. Мільтона до Шефтсбері.....	142

РОЗДІЛ ІІІ. КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В АНГЛІЙСЬКІЙ ГУМАНІСТИЦІ КІНЦЯ XVII – XVIII СТОЛІТТЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПІДХІД Р. ДЖ. КОЛІНГВУДА.....158

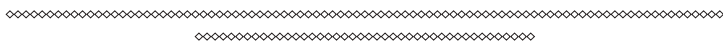
3.1. Обрис теоретико-практичного паритету в доробку Джозефа Аддісона.....	158
3.2. Багатоаспектність як наріжна ознака спадщини Девіда Г'юма	173
3.3. Естетичний (художній) смак як підґрунтя аналізу процесу становлення історико-культурних етапів: дискурс Р. Дж. Колінгвуда	186
3.4. Крах однієї гіпотези	200

РОЗДІЛ ІV. «ПРИНЦИПИ МИСТЕЦТВА» Р. ДЖ. КОЛІНГВУДА: ПОТЕНЦІАЛ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ.....207

4.1. Естетика як метатеорія мистецтва:	
структурні елементи художнього твору	207
4.2. Видова структура мистецтва у творчо-пошуковій моделі Р. Дж. Колінгвуда:	222
4.2.1. Театр як колективний тип творчості	222
4.2.2. Кінематограф як колективний тип творчості	239

4.3. Видова структура мистецтва у творчо-пошуковій моделі Р. Дж. Колінгвуда	252
4.3.1. Живопис: досвід індивідуальної творчості	252
4.3.2. Музика як індивідуальний тип творчості	267
4.4. Естетико-мистецтвознавча концепція Р. Дж. Колінгвуда у проєкції часу.....	279
ПІСЛЯМОВА	290
ЛІТЕРАТУРА.....	299

ВІД АВТОРА



Одна з характерних тенденцій у розвитку сучасної української гуманістики позначена особливою увагою до філософсько-естетичних, мистецтвознавчих та етико-психологічних процесів межі XIX–XX століття, оскільки цей перехідний період атрибутується як кінець одного та початок іншого – принципово важливого етапу історико-культурного розвитку.

Як відомо, в історії культури межа століть сприймається не лише символічно, а й фактично, даючи науковцям можливість підсумувати зроблене, накреслюючи шляхи на майбутнє. При цьому слід урахувати, що «підсумовування – накреслення» має особливе значення саме для гуманітарного знання, оскільки філософія, історія, культурологія, естетика, етика, психологія, мистецтвознавство, соціологія, політологія активно взаємодіють між собою, формуючи «зони перетину» в процесі дослідження не лише складних, а й суперечливих за своєю природою проблем.

Усе означене актуалізує постать Робіна Джорджа Колінгвуда – видатного англійського філософа, історика, археолога, історика науки, естетика та теоретика мистецтва – автора ґрунтовної монографії «Принципи мистецтва», яка вийшла друком у 1938 році. Відтак життєво-науковий шлях англійського вченого фактично припав на «зону перетину», зміст якої повною мірою відбився в проблематиці «Принципів мистецтва», де перші три десятиліття XX століття визначалися важливими подіями європейської історії й видатними персоналіями, які її творили.

Важливою частиною спадщини Р. Дж. Колінгвуда є також монографія «Ідея історії» (1946), яка вийшла друком вже після смерті автора і була сформована з його рукописів. До неї увійшли напрацювання до двох лекцій 1926 та 1928 років, проблемним полем яких виступила «філософія історії», що для 30-х років XX століття було принципово новим напрямом в європейській гуманістиці.

Наукові інтереси Р. Дж. Колінгвуда й осмислення ним конкретних, так би мовити, поточних теоретичних проблем історії англійської культури спрямовані водночас і у загальноєвропейський контекст. Такий орієнтир у спадщині ученого актуалізує залучення потенціалу культурологічного аналізу, завдяки якому процес культуротворення на англійських теренах реконструюється більш виразно. Серед засад культурологічного аналізу дослідник приділив особливу увагу міждисциплінарності, діалогізму, персоналізації, що не формально, а фактично збагатило відтворення складних філософсько-естетичних, мистецтвознавчих та етико-психологічних спрямувань англійської гуманістики упродовж значного історичного періоду.

Оскільки теорія мистецтва є органічною складовою спадщини Р. Дж. Колінгвуда, його, вочевидь, авторський підхід до тенденцій розвитку англійського живопису, театру, музики та кінематографії формує важливий теоретичний сегмент, що сприяє цілісному баченню європейського мистецького простору.

Важливою ознакою естетико-мистецтвознавчої позиції науковця є її процесуальний характер, адже джерела тієї чи іншої проблеми або її аспекту він «шукає» у давніх періодах цивілізації, приділяючи неабияку увагу передусім «магічному» мистецтву, що інтерпретує як синтез релігії, власне мистецтва та науки в її початковому обрисі.

Потрібно наголосити, що англійський науковець у контексті власних розмислів зосереджується на прикладах етимології понять, їх можливій трансформації від давньогрецьких часів, що дало змогу не лише зафіксувати факт спадкоємності між різними культурно-історичними етапами, а й відтворити «рух» як зміни значення певних понять, так і причини формування конкретних формально-логічних структур. Слід зазначити, що Р. Дж. Колінгвуду видавалося важливим зафіксувати приклади помилкового або некоректного, на його думку, перекладу текстів грецьких філософів, які часто-густо спотворювали їхню думку, тож і у цьому плані заслуги Р. Дж. Колінгвуда є незаперечними.

Працюючи над монографією Р. Дж. Колінгвуд: естетико-мистецтвознавчі виміри англійського культуротворення», ми,

сконцентрувавши увагу на естетико-мистецтвознавчій позиції ученого, намагалися «вписати» його спадщину в сучасний європейський культурний контекст, оскільки переконані, що діалог «минуле – сучасне» допомагає впевненіше «торувати шлях» до, так би мовити, теоретичного майбутнього. Принагідно наголосимо, що йдеться не про штучне осучаснення поглядів англійського теоретика, оскільки він як професійний історик науки зміг побачити в минулому те, що сьогодні спонукає інтерес дослідників. Тож, на нашу думку, вкрай важливо не лише проаналізувати та осмислити спадщину Р. Дж. Колінгвуда, а й зробити це у проєкції часу.

Авторка монографії висловлює щирі вдячності рецензентам за неупереджену оцінку рукопису та усім колегам, які, беручи участь в обговоренні тексту, були дотичні до його оприлюднення.

РОЗДІЛ І.

ДІАПАЗОН ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ

Р. ДЖ. КОЛІНГВУДА

1.1. Життєво-науковий шлях Р. Дж. Колінгвуда як процес теоретичних трансформацій

Робін Джордж Колінгвуд (1889–1943) – видатний англійський історик науки, археолог, філософ, естетик, теоретик мистецтва – завдяки своїй, з одного боку, самотності та оригінальності мислення посів досить високе місце в ієрархії англійських інтелектуалів 20–40-х років XX століття. З іншого – як і більшість його сучасників, які працювали на теренах гуманітарного знання, він продемонстрував не лише суперечливість своєї позиції, а й тенденцію до половинчастості щодо концептуалізації тих чи інших ідей.

Суперечливим виявився і процес «входження» колінгвудівських досліджень в європейський культурний простір, оскільки частина його теоретичних праць – «Essay on Philosophical Method» (1933), «Essay on Metaphysics» (1940) – виявилася «суто» англійським надбанням. Доволі драматичною була і доля рукописів Р. Дж. Колінгвуда, де концептуалізувалися як «ідея історії», так і «філософія історії». Ґрунтовна монографія «Ідея історії» (1946), що входить сьогодні до переліку принципово важливих досліджень процесу становлення «наукової історії», вийшла друком вже після смерті автора.

Слід зазначити, що аналіз та репрезентація широкому науковому загалу монографії Р. Дж. Колінгвуда «Принципи мистецтва» виявилися дещо загальмованими у часі, адже ця праця побачила світ у 1938 і через об’єктивні обставини, що насамперед були пов’язані з передднем Другої світової війни, лишилися непоміченою. Як інтерес до даної монографії, так і усвідомлен-

ня її теоретичного значення простежується тільки наприкінці ХХ – початку ХХІ століття, коли з'являються і посилення на це дослідження, і робляться спроби його осмислити.

Щодо позиції співвітчизників Р. Дж. Колінгвуда, на англійських теренах його слава філософа, історика науки, археолога, визнаного фахівця з проблем «британської давнини» несправедливо «затмрювала» колінгвудівські естетико-мистецтвознавчі прориви.

Прагнення відтворити життєвий шлях Р. Дж. Колінгвуда, на наше глибоке переконання, має відштовхуватися від засад біографічного методу, який у переважній більшості напрацьовується українських науковців, інтерпретується через поняття «біографізм». Його потенціал ґрунтовно проаналізований та продуктивно використаний у наукових розвідках В. Бондарчука, О. Валевського, І. Валявки, І. Голубович, Л. Дабло, Н. Жукової, Т. Ємельянової, Н. Корнієнко, Т. Кохана, Л. Левчук, В. Менжуліна, О. Оніщенко, Ю. Сабадаш, І. Садика, К. Семенюк, С. Холдинської, М. Шашок та ін.

Серед означених науковців особливу увагу привертає позиція В. Менжуліна, що досить уважно поставився до тих досліджень, автори яких намагалися відтворити біографії відомих філософів, звернувши увагу на той факт, що частина з них, а до неї належав і Р. Дж. Колінгвуд, не підтримували ідею написання своїх біографій, заперечуючи практику зіставлення їхнього життя з, так би мовити, професійними інтересами. І хоча згодом Р. Дж. Колінгвуд все ж таки написав «Автобіографію», зробив він це, за великим рахунком, всупереч своїм переконанням.

Враховуючи позицію Р. Дж. Колінгвуда, видається за доцільне прокоментувати ті дослідницькі орієнтири, які «супроводжують» появу розвідок біографічного жанру. Наразі виокремимо джерела, до яких звернувся В. Менжулін, які, на нашу думку, можуть допомогти відтворити загальну картину життєво-наукового шляху англійського теоретика.

Перше джерело, яке виокремлює В. Менжулін – монографія Б.-А. Шарфштейна «Філософи: їхнє життя та природа їхньої думки» (1980), в якій автор, професор філософії університету Тель-Авіва, відстоює позицію ототожнення «біографічного підхо-

ду з психологічним» (123, 32). При цьому, Б.-А. Шарфштейн досконало вивчив біографії 22 видатних європейських мислителів XVI – XX століття, серед яких – М. Монтень, Т. Гоббс, Р. Декарт, Дж. Лок, Ф.-М. Вольтер, І. Кант, Г.В.Ф. Гегель, Л. Вітгенштайн, Ж.-П. Сартр, та відтворив низку деталей їхнього особистого життя, на кшталт взаємовідносин з батьками, сприйняття власного дитинства, стосунків з жінками, факту шлюбу та ін. (123, 345–347). При цьому, як акцентує В. Менжулін, «...сам Шарфштейн прекрасно розуміє, що виявлену ним “відповідність” взаємно-однозначною ніяк не назвеш, адже наявність такого досвіду зовсім не є достатньою умовою для появи філософа» (64, 33).

Ще одним джерелом український філософ вважає проблематику симпозіуму «Написання біографії: історики та їхня майстерність» (2000), що відбувся у США і лейтмотивом якого роботи стала «демонстрація існування глибокого зв'язку між філософією та біографією», що було зроблено на прикладі життя Шеллінга (64, 35). На нашу думку, можна беззастережно прийняти дещо іронічну позицію В. Менжуліна щодо штучності підведення тих чи інших фактів біографії філософів як мотивацію чи то вибору професії, чи то окреслення теоретичної орієнтації.

Матеріал до якого ми звернулися виконує кілька, так би мовити, пояснювальних завдань: по-перше – доводить наскільки питання «біографізму» актуальні в просторі сучасної гуманістики; по-друге – демонструє, що жодна з оприлюднених позицій стосовно впливу фактів біографії на професійну спрямованість філософа, вочевидь, не підтримується науковцями, по-третє – переконує, що ті суперечливі моменти в інтерпретації біографій видатних філософів, які сьогодні мають місце, мусять стати для нас застережливим сигналом у процесі реконструкції життєво-наукового шляху Р. Дж. Колінгвуда.

Спираючись на засади «біографізму» – потужного чинника культурологічного аналізу життєво-науковий шлях видатного англійського науковця слід реконструювати, відштовхуючись від фактора родини, що забезпечила йому виховання, освіту і досить яскраве оточення, в якому майбутній філософ провів

перше десятиліття свого життя, а саме цей період, як відомо, багато важить у становленні кожної особистості.

Батько Робіна – Вільям Гірсам Колінгвуд (1854–1932) – відомий живописець, письменник, антиквар, професор Редінгського університету, був наближений до Джона Раскіна (1819–1900), оскільки певний час працював його секретарем та біографом. Цей факт життєпису В.Г.Колінгвуда, без перебільшення є вкрай важливим, адже в Англії межі XIX–XX століття авторитет Раскіна – поета, письменника, живописця, літературного критика був незаперечним. Співпраця В.Г.Колінгвуда з Дж. Раскіним підіймала соціальний статус родини, однак не впливала на її матеріальне положення. Про непрості умови повсякденного життя своєї родини Р. Дж. Колінгвуд пише доволі відверто в «Автобіографії» (1944), яка вийшла друком вже після його смерті.

У першому розділі «Автобіографії» «Паростки майбутнього» Р. Дж. Колінгвуд зазначає, що до 13-ти років він виховувався вдома, а його вчителем-наставником був батько: «Під його керівництвом я почав вивчати латину в чотири роки, а грецьку в шість, але вже за своєю власною ініціативою. Приблизно в цей період я намагався читати все, що міг відшукати передусім з природничих наук, особливо з геології, астрономії й фізики» (116, 3).

З надзвичайною вдячністю Р. Дж. Колінгвуд згадує батька, який відкрив йому принади стародавньої й новітньої історії, «ілюструючи їх рельєфними мапами із пап'є-маше, які він виготовляв сам» (116, 3-4). Завдяки цим мапам і особливо рельєфам майбутній філософ мав змогу уявити пересування військ, або перехід солдат через гори та ін. Слід враховувати, що батько вченого був професійним живописцем, а мати – мистецтвознавицею, а відтак формування Р. Дж. Колінгвуда відбувалося у середовищі представників англійської літературно-мистецької спільноти, особливе місце в якій належало Дж. Раскіну.

Слід враховувати, що наукові розвідки Дж. Раскіна – «Пре-рафаелітизм» (1851), «Природа готики» (1853), п'ятитомне дослідження «Сучасні живописці» (1843-1860), тритомне видання «Каміння Венеції» (1851-1853), «Політична економія мистецтва» (1857), «Лекції про мистецтво» (1870), «Художній вими-

сел: прекрасне і потворне» (1880) – не лише відіграли визначну роль у розвитку англійської естетики та мистецтвознавства, а й сприяли формуванню засад теоретико-практичного підходу і до естетичного, і до художнього виховання (84).

Як відомо, певний час Дж. Раскін працював у художній школі для дівчат. Наслідком цієї роботи стала досить своєрідна книга «Етика пилу» (1866), що була написана у формі діалогів старого професора з його ученицями. Хоча теми «діалогів» торкалися найрізноманітніших питань, властиве Раскіну захоплення мистецтвом, виявлялося досить чітко. При цьому, лейтмотивом позиції «старого професора» було переконання у значенні «художньої правди» як наріжного завдання творчості.

Нормативи підрозділу не дають нам можливості розгорнути тему стосунків родини Р. Дж. Колінгвудів з Раскіним, однак все ж таки зазначимо, що за всієї поваги й вдячності видатному мистецтвознавцеві, Р. Дж. Колінгвуд не був апологетом його наукових ідей, що у доволі коректній формі й продемонстрував у «Принципах мистецтва». Насамперед ідеться про розділ «Мистецтво і відображення», де Р. Дж. Колінгвуд полемізує з Раскіним щодо необхідності застосовувати в процесі творчості «узагальнене зображення», оскільки воно, за твердженням Раскіна, «ніколи не породжує хорошого мистецтва» (117, 54).

Позиція Р. Дж. Колінгвуда в означеному питанні діаметрально протилежна, а отже його позиція висловлена хоча і коректно, однак гранично відверто: «Він не мав рації. “Узагальнене зображення” може стати справжнім мистецтвом і не тому, що не зображення, і не тому, що воно узагальнене, а тільки тому, що якби до нього взявся справжній художник він зміг би підняти його до рівня справжнього мистецтва» (117, 54).

До персоналії Дж. Раскіна автор «Принципів мистецтва» апелює ще раз у кінцевій частині монографії. Спочатку він робить доволі оптимістичну заяву: «Раскін не завжди мав рацію» (117, 296). І далі звертається до феномену архітектури, аналізуючи яку, Раскін наполягав на співтворчості людини, яка розробляє план архітектурної споруди, і людини чи групи людей, які цю споруду будуватимуть. Р. Дж. Колінгвуд вважає цілком

слушною такою тезою Раскіна: «він не досяг у своєму проєкті оживлення англійської архітектури, оскільки власну ідею ... бачив досить приблизно і не міг розробити її додатки (технічні – *М.Т.*). Пізніше, зауважує Р. Дж. Колінгвуд, «це було зроблено більш успішно Вільямом Моррісом...» (117, 296).

Ми свідомо фіксуємо, так би мовити, особливий факт «присутності» Раскіна в житті родини Р. Дж. Колінгвуд, оскільки й рівень його освіченості й творчої налаштованості не залишили Робіна байдужим. Життєво-творча позиція старшого Колінгвуда вплинула на процес формування сина, який, як вже зазначалося, отримавши домашнє виховання, згодом здобув ґрунтовну гуманітарну освіту. Закінчивши Оксфордський університет (1913), навчання в якому сплатив один з батькових друзів, Р. Дж. Колінгвуд саме там починає викладати філософію, спираючись на методологію неогегельянства.

Паралельно з викладанням він бере активну участь в археологічних розвідках і поступово стає визнаним фахівцем з питань британської давнини. Заняття археологією стимулювали появу таких праць Р. Дж. Колінгвуда як «Римська Британія» (1923) та «Археологія римської Британії» (1930), що була написана у співавторстві з Дж. Річмондом.

Інтерпретація фактів біографії Р. Дж. Колінгвуда дає підставу артикулювати досить показову тенденцію, яку ми асоціюємо з поняттям «трансформація – від латин. *transformatio* – перетворення, видозмінення». Його застосування в технічних та гуманітарних науках засвідчує необхідність зміни форми, виду чи суттєвих якостей чого-небудь. У таких сферах художньої творчості, як театр, естрада та цирк «трансформація» – це професійний прийом, який допомагає швидко змінити маску, костюм, сценічні атрибути, суттєво «реформуючи» зовнішній вигляд та внутрішній стан актора (93). Долучаючи поняття «трансформація» до реконструкції наукової біографії Р. Дж. Колінгвуда, ми прагнемо акцентувати на його здатності змінювати власні інтереси, досягаючи помітних успіхів на різних теренах гуманітарного знання.

Так, займаючись в Оксфорді «історією науки», Р. Дж. Колінгвуд бере участь в «практичній археології», працюючи на розкопках

і систематизуючи свої надбання на цьому ґрунті, пише відповідні праці. Такий зв'язок «історії науки» та «археології» видається цілком логічним і ніби свідчить, що молодий вчений визначився із подальшою науковою кар'єрою. Однак на початку 20-х років ХХ століття відбувається чергова «трансформація» Р. Дж. Колінгвуда. Так, кілька років викладання філософії в Оксфорді не лише продемонстрували його значний інтерес до філософського знання, а й чітко виявили теоретичну орієнтацію науковця, який став одним з фундаторів англійської моделі неогегельянства. Професійна зацікавленість Р. Дж. Колінгвуда проблемами «історії науки» почала розвиватися паралельно з досягненням потенціалу філософії та її можливостями вирішувати теоретично суперечливі, передусім історико-філософські питання.

Вже у перше десятиліття професійної діяльності увагу молодого дослідника привернула проблема «досвіду». Цей факт свідчить про професіоналізм Р. Дж. Колінгвуда, адже дослідницький простір європейської гуманістики перших десятиліть ХХ століття окреслив низку проблем, що виявилися дотичними саме до теоретичного об'єму поняття «досвід».

Вочевидь, від десятиліття до десятиліття освоєння змісту й значення «досвіду» накопичувалося гуманітарними науками, спрямовуючи творчо-пошуковий рух науковців. Упродовж останніх десятиліть, певною мірою завдяки потужному руху української культурології, різні аспекти проблеми «досвіду» дедалі частіше стають предметом теоретичного аналізу, що показовим чином відбивають напрацювання Т. Гуменюк, М. Мінакова, Г. Подолян, Г. Чміль, Р. Шульги.

На нашу думку, як філософські засади «досвіду», так і інтерпретація цієї категорії саме як філософської, що помітно вплинуло на естетичний контекст її розгляду, найбільш виразно представлені в монографії О. Павлової «Онтологічний статус естетичного досвіду» (2008), на сторінках якої відтворено дещо суперечливий історико-теоретичний процес осмислення проблеми як художнього, так і естетичного досвіду в працях Т. Адорно, А. Арто, Ж. Батая, В. Беньяміна, А. Бретона, Ю. Габермаса (74).

Означені теоретичні напрацювання переконують у необхідності не тільки й не стільки вивчати феномен «досвіду», що, безперечно, слід робити, скільки акцентувати на реконструкції його змісту. Річ у тім, що розуміння об'єму досвіду автоматично вимагає від кожного дослідника відповіді на наступне запитання: «А що з цього досвіду було використано в процесі “будівництва” наступних етапів цивілізаційного руху?» Особливе місце у цьому контексті, безсумнівно, посідає теоретичний доробок Р. Дж. Колінгвуда, науковим розвідкам якого належить помітне місце в актуалізації проблеми «досвіду» у перші десятиліття ХХ століття.

Слід наголосити й на тому аспекті означеної проблеми, який чітко визначається і в широкому загальнофілософському плані, і у вузько теоретичному. Йдеться про проблему ієрархії «форм досвіду», яку створює мислення. «Ієрархія» актуалізує спонукає до «побудови» наступного «ланцюга»: «мистецтво – релігія – наука – історія – філософія», складові якого спираються на уяву, символізацію та абстракцію. Принагідно зазначимо, що в подальшій науковій діяльності усі три означені філософсько-психологічні стани (уява – символізація – абстракція) будуть предметом теоретичної уваги Р. Дж. Колінгвуда, який намагатиметься надати їм авторське «забарвлення».

Наступна «трансформація» англійського вченого пов'язана з психологією, оскільки й «суто» психологічне знання і його модифіковані варіанти, естетико-психологічне, морально-психологічне, неформально проявляться в його наукових розвідках. Взагалі, нам видається цілком можливим вважати Р. Дж. Колінгвуда психологом, оскільки до дослідницького потенціалу цієї науки й в історичному і в теоретичному вимірах він звертається неодноразово, особливо з приводу уяви, переживання, інтуїції, позасвідомого, презентуючи самостійну і, вочевидь, професійну позицію.

З періодом 20-х років ХХ століття буде пов'язане і виро-блення Р. Дж. Колінгвудом поняття «мапа знань», яке виступить однією з теоретико-методологічних засад праці «Speculum Mentis of the Map of Knowledge» (1924). Слід наголосити, що це поняття хоча і набуло згодом метафоричного значення, на по-

чатку наукової кар'єри Р. Дж. Колінгвуда несло в собі потужне впорядковуюче начало, спрямовуючи його наукову діяльність.

Оприлюднене у 1938 році дослідження «Принципи мистецтва», яке після Другої світової війни поступово увійде у простір не лише англійського, а і європейського мистецтвознавства, продовжить філософські шукання Р. Дж. Колінгвуда вже на теренах історії та теорії мистецтва. Відтак професійний інтерес англійського вченого до естетико-мистецтвознавчого знання став, на нашу думку, прикладом ще однієї показової «трансформації».

Оскільки до різних зрізів естетико-мистецтвознавчих новацій Р. Дж. Колінгвуда ми звернемося у наступних розділах монографії, наразі зафіксуємо лише одне, а саме: низка естетико-мистецтвознавчих питань, на яких наголосив англійський науковець, продовжують достатньо активно осмислюватися на межі XX–XXI століття. Аж ніяк не прагнучи штучно «осучаснити» наукові розмисли Р. Дж. Колінгвуда, не можна водночас не відзначити його здатності до прогнозування, що дало англійському науковцеві можливість «закріпити», так би мовити, «потрібні» імена, які згодом отримують статус «класиків», виявити «слабкі ланки» в сучасному йому мистецтві, накреслити завдання літературно-художньої критики.

Звертаючись до останніх років життя Р. Дж. Колінгвуда, слід не тільки констатувати, а й віддати йому належне: науковець не стояв осторонь подій, що спровокували Другу світову війну, відгукнувшись на них працею «The New Leviathan» (1942), на сторінках якої, відштовхуючись від концепцій Т. Гоббса та Дж. Лока, актуалізував ідеї традиційного англійського лібералізму, позиціюючи його як ідеологічну протипагу фашизму. Це дослідження вважається сьогодні свідомою демонстрацією Р. Дж. Колінгвудом особистісної позиції сучасника трагічних подій війни. На нашу думку, це є глибоко показовим: вже тяжко хворий, залишивши у 1941 році викладацьку роботу упродовж 1936–1941 років Р. Дж. Колінгвуд був «іменним професором метафізичної філософії» в Оксфорді, проте він не стояв осторонь подій, які стали в XX столітті «ідеєю історії».

На початку своєї наукової кар'єри Р. Дж. Колінгвуд зазнає помітного впливу теоретико-методологічних шукань Френсіса Герберта Бредлі (1846–1924) – відомого філософа, який вважається очільником школи «абсолютного ідеалізму» – специфічної англійської модифікації неогегельянства. Слід наголосити, що впродовж студентських років Р. Дж. Колінгвуд мав змогу ознайомитися з такими працями Ф. Г. Бредлі, як «Передумови критичної історії» (1874), «Етичні дослідження» (1876), «Явище і дія» (1893), теоретична орієнтація яких, безперечно, концептуалізувала його (Р. Дж. Колінгвуда) власну позицію.

Дослідницькі інтереси самого Бредлі, аналіз теоретичної спадщини якого, на нашу думку, показово представлений у напрацюваннях низки сучасних філософів, коливалися між історією та філософією, що врешті-решт актуалізувало проблему «філософії історії», яку можна розглядати як наріжну щодо контексту загальної бредлівської світоглядної орієнтації.

Важливою видається і та обставина, що розуміння історії, «охоплення» її змісту не виключало для Ф. Г. Бредлі й «історії філософії», глибоке знання якої давало змогу робити як дещо несподівані припущення, так і висновки, що «працювали» на утвердження самостійного шляху школи «абсолютного ідеалізму».

У проєкції часу стає очевидним, що вчений прагнув віднайти «зони перетину» між теоретичними моделями Д. Г'юма, І. Канта та Г. В. Ф. Гегеля, намагаючись ввести у простір англійської філософії «авторське» тлумачення гегелівського «абсолюту» як «повноти буття у творенні реальності». Чималу увагу Бредлі приділяв і «діалектиці», спираючись при цьому на обґрунтування недоліків діалектичної методології, яка, на його думку, з одного боку, є доказом «суперечливості осягання зовнішнього світу», а з іншого – засобом «розкладання» чуттєвості заради досягнення «істинної картини ролі чуттів у житті людини» (7).

Слід зазначити, що для Ф. Г. Бредлі велике значення має поняття «емпіризм», оскільки воно, хоча і строкато, проте досить вагомо, до того ж і у різних аспектах представлене в його наукових розвідках. Ми вважаємо, що це пояснюється традиціями англійської філософії, представники якої Ф. Бекон, Т. Гоббс,

Дж. Лок, високо оцінюючи потенціал «емпіризму», протиставляли його «раціоналізму», вважаючи чуттєвий досвід «єдиним джерелом і критерієм вірогідного знання».

Якщо розглядати позицію англійських «емпіриків», спираючись на надбання сучасної філософії, чимало їхніх ідей виявилися цілком слушними. Так, у науково-дослідницькій традиції закріпилися поняття «досвід», «чуттєвий досвід», «досвід як чуттєве пізнання», «досвід як експеримент» (Ф. Бекон); зіставлення «емпіризм – раціоналізм» (Т. Гоббс); утвердження тези: «підґрунтям знання є почуття» (Дж. Лок).

Принагідно наголосимо, що український філософ П. Йолон аргументує доцільність вживання поняття «емпіричне знання», якому «притаманна очевидність, наочність і онтологічна прозорість, а тому “емпіричне знання” наділене чуттєвою достовірністю, є самодостатнім і його істинність не потребує спеціальних процедур доведення» (29, 198).

Означений вплив і позиції Ф. Г. Бредлі на становлення Р. Дж. Колінгвуда як самостійного теоретика і використання ним (Р. Дж. Колінгвудом) теоретичних напрацювань англійських «емпіриків», не лише не заперечується сучасними дослідниками чи інтерпретаторами його спадщини, а й, навпаки, постійно підтверджується. Водночас слід враховувати й таке: за життя, в контекст якого входить приблизно три десятиліття наукової діяльності Р. Дж. Р. Дж. Колінгвуда, не існувало ані культурології, ані засад культурологічного аналізу. Цей факт вимагає особливої коректності щодо процесу використання ідей англійського науковця як своєрідну предтечу нового сегмента гуманітарного знання. Ті ж самі дослідники, які «вписують» окремі його ідеї в культурологічну площину, змушені, на нашу думку, робити наголос на історії культури, якою професійно опікувався Р. Дж. Колінгвуд, використовуючи в необхідному йому контексті її потенціал. Лише враховуючи означене, можна «побудувати» наступний теоретичний ланцюг: «Лок – Бредлі – Колінгвуд», аргументуючи історико-культурні витоки чи обриси колінгвудівських ідей.

«Ланки» цього «ланцюга» ми цілком свідомо починаємо розглядати, відштовхуючись від постаті Дж. Лока, оскільки на сто-

рінках його дослідження «Нариси про людський розум» (1690), по-перше, досить ґрунтовно представлено феномен «досвіду», а по-друге, опрацьовані такі вроджені «чуття» – колір, звук, запах, що в процесі зростання дитини, трансформуються у «почуття».

В умовах сучасного естетико-психологічного знання вроджені «чуття» та їх подальший розвиток атрибутується як «низова естетика»: на українських теренах аналіз означеного руху «чуття – почуття» презентовано в теоретичних розвідках Н. Жукової, Т. Кривошеї, Л. Левчук.

Щодо теоретичних «проривів» Р. Дж. Колінгвуда, слід акцентувати, що він використовував позицію Дж. Лока задля формування власного розуміння естетичного почуття, «аргументовано» рухаючись у розкритті цього вкрай складного зрізу людської чуттєвості. Обраний шлях відкрив йому можливості для актуалізації проблеми «естетичний компонент мистецтва». Зафіксований нами ланцюг «Лок – Бредлі – Колінгвуд» дає змогу чітко простежити дію принципу спадкоємності, виступаючи об'єктом самостійного аналізу, доречного в контексті таких наук, як історія філософії, естетика та культурологія.

Відтворюючи процес становлення Р. Дж. Колінгвуда як професійного філософа, слід акцентувати його неабияку увагу і до національної історико-філософської традиції осмислення наріжних гносеологічних проблем і до шляхів «вибудовування» англійської моделі неогегельянства та філософії історії, якими опікувався Ф. Г. Бредлі. Також теоретична позиція Р. Дж. Колінгвуда упродовж 20-х – початку 30-х років XX століття спиралася на утвердження ідеї зближення філософії та історії. Відтак дослідницькі можливості «історії – історизму» оцінювалися ним досить високо, оскільки, на його думку, могли позитивно вплинути на з'ясування низки дотичних питань.

Як неогегельянець, Р. Дж. Колінгвуд використовував окремі історико-філософські ідеї Г. В. Ф. Гегеля, проте привносив у них «авторський присмак». Так, він виокремлює «історію» і наголошує на цій науці у логіці «руху» форм досвіду: мистецтво – релігія – наука – історія – філософія, адже загальновідомо, що ці гегелівські форми є рівноцінними та рівнозначними.

Надзвичайно високо оцінюючи «історію», Р. Дж. Колінгвуд згодом був змушений визнати, що історичне знання недооцінює роль «суб'єкта». Така теоретична орієнтація знайшла відбиття у напрацюваннях теоретика, які були оприлюднені впродовж 1924–1933 років, коли найбільше зацікавлення у нього викликали питання «руху» історичного знання від легендаризованого типу до наукового та можливість чи доцільність існування філософського методу.

На нашу думку, наголошуючи на важливих віхах життєво-наукового шляху Р. Дж. Колінгвуда, не слід оминати увагою питання його ставлення до філософії позитивізму – поширеної філософської системи, яка була достатньо резонансною на англійських теренах. Стосовно, так би мовити, ортодоксального позитивізму, Р. Дж. Колінгвуд оприлюднив ідею, яка давала йому змогу пояснити сутність «магії» і ту роль, яку вона відіграла в походженні мистецтва.

Полемізуючи зі своїми колегами, які «занурювалися» в означену проблему, Р. Дж. Колінгвуд побачив хибність їхніх теоретичних «конструкцій» в оперті на позитивізм. Домінантною в цих спробах пояснити роль магії була «позитивістська філософія, що ігнорувала емоційну природу людини й зводила всі елементи людського досвіду до проявів інтелекту, після чого звертала увагу тільки на той тип інтелектуальної діяльності, який, згідно з тією самою філософією, був спрямований на створення природничих наук» (117, 65-66).

У контексті формального підходу Р. Дж. Колінгвуд чітко визначив слабку ланку позитивізму, прихильники якого нівелювали значення гуманітарних наук. Той факт, що Ісідор Марі Огюст Конт (1798–1857) – французький філософ, засновник концепції «позитивного» достовірного знання, послідовно відстоював потенціал природничих наук, викликав критичне ставлення з боку опонентів цієї системи поглядів, тож Р. Дж. Колінгвуд, по суті, лише підтримує вже наявну позицію. У логіці фактологічного підходу, англійський опонент позитивізму знаходить дещо несподіваний матеріал для критики. Переоцінка позитивістами ролі й значення природничих наук спонукала європейських ан-

тропологів, що, так само як і Р. Дж. Колінгвуд, наголошували на значенні «магічного мистецтва», кваліфікувати «авторів-позитивістів», які відстоюють ідеї, побудовані лише на природничому знанні, «варварами».

На думку Р. Дж. Колінгвуда, доцільно сконцентрувати увагу на слові «магія», яке, на його думку, «не містить взагалі ніякого конкретного смислу. Зазвичай воно використовується задля позначення певної практики, прийнятої у «варварських» суспільствах і подекуди трапляється серед найменш «цивілізованих» та «освічених» прошарків нашого суспільства: і все ж ним користуються, поза будь-яким певним уявленням, а що ж воно означає» (117, 65). Р. Дж. Колінгвуд переконаний, що антрополози зробили «поквапний висновок, що цивілізовані люди такої практики не мають, якщо не враховувати деякі аномальні явища, які були названі цими антропологами пережитками» (117, 66). Намагаючись довести свою повагу до наукового знання, антрополози – прибічники позитивізму порівнюють діяльність «варвара» та «цивілізованої людини».

Розмисли Р. Дж. Колінгвуда щодо засад позитивізму, використані в контексті такого кола питань, як магічне мистецтво, «варвар – цивілізована людина», антрополог, діяльність, цікаві й самі по собі, і як приклад аналізу суперечливої ситуації, зроблений фаховим істориком науки. Це не єдиний приклад, коли Р. Дж. Колінгвуд демонструє таку теоретичну коректність, не артикулювати який, вочевидь, було б неправильним.

Ще раз наголосимо, що як фаховий історик науки Р. Дж. Колінгвуд скептично ставиться до поняття «варвар», вважаючи, що варто говорити про людину, яка відповідає конкретному історичному часу. Наразі показово, що Зігмунд Фройд (1856–1939) – видатний австрійський психіатр, засновник психоаналізу, сучасник Р. Дж. Колінгвуда, оперував поняттям «доісторична людина», починаючи розглядати «історичну людину» від часів рабовласництва.

У контексті своєї наукової розвідки Р. Дж. Колінгвуд показово «обігрує» поняття «інтелект», який у різному обсязі існує й у «варвара», і у «цивілізованої людини»; порівнює діяльність «чаклуна» та «вченого», які належать до одного роду, адже оби-

два є особистостями. Різниця між ними полягає в тому, що «вчений справді володіє науковим знанням, і тому його спроби керувати природою виявляються вдалим, чаклун такими знаннями не володіє, і тому його спроби зазнають краху» (117, 66). На цьому прикладі Р. Дж. Колінгвуд, переконаний неогегельянець, показує ущипливість позитивізму, хибні аспекти якого, за його твердженням, чи не найвиразніше відбиваються в практиці літературно-мистецьких традицій.

У поле зору Р. Дж. Колінгвуда потрапили й ті теоретики, наукові інтереси яких пов'язані з обґрунтуванням «неопозитивізму». Йдеться передусім про Чарльза Кея Огдена (1889–1957) – письменника, лінгвіста, філософа, засновника штучної мови «бейсік-інглиш», що від 20–30-х років минулого століття активно поширювалася у низці європейських країн. Упродовж 1920–1952 років Ч.К. Огден видавав журнал «Psyche», на сторінках якого була представлена досить широка проблематика, зокрема тодішні науковці вважали її дотичною до розкриття «секретів» психіки.

Творчо-пошукові ідеї Огдена поділяв популярний на той час поет Айвор Армстронг Річардс (1893–1979), який до того ж був широко відомим літературним критиком, одним з ідеологів «неопозитивізму». Він намагався підсилити значення окремих огденівських ідей у «раціоналізації» літературно-мистецьких спрямувань в європейській художній культурі середини минулого століття.

Оскільки Р. Дж. Колінгвуд неодноразово звертався до естетико-мистецтвознавчих ідей А.А. Річардса, ми розглянемо їх у контексті «психологічної естетики», зосередившись у цьому підрозділі на з'ясуванні окремих зрізів англійського «неопозитивізму». На нашу думку, це важливо зробити, оскільки включення в контекст власних філософських розмірковувань блоку ідей «позитивізм – неопозитивізм» було, з одного боку, наступною «трансформацією» наукового шляху Р. Дж. Колінгвуда, а з іншого – актуалізацією «мапи знань», яку він розробив у 1924 році.

Л. Левчук, розкриваючи специфіку моделі «неопозитивізму», яка асоціюється з прізвищами Ч. Огдена та А. Річардса, наголошує на показовій для них спробі поєднати поняття «цінність»

і «досвід», надавши їм естетичного «забарвлення»: «Естетична цінність як естетичний досвід, – а саме так поєднують ці поняття відомий англійський естетик Айвор Армстронг Річардс і співавтор частини його робіт Чарльз Огден, – розкривається через біологічні, психологічні, соціальні механізми дослідження естетичного досвіду. Водночас ці автори спробували розглянути вказану проблематику на ширшому теоретичному тлі, застосувавши семантичний підхід до розуміння естетики взагалі й мистецтва, зокрема» (52, 14).

Увагу привертає і постійний інтерес неопозитивістів до розробки понятійно-категоріального апарату естетики. Так, вони не тільки ввели в теоретичний ужиток поняття «імпульс», «стимул», «синестезія», а й представили свою інтерпретацію «синестезії» – міжчуттєвої асоціації. На думку А.А. Річардса, це «реакція на безпосередній стимул, активізація пам'яті та попереднього досвіду, а на їх основі прогнозування майбутнього. Своєї завершеної форми синестезія досягає в мистецтві в процесі художньої творчості, де органічно зливаються часові категорії сучасного, минулого та майбутнього» (56, 371).

У проєкції часу слід визнати, що творчо-пошукова модель синестезії, яка окреслювалася англійськими неопозитивістами, досить активно почала вивчатися та використовуватися в естетико-мистецтвознавчому та психологічному контексті на теренах української гуманістики на межі ХХ–ХХІ століття. Аналіз тих чи інших аспектів дослідницького потенціалу «синестезії» здійснений у напрацюваннях Т. Кривошеї, Л. Левчук, В. Личкова, О. Саленко, О. Сарнавської, Н. Хамітова. При цьому О. Саленко досить показово співвідносить зацікавлене ставлення окремих науковців до «синестезії» з процесом розкриття сутності інших проблем: Т. Кривошея – культурологічний підхід до аналізу структури чуттєвості; В. Личковах – «самореалізація митця при здійсненні функцій мистецтва»; Н. Хамітов – існування у носія синестезії «внутрішньої самотності» (87, 2).

Серед наявних напрацювань на особливу увагу заслуговують концептуалізації внутрішніх механізмів активізації синестезії, аргументовані О. Сарнавською. Зокрема, дослідниця наголошує

беззастережну художню цінність у творчому процесі, йдеться про різні види мистецтва, «синестезійної метафори», яка «значно сприяє збагаченню естетичного змісту художнього твору» (88, 4).

Окрім цього, науковою новизною позначений наступний концептуальний аспект, заявлений О. Сарнавською, а саме: доцільність розгляду в спільному просторі таких явищ, як «естетичне сприйняття», «естетичне почуття», «естетична чуттєвість», «синестезія», оскільки «синестезія виступає як системна і якісна ознака естетичного сприйняття зокрема та естетичної чуттєвості загалом» (88, 4).

Принагідно зауважимо, що відомий польський філософ та естетик, один з провідних представників Львівсько-Варшавської філософської школи Владислав Татаркевич (1886–1980) не оминув увагою шукання англійських «неопозитивістів» на естетичних теренах, проте поставився критично до їхніх спроб визначити сутність наріжної естетичної категорії – «прекрасного». В. Татаркевич посилається на дослідження Огдена і Річардса «The Meaning of Beauty», на сторінках якого запропоновано «...16 способів уживання слова “прекрасний”. Проте їхній реєстр містить багато позицій геть-бо хибних» (91, 111).

Завдання нашої монографії не передбачають «занурення» у дискусії щодо сутності прекрасного. Ми лише намагалися показати наявність ідей «неопозитивістів» у просторі європейської естетики другої половини ХХ століття як «стимулятора» теоретичних пошуків.

Розвиток мистецтва в умовах естетико-художнього руху «постмодернізм – пост + постмодернізм – метамодернізм» актуалізував поняття «контамінація» – забруднення, на якому наполягав Річардс. На думку Л. Левчук, учений був переконаний, що «естетичний досвід може бути легко зруйнований, його слід захищати від вторгнення байдужих або навіть ворожих сил. У контексті розмірковувань запропонованих Річардсом, контамінація – це своєрідна цензура щодо «неестетичних елементів», внесених в естетичний досвід, це «девальвація естетичних цінностей» (55, 372).

Серед напрацювань англійських «неопозитивістів» Л. Левчук виокремлює монографію «The Meaning of Meaning» (1923),

яка витримала низку видань (дослідниця орієнтується на видання 1945 року). У цій розвідці її автори «обґрунтовують різницю між *емотивним* та *символічним* вживанням мови. Визнавши подвійне значення мови, її дихотомію, людство, на думку науковців, позбудеться конфліктів між протилежними професійними спрямуваннями (наука – мистецтво), переконаннями (знання – віра), способами мислення (аналіз – інтуїція)» (57, 14-15).

Саме англійські «неопозитивісти» звернули прискіпливу увагу на наступний факт: «...різні речі іноді називають одним словом, а одну річ різними словами». У контексті такої специфіки, до «емотивно-символічної» додається *евокативна* (від англ. *evoke* – викликати певні почуття, захоплення, спогади, зацікавленість) функція» (57, 15).

Слід наголосити, що Р. Дж. Колінгвуд належав до тих дослідників як Т. Еліот, Дж. Ренсон, А. Тейт, Дж. Дьюї, Р. Воррен, які в різні часи хоча і визнавали значення «слова», проте заперечували доцільність абсолютизації «мовного» фактору та переоцінку мистецтв, так би мовити, «мовної орієнтації» за рахунок тих його видів, які не співпрацюють зі «словом»: окремі жанри музики, балет, скульптура, живопис і графіка.

Р. Дж. Колінгвуд, присвячуючи проблемам мови окремий підрозділ у монографії «Принципи мистецтва», наводить наступний приклад: «Одного разу мені довелося чути як шестимісячна дитина проводила кожний ранок годину або дві в експериментах з вимовою голосних звуків. Дитина в такий спосіб відкривала для себе численні, які не існують в англійській мові (наприклад, арабські) приголосні. Пізніше, коли виявилось, що ці звуки непотрібні в рідній мові, вони зникли й з її вжитку» (117, 219).

Нам видається, що цей доволі несподіваний приклад наведений Р. Дж. Колінгвудом слід розглядати як своєрідний відгомін його інтересу, по-перше, до різних моделей європейського футуризму, по-друге, до «звуку», що виступає для нього об'єктом теоретичного аналізу, по-третє, долученістю англійського науковця до дискусій щодо естетико-художньої правомочності «звукової» та «кольорової» поезії. У контексті означеного, вар-

то звернутися до прикладу з творчості видатного представника української поезії Михайля Семенка, котрий експериментував з так званим фонетичним футуризмом.

У монографії С. Холодинської «Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму» (2018) процитовано фрагмент з «фонетичної поези» «В степу» (1914):

вн с ті к
пі к к
нуп
льо лі льо п
ні с вн к
пі
льо вн ль ті
пі с к к
ну лі льо льо
тк

Коментуючи цей експеримент, С. Холодинська зазначає наступне: «Навряд чи знайдеться сьогодні людина, яка стане захищати поезію такого плану, але водночас сам факт її написання – подібний досвід присутній у спадщині й інших поетів футуристичного спрямування є, з одного боку епатажем, а з іншого – прикладом «футуристичного радикалізму», який проголошував право експериментувати не тільки зі словом, а й з абеткою чи з фонетикою, примушуючи набір звуків “передати” безкрайність та порожність степу» (96, 66).

«Фонетична поеза», написана М. Семенком у 1914 році, відбиває атмосферу футуристичних шукань, в просторі яких дискутувалася можливість створення як «фонетичної» (звукової), так і «кольорової» поезії. Р. Дж. Колінгвуд, який загалом скептично поставився до авангардистських експериментів, як сучасник цього періоду у розвитку європейського мистецтва не міг «не зреагувати» на уподобання його представників.

У контексті матеріалу, що його ми розглядаємо, слід також звернути увагу на вплив англійського «неопозитивізму» на американську естетику, починаючи від 30-х років ХХ століття. Ця «мапа знань» пройшла повз увагу Р. Дж. Колінгвуда, проте він, хоча і опо-

середковано, підтвердив як сам факт її теоретичних спрямувань, так і справедливість переважної більшості висновків.

Правомочність нашої позиції підтверджує наукова розвідка «Art as experience» (1934) відомого американського філософа, педагога, естетика Джона Дьюї (1859–1952), який обґрунтував філософсько-педагогічні засади прагматизму. Свою теоретичну позицію щодо естетико-мистецтвознавчого зрізу «прагматизму» Дж. Дьюї формував у полеміці саме з А.А. Річардсом, критикуючи його за «психологізацію» естетики. Повністю несприйнятливим Дьюї вважав твердження Річардса щодо «краси» як «проєкції почуттів», що перетворювало її на «звичайний психологічний ефект».

При цьому, наголошує Л. Левчук, критикуючи Річардса, американський науковець «продовжив розроблення натуралістичних принципів в естетиці, зокрема, намагаючись утвердити поняття естетичного досвіду як заключного етапу всіх процесів природи» (55, 372). Саме феномен «природа» і визначав і забезпечував для Дьюї право оперувати поняттям «натуралістична естетика», адже йшлося про повернення природи до самої себе завдяки естетичному досвіду.

Позитивно оцінюючи потенціал теоретичного діалогу «А.А. Річардс – Дж. Дьюї», слід, на нашу думку, враховувати той важливий факт, що ідеями англійських «неопозитивістів», так би мовити, наснажувався і Томас Манро (1897–1974) – земляк Дж. Дьюї, філософ, естетик, теоретик мистецтва, широко відомий і як засновник «Американського товариства естетиків» (1942), і як багаторічний редактор «Journal of Aesthetics and Art Criticism» (1945–1964).

У контексті питань, які ми розглядаємо, доцільно враховувати, що саме Т. Манро завершив трансформацію «натуралістичної» естетики в наріжні принципи «наукової естетики». Логіку руху цих складних і суперечливих процесів показово відбито в дисертаційному дослідженні української естетики А. Шелякіної «Засадничі принципи «наукової естетики» Томаса Манро» (2008), яка наголошує, що «... значний вплив на життєві та творчі пріоритети естетика (Т. Манро – *М.Т.*) справила співп-

раця з Дж.Дьюї та його прагматична концепція». Деталізуючи тези свого дослідження, А. Шелякіна акцентує: «... естетичні погляди Т. Манро, які трансформувалися у “натуралістичну” естетику, сформувались на основі дослідження та переосмислення як принципів класичної естетики й філософії, так і на підґрунті посткласичної та некласичної естетичної свідомості – позитивізму О. Конта, біоеволюційної та психологічної концепції Г. Спенсера, прагматизму Дж. Дьюї, “науки про мистецтво” М. Дессуара, “емотивно-евокативної” природи мови А.А. Річардса та Ч. Огдена» (104,12). Підсумовуючи свої міркування, А. Шелякіна робить досить симптоматичний висновок щодо спорідненості доробку Т. Манро з «культурним надбанням людства»: «синтез різноманітних теорій», з одного боку, «сприяє широкому погляду на факти», а з іншого – «теоретичному й практичному дослідженню всіх видів мистецтва, художнього досвіду й поведінки людей» (104, 12).

Усі персоналії, наукові ідеї яких були нами задіяні у цьому підрозділі, сповідують принцип «межевого аналізу», сучасна гуманістика, як відомо, надає перевагу поняттям «міжнауковий» або «міждисциплінарний», актуалізуючи творчо-пошукове спрямування низки наук, що забезпечили гідний рівень гуманітарного знання упродовж першої половини ХХ століття. Окрім цього, принаймні на європейських теренах, була досить чітко окреслена та проблематика, що виявилася наріжною у подальшому русі як естетики, так і мистецтвознавства.

Англійські «неопозитивісти», які на початку ХХ століття, так би мовити, перехопили теоретичну ініціативу у французьких «позитивістів», помітно розширили дослідницьку проблематику, залучаючи у простір власних наукових інтересів зокрема і феномен «естетичного досвіду», і низку «мовних» питань, і з’ясування співвідношення «природа – мистецтво», осторонь яких не залишився і Р. Дж. Колінгвуд.

Вочевидь, монографію «Принципи мистецтва», що є наріжним предметом нашого дослідження, слід вважати не формально завершальним етапом в науковій кар’єрі англійського філософа, ще раз артикулюємо, що вона вийшла друком у 1938 році, а й пра-

цею, де він сподівався представити сталу і відпрацьовану теоретичну позицію щодо історико-філософського, естетико-психологічного та мистецтвознавчого аспектів гуманітарного знання.

1.2. Джерелознавчий потенціал «Автобіографії»

Присвятивши перший розділ монографії реконструкції діапазону теоретичної спадщини Р. Дж. Колінгвуда й акцентуації на життєвих і наукових трансформаціях, що супроводжували видатного історика науки, ми звернулися до феномену «трансформації» задля артикуляції на специфіці пошуків теоретика на теренах англійської гуманістики. Натомість у підрозділі «Джерелознавчий потенціал “Автобіографії”», спираючись на засадні положення «Автобіографії» ученого, відтворимо його бачення власного життя у всіх можливих вимірах.

На нашу думку, перш ніж використати «Автобіографію» задля фіксації її джерелознавчого потенціалу, слід здійснити хоча б стислий огляд процесу входження феномену «автобіографія» як такого в європейський історико-культурний простір. В означеному контексті своєрідним орієнтиром наразі є дослідження А. Литвиненко «Еволюція жанру автобіографії у європейській культурі» (2023), в якому наголошується, що його витoki «беруть початок із давньогрецької літератури, хоча сам термін “автобіографія” виник на теренах Європи у XVIII столітті». А. Литвиненко наголошує, що «сучасні тенденції в автобіографії значно відрізняються від тих, що були притаманні цьому жанру первинно. Початковий фокус на “bios” автобіографа з XIX століття перемістився на “graphia” в тексті теперішньому» (61, 171).

Всебічно відпрацьовуючи термін «автобіографія», А. Литвиненко приділяє неабияку увагу відомому англійському поетові Роберту Сауті (1774–1843), маючи на увазі «неформальну автобіографію», яку він «написав у листах до друга між 1820–1825 роками» і яка «яскраво відображає його життєвий досвід» (61, 171). Принагідно наголосимо, що у статті А. Литвиненко

фігурують прізвища українських науковців – І. Гетьман, Н. Нагорна, С. Росовецький, які вважають «автобіографію» предметом самостійного теоретичного аналізу. Для нас звернення до означеного матеріалу вкрай важливе задля фіксації наступного факту, а саме: «Автобіографія» Р. Дж. Колінгвуда писалася в той період, коли, принаймні на англійських теренах вже оперували терміном «автобіографія» і, наслідуючи приклад Р. Сауті, прагнули осмислити власний життєвий досвід.

Оскільки «Автобіографія», яка створювалася Р. Дж. Колінгвудом упродовж життя, до сьогодні практично не відома на теренах української гуманістики, вона природно стимулює до розгляду й осмислення. Ми дещо ескізно торкнулися певних її фрагментів на початку реконструкції життєво-наукового шляху видатного вченого, однак ця доволі ґрунтовна робота здатна розширити межі нашого знання і щодо наукового і «особистісного» оточення Р. Дж. Колінгвуда і щодо його ставлення до конкретних історичних подій та ін.

Структуру «Автобіографії» англійського ученого формують окремі розділи, в яких Р. Дж. Колінгвуд етап за етапом реконструює власне життя. Не претендуючи на всебічне представлення тексту «Автобіографії», ми сконцентруємо увагу на тих фактах, які, за вимогами «біографічного методу» вважаються обов'язковими.

У контексті означеного, зафіксуємо увагу на розділі «Дрібні філософи», матеріал якого дає уявлення про професійну орієнтацію Р. Дж. Колінгвуда на теренах філософського знання. Визначення «дрібні філософи» автор «Принципів мистецтва» застосовує до своїх оксфордських викладачів, з якими він зіткнувся у 1910 році. Філософію у майбутнього теоретика викладали ті, хто поділяв погляди Томаса Хілла Гріна, який стояв на позиціях «гегельянства». Коло його прибічників сформували Ф.Г. Бредлі, Б. Бозанкет, У. Воллес та Р. Л. Неттлшіп. Показово, що деякі з цих «дрібних філософів» згодом посядуть досить високі позиції в ієрархії як англійських, так і європейських філософів.

На думку Р. Дж. Колінгвуда, характеристика «гегельянці» стосовно означених науковців не зовсім коректна, оскільки вони насамперед повставали проти традицій англійсько-шот-

ландської філософії середини XIX століття. Однак, так би мовити, головний парадокс ситуації полягав у тому, що названі «гегельянці», за твердженням Р. Дж. Колінгвуда, скоріше чули про гегелівську філософську систему, ніж знали її, зосередившись на опануванні ідей І. Канта.

Хронологічно «школа Гріна», як зазначено в «Автобіографії», проіснувала між 1880–1910 роками, маючи єдине реальне досягнення пов'язане з напрацюваннями деяких учнів, які демонстрували інший рівень опанування філософським знанням. Зокрема, Р. Дж. Колінгвуд зазначає, що «школа Гріна» лишилася після себе кількох професіоналів нового ґатунку, «кращими серед котрих були Дж. А. Сміт, учень Неттлшіпа, і Г. Іоакім, близький друг Бредлі. Обидва вони пізніше стали моїми близькими і улюбленими друзями і я не здатний думати про них без почуття вдячності й захоплення. Однак я не можу не визнати, що школа до якої вони належали зазнала краху» (116, 10). Водночас Р. Дж. Колінгвуд додає до основного тексту наступну примітку: «Я з великим смутком згадую прізвище Іоакіма. Він помер одразу ж після того, як був написаний цей розділ (ідеться про «Дрібних філософів» – *М.Т.*).

Презентуючи своє ставлення до англійських філософських шкіл після 1910 року, Р. Дж. Колінгвуд констатує, що занепад «школи Гріна» призвів до перемоги їхніх опонентів, які називали себе «реалістами» і вважали одним з головних завдань своєї філософської течії критику «школи». Вироблення власного ставлення до «реалістів» для автора «Принципів мистецтва» ускладнювалося тим, що він оцінював представників «школи Гріна» як «епігонів (від грецьк. нащадки) – термін, що виник в елліністичну добу. В сучасному тлумаченні, епігони – це особи, що за нових умов механічно відтворюють застарілі ідеї чи прийоми» (24).

Слід визнати, що Р. Дж. Колінгвуд усіма силами намагається демонструвати об'єктивність, оцінюючи ці школи керуючись власними уподобаннями. З одного боку, він віддає належне Джонні Куку Вілсону – кваліфікованому професору логіки, який вважався очільником «реалістів», а з іншого критикує і його,

й інших «дрібних філософів» за те, що вони не пишуть власних книжок, а «прикриваються» старими виданнями інших авторів.

У розмові з Р. Дж. Колінгвудом сам Дж. К. Вілсон так пояснив власну позицію: «Я переписую в середньому одну третину моїх лекцій з логіки кожний рік... Це означає, що я постійно змінюю свої позиції з кожного питання. Якби я публікувався, то кожна наступна книга виявляла б рух моєї думки. Однак, якщо ви дозволите читачеві дізнатися, що змінюєте власні погляди, він інколи не сприйматиме вас серйозно» (116, 13).

Як ми вже зазначали, Р. Дж. Колінгвуд закінчивши Оксфорд у 1913 році одразу ж почав там працювати. Один з його наставників Є. Ф. Керрітт так само належав до школи «реалістів» і вимагав, аби його молодий колега відвідував якомога більше лекцій Дж. К. Вілсона. Оскільки Р. Дж. Колінгвуд був серед тих студентів, які по-справжньому цікавилися наукою, він досить швидко збагнув, що критика Вілсоном, наприклад, Бредлі спрямована на ті ідеї, які філософу ніколи не належали. Таку саму «теоретичну неадекватність», що спричиняла фальсифікацію концепцій інших філософів, автор «Принципів мистецтва» виявляв і в лекціях інших викладачів.

Р. Дж. Колінгвуду, за його власним свідченням, було сорок років, коли він писав черговий розділ «Автобіографії» під назвою «Перші плоди» і констатував свою розгубленість, зіткнувшись чи то з непрофесіоналізмом викладачів Оксфорду, чи то з їхньою науковою непорядністю. Через багато років у розділі «Перші плоди» видатний вчений доволі відверто відтворює розпач і моральні вагання 20-річного студента, який зіткнувся з такою проблемою. Зокрема, Р. Дж. Колінгвуд відверто пише, що в сорок років він би миттєво відреагував вказавши будь-якому професору на його некомпетентність, але у 22–23 роки (саме вони артикульовані у тексті «Автобіографії» – *М.Т.*) подібна ситуація була вкрай драматичною і, як зізнається Р. Дж. Колінгвуд, він лихоманково підшукував якісь виправдання для цих професорів. Принагідно наголосимо, що подібних, вкрай складних для молодого людини випадків на сторінках «Автобіографії» оприлюднено декілька, що робить її доволі «щирою книгою».

Як засвідчує «Автобіографія», до перших вдалих «плодів» у становленні своєї професійної кар'єри, Р. Дж. Колінгвуд відносить 1913 рік, коли він очолив археологічні розкопи. За його власним визнанням, «розкопи стали однією з найбільших насолод мого життя. Свого часу я навчився керувати школярами, а тепер я мав керувати робітниками, опікуватися їхніми потребами й здоров'ям, розуміти їхнє ставлення до вирішення нашого спільного завдання і роз'яснювати мою власну позицію. Займаючись розкопами, я несподівано для себе виявився включеним у своєрідну експериментальну роботу лабораторії думки» (116, 16).

Слід констатувати, що метафоричне визначення «лабораторія думки», яке на наш погляд є яскравим «стильовим здобутком» у різних модифікаціях, неодноразово з'являється на сторінках «Автобіографії». Взагалі, Р. Дж. Колінгвуд один з небагатьох вчених, кого надзвичайно цікавив сам процес виникнення «думки». Ця особливість доволі виразно реалізувалася завдяки постановці питань, на які потрібно було відповісти. Як зазначає англійський науковець, спочатку він висував перед собою «широке запитання», яке згодом поділив на низку дрібних. Відповівши на кожне з них, він врешті-решт міг зрозуміти, яку відповідь має отримати «широке запитання».

Поступово Р. Дж. Колінгвуд усвідомлює, що діє «за рецептами», які «вже 300 років тому встановили Декарт і Бекон стосовно природничих наук. Обидва вони абсолютно однозначно стверджували, що знання приходить тільки тоді, коли відповідають на запитання, які мають бути правильними й до того ж поставлені в належному порядку» (116, 16-17).

Автор біографічних нотаток визнає, що він читав праці й Декарта і Бекона, однак, тільки безпосередньо на практиці зіткнувшись з такою ситуацією, збагнув глибину їхніх розмислів щодо процесу виникнення і конкретної думки й знання загалом. З огляду на це, Р. Дж. Колінгвуд укотре усвідомив поверховість викладання філософії й в Оксфорді й в Кембриджі, де стосовно знань сповідувалися ідеї інтуїції або інтуїтивного прориву, що «замикалися» на феноменах випадковості й спонтанності.

На відміну від панівної в англійській філософії тенденції, Р. Дж. Колінгвуд укотре надає належне «досвіду», контекст якого передбачає глибокі знання історії філософії. Надалі учений досить активно займався викладацькою діяльністю і на сторінках «Автобіографії» доволі щедро ділиться прикладами методичних засад, що виступили опертям процесу освоєння практики передачі студентам філософських знань. Як засвідчує текст «Автобіографії», Р. Дж. Колінгвуд використовував авторські відкриття видатних філософів минулого, спираючись при цьому на потенціал аналогії.

Доцільно наголосити, що значний морально-психологічний акцент в «Автобіографії» зроблено на подіях 1914 року, року початку Першої світової війни, що припинила творчі пошуки молодого Р. Дж. Колінгвуда у викладацькій сфері. Підсумовуючи довоєнні роки та початок своєї кар'єри в стінах Оксфорду, він, з властивою йому іронією, порівнює себе з «великим живописцем», біографи якого назвали б перші роки викладання в Оксфорді «ранньою манерою» творчості.

Проте, поза будь-яким іронізмом, Р. Дж. Колінгвуд остаточно утвердився у хибності тих шляхів викладання філософії, які сповідували й представники «школи Гріна» і «реалісти», а отже відпрацьовував авторський орієнтир, не підміняючи філософію викладанням «загальної історії». Окрім цього, молодий науковець утвердився в розумінні професійної підготовки викладачів, а «професіоналізм» стане наріжним кредо в його подальшій роботі.

У наступному розділі «Автобіографії», який Р. Дж. Колінгвуд назвав «Запитання і відповідь», науковець згадує як через кілька років від початку війни він опинився в Лондоні, де працював у відділі розвідки морського міністерства, що було розташоване у приміщенні «Королівського Географічного товариства». Щоранку він мусив пройти повз меморіал Альберта, який, на думку Р. Дж. Колінгвуда, був не просто невдалим, а жахливим. Він спрямовував свою агресію на Скотта – автора цього меморіалу: «сказати, що Скотт був поганим архітектором, означало б обмежитися простою тавтологією; заявити, що про смаки не сперечаються, означало б відійти від розв'язання про-

блеми, але цього разу за допомогою *suggestio falsi* (помилкова передумова – *M.T.*)» (116, 21).

Заперечення «потворної» роботи Скотта, спонукало Р. Дж. Колінгвуда висунути кілька вкрай важливих запитань, які, так би мовити, безпосередньо стосувалися естетико-мистецтвознавчої проблематики. Одне з перших звернене до архітектора: Чи хотів він створити потворний меморіал? Тоді як наступні торкалися спроб зрозуміти самого себе: Чи бачать інші те, що бачить він сам? Що за прірва пролягає між створенням архітектурного витвору і його сприйманням?

Отже, Р. Дж. Колінгвуд доволі емоційно описує свої страждання щодо необхідності кожного ранку проходити повз архітектурну споруду, яка дратувала його. При цьому він не розкриває жодної інформації з приводу своєї діяльності у відділі розвідки морського міністерства, однак з відчутним полегшенням констатує факт завершення війни й повернення до Оксфорду. У перших рядках розділу «Занепад реалізму» автор біографічних нотаток доволі щиро зізнається, що в Оксфорд він повернувся переконаним й послідовним опонентом «реалістів». Наразі особливо наголосимо, що свою позицію стосовно теоретичної орієнтації цієї філософської школи Р. Дж. Колінгвуд ніколи не змінював.

На нашу думку, доцільно констатувати, що ані війна, ані робота на англійську розвідку, ані несподіване для самого Р. Дж. Колінгвуда небайдуже ставлення до зразків англійської архітектури, не припинили пошуків науковця на філософських теренах. Як свідчить текст «Автобіографії», саме у 1914 році учений починає активно використовувати поняття «критик», розмірковуючи над межами як його обов'язків, так і можливостей. Окрім поняття «критик», Р. Дж. Колінгвуд вводить в теоретичний ужиток поняття «механізм критики», яке демонструє, що критичне ставлення до конкретних філософів є не «спонтанним продуктом», а результатом вироблення власної позиції, що насажується повагою до науки загалом і філософії зокрема. До того ж Р. Дж. Колінгвуд зізнається, що від 1914 року він прагнув всебічно розглянути питання «обґрунтованості критичних методів «реалістів», визнавши, врешті-решт, їх «необґрунтовани-

ми». А у 1917 році науковець пише, за його словами, невелику книгу «Істина і суперечність», де систематизує свою позицію щодо означеного теоретичного контексту.

Доволі детально Р. Дж. Колінгвуд фіксує, з одного боку, своє цілком усвідомлене бажання внести «свіже повітря» у застарілі форми викладання філософії на оксфордських теренах, а з іншого – стикається з тим, що «реалістів» повністю влаштовує «університетський стан» цієї гуманітарної науки. «Реалісти» всіма силами відстоювали традиційні засади, які їх задовольняли не думаючи про дискусії, що могли б продемонструвати застарілість ідей «реалістичної» філософії.

Р. Дж. Колінгвуд, який був переконаний у дієвому характері дискусій і розробляв та осмислював методику їх реалізації, писав доповіді, «побудовані» на аргументах, що спростовували «реалізм», формулював запитання до супротивників, на які вони або не могли, або не вважали за необхідне відповідати, зіткнувшись із таким міцним консерватизмом, подолати який молодому викладачеві було практично неможливо. Врешті-решт, учений був змушений прилюдно охарактеризувати «реалістів» як «злісних банкрутів сучасної філософії».

Водночас така жорстка оцінка не затьмарила властивого Р. Дж. Колінгвуду бажання розібратися в причинах «банкрутства», відділити «кукіль від пшениці», віддаючи належне тим «реалістам», які хоч і спираючись на хибні початкові засади, здатні бути осмислювати свої помилки. Р. Дж. Колінгвуд орієнтується на чинну серед філософів думку, що в окремих випадках і помилка і помилкове твердження може бути «рушієм інновацій». Ідеться про своєрідне використання специфічного дослідницького прийому, відомого під назвою «метод доведення від супротивного».

У тексті розділу «Занепад реалізму» слід звернути увагу на наступний фрагмент: «... “реалістична” школа записала у свій актив такі книги, як “Простір, час і божество” Александера та “Процес і реальність” Вайтхеда. Однак навіть ці видатні твори доводять мою тезу. Кожний з них (творів – *М.Т.*) являє собою систему натурфілософії так, як вона розумілася посткантіанцями» (116, 25).

Подальший текст розділу являє сукупність аргументів, що мусять переконати фахівців у помилковості тез тих авторів, які, за словами Р. Дж. Колінгвуда, написали видатні твори. Окремі з них видається за доцільне реконструювати, аби відобразити поступовий процес філософського формування англійського історика науки, що згодом забезпечило йому статус «видатного».

Щодо аргументів, які дають змогу Р. Дж. Колінгвуду зафіксувати помилковість, передусім «початкових» засад у дослідженнях Александера та Вайтхеда, на думку автора біографічних нотаток, філософія природи Александера «більш чітко змодельована за “Критикою чистого розуму” Канта». Наразі Р. Дж. Колінгвуд згадує, що Кант планував написати працю «Метафізика природи», але цей задум залишився нереалізованим. За твердженням Р. Дж. Колінгвуда, дослідження Александера певною мірою нагадує плани Канта. Що ж до книги Вайтхеда, вона в окремих фрагментах копіює праці Гегеля. При цьому Р. Дж. Колінгвуд змушений зазначити, що знайомство Вайтхеда з працями Гегеля є досить поверховим.

На нашу думку, Р. Дж. Колінгвуд доволі предметно занурився у «проблематику» «реалістів», оскільки одним з перших помітив, що серед цієї школи є філософи, які не виступають апологетами теоретичного спрямування цього професійного товариства. Так, у поле Р. Дж. Колінгвуда потрапляє Прічард – один з ідеологів «філософії моралі», яку розглядали як сегмент «реалістичної» філософії, мав сміливість заявити у 1912 році, що «філософія моралі, як її розуміли до цього часу, була заснована на помилкових засадах» (116, 25).

Принагідно наголосимо, що так звана «моральна філософія» була заснована ще Сократом. Вона передбачала осмислення прикладів суперечливих вчинків людини, наслідком яких виступала конфліктна ситуація. У такому вигляді, не зазнавши помітних змін «моральна філософія» проіснувала до межі XIX–XX століття, принаймні на цьому наполягав Р. Дж. Колінгвуд.

Гарольд Артур Прічард, який народився у 1871 році, на початку XX століття був уже доволі відомим фахівцем, якого цікавило широке коло морально-етичних проблем. Віддаючи

належне Сократу, він не був впевнений, що «філософія моралі» – нова назва, що прийшла на зміну «моральнісній філософії», за значний історичний період не зазнала жодних змін.

Намагаючись оновити таку гуманітарну науку як етика, Г. А. Прічард запропонував розглядати її не як опис поведінки людини й оцінки її позитивних чи негативних вчинків, саме це й артикулює «моральнісна філософія», а розробити для «філософії моралі» вагоме науково-теоретичне підґрунтя. Як зазначає Р. Дж. Колінгвуд, саме Прічард починає оперувати поняттям «моральна свідомість» і стверджує, що воно так само піддається науковим вимірам, як «вивчення руху планет».

Хоча і дещо стисло, Р. Дж. Колінгвуд розглядає і наслідки діяльності школи «реалістів», представники якої, за його висловом, успішно виховували з англійських студентів «маріонеток» таких, що неспроможні були самостійно мислити й врешті-решт так і не збагнули, що таке філософія. Слід визнати, що описуючи етапи своєї боротьби проти «реалістів», наголошуючи на власному, доволі складному морально-психологічному стані, який стимулювало оточення його колег-опонентів, Р. Дж. Колінгвуд все ж ніколи не почувався в ізоляції.

Саме з опису свого досить непростого становища Р. Дж. Колінгвуд розпочинає розділ «Історія філософії», який багато що пояснює щодо його особистісної філософської позиції. Зокрема, англійський історик науки відзначає наступне: «Своїми філософськими ідеями я був відірваний тепер не тільки від “реалістичної” школи, до якої належала більшість моїх колег, а й від будь-якої іншої школи англійської думки, якщо не світу. Однак це не було пов’язано із соціальною ізоляцією. Я насолоджувався в прямому значенні слова дружбою і товариством багатьох філософів як в Оксфорді, так і в інших містах британських островів і за кордоном. Я також насолоджувався їхніми філософськими бесідами, любив слухати їхні дискусії, беручи в них участь» (116, 26).

У доволі непростий для нього післявоєнний період, що був пов’язаний зі спробами «реалістів» ізолювати Р. Дж. Колінгвуда від професійного середовища, автор біографічних нотаток доволі вдало реалізує потенціал «компенсації» і зближується

з кількома «філософськими товариствами», члени яких сповідували різні філософські напрями, не концентруючись ані на засадах «школи Гріна», ані на «реалістичній» інтерпретації гуманітарного знання, де філософія в тлумачення «реалістів» виступала лише сегментом.

За біографічними спогадами Р. Дж. Колінгвуда ті доповіді та дискусії, що мали резонанс серед цих товариств, які періодично проводили спільні засідання, також далеко не завжди задовольняли його професійні інтереси. Проте їх рівень обізнаності з історією та теорією як філософії, так і інших гуманітарних наук, був значно вищий ніж той, що панував у середовищі «реалістів». «Філософські товариства» відкривали перед Р. Дж. Колінгвудом «простір для спілкування», що було вкрай важливим в роки його становлення як науковця, такі викладача.

У проєкції часу стає очевидним, що і в студентські роки й на початку своєї викладацько-наукової діяльності Р. Дж. Колінгвуд значно випереджав своїх товаришів і колег. Його жадоба знань без перебільшення є вражаючою, так само, як вкрай відповідальне ставлення до поняття «професіоналізм». Саме від цієї особистісної зацікавленості й почуття відповідальності йде відчуття незадоволення середовищем, в якому йому довелося формуватися й набувати ознак справжнього професіоналізму.

Може видатися дивним, що Р. Дж. Колінгвуд надає стільки уваги і прикладам спілкування з колегами, і оцінці рівня доповідей та дискусій, учасником яких він був, однак не можна не враховувати, що йдеться як про початок ХХ століття, так і про англійську гуманістику, яка упродовж століть формувалася на засадах традиціоналізму, а інноваційні шукання прокладали собі шлях з неабиякими труднощами. Власне, саме про це і пише Р. Дж. Колінгвуд, згадуючи, як на засіданнях «філософських товариств» йому, тоді ще молодому науковцю, не дозволялося «ставити проблему» – це робили інші члени філософської спільноти. Коли ж він хотів поставити запитання, відповідь на яке була важливою для нього, він стикався з «симптомами збуреної філософської совісті». Справляється враження, що подекуди Р. Дж. Колінгвуду бракувало «іронічного начала» аби ви-

словити своє ставлення як до тогочасної англійської філософії, так і до колег-філософів.

На нашу думку, психологічно доволі цікавим є той фрагмент в «Автобіографії», де Р. Дж. Колінгвуд у розділі «Історія філософії» посилається на власне дитинство: йому було шість-сім років, коли він уперше усвідомив, що його логіка стосовно розв'язання історичних проблем будуватиметься на методі «запитання – відповідь». За твердженням Р. Дж. Колінгвуда, такий прорив на теренах дитячого мислення спонукала тактика Трафальгарської битви.

Пояснюючи цю, доволі несподівану асоціацію, вчений зазначає: «...я згадую тут Трафальгарську битву тому, що військово-морська історія була моєю дитячою пристрастю, а Трафальгар – улюбленим морським б о є м» (правопис Р. Дж. Колінгвуда – *М.Т.*). Подальші спогади й розмисли щодо потенціалу дитячої психіки автор біографічних нотаток трансформує у площину свого особистісного розуміння історії не з позиції її подієвості, а з позиції місця й ролі в структурі гуманітарного знання. Зокрема, він зазначає, що «історія – не знання того, які події відбувалися одна за одною. Вона (історія – *М.Т.*) – це проникнення в душевний світ інших людей, погляд на ситуацію, в якій вони перебували їхніми очима й вирішення для себе питання, чи правильним був спосіб за допомогою якого вони намагалися подолати ситуацію, в якій опинилися» (116, 31).

Автор розділу «Історія філософії» пропонує своїм сучасникам уявити себе на палубі військового вітрильника, «побачити» як він озброєний, з якими гарматами вступить у бій. Бажано подумки уявити його команду і, якщо ці поради будуть реалізовані, можна буде залишитися в межах історичного простору і вимог історії як науки. Якщо ж почнете фантазувати, що кораблі рухалися за допомогою пару, а гармати були далекобійними то, за словами Р. Дж. Колінгвуда, «ви одразу ж вийдете за межі історії».

Визнаний фахівець з проблем як історії, так і історії науки, Р. Дж. Колінгвуд засуджував будь-які фантазування з приводу історичних явищ, видатних постатей в історії людства і навіть побутових деталей, якими окремі науковці безвідповідально оперують у процесі відтворення конкретних подій того чи іншого

історико-культурного етапу. Слід констатувати, що у монографії «Ідея історії» дослідник «працює» з двома вкрай важливими поняттями: «історична свідомість» та «квазіісторія». «Квазі – (від лат. ніби, майже, немовби) частина складних слів, що означає «несправжній», «фальшивий», наприклад, «квазічастинка». (32). Послідовний прихильник оперування визначенням «історична свідомість», Р. Дж. Колінгвуд рішуче засуджував тих, хто дозволяв собі жонглювати фактами, що належали до «квазіісторії», спотворюючи реальні історичні події.

Принагідно зазначимо, що учений приділяв увагу і проблемам «політичної історії», однак зосередившись на працях Платона «Держава» та Гоббса «Левіафан», які за його словами, стосуються політики, він не стільки визначився зі специфікою «політичної історії», скільки, вчергове, почав полемізувати з помилковими перекладами грецьких термінів. Ми свідомо артикулюємо на моменті «черговості», оскільки будь-яке звернення до давньогрецької історії на сторінках «Принципів мистецтва» чи «Ідеї історії» актуалізувало болючу для Р. Дж. Колінгвуда проблему перекладу грецьких термінів та понять англійською.

На нашу думку, доцільно звернути увагу і на факт розбіжності «Автобіографії» Р. Дж. Колінгвуда з іншими документами такого ґатунку. Зазвичай автори «автобіографій» приділяють значну частину їх тексту фактам особистісного життя, важливим приватним подіям, оточенню та ін. Натомість Р. Дж. Колінгвуд обрав дещо інший шлях. Так, події, які можна віднести до «приватного життя», мають місце лише у перших розділах «Автобіографії» і пов'язані з дитячими та студентськими роками. Значна ж частина тексту присвячена його професійній діяльності й вкрай важливий для Р. Дж. Колінгвуда площині, основою якої є його наукові інтереси: історія та теорія філософії, засади історичної науки та методика викладання передусім філософії.

У назві цього підрозділу «Джерелознавчий потенціал “Автобіографії”» ми наголосили на наріжних для нас моментах, що презентовані у цих біографічних нотатках, оскільки переконані, що представлений матеріал дасть можливість краще зрозуміти й особистісні й науково-теоретичні орієнтири Р. Дж. Колінгвуда.

1.3. Актуалізація естетико-мистецтвознавчих питань в історико-філософських розвідках Р. Дж. Колінгвуда

Перш ніж зафіксувати загальні теоретичні спрямування «Принципів мистецтва», слід враховувати, що написання цієї розвідки припадає на кінець 20-х – першу половину 30-х років XX століття, тобто на той період, коли у просторі європейської гуманістики звичайним явищем були як плюралістичність більш-менш аргументованих концепцій, так і проголошення спонтанних авторських думок. Така розпорошеність мала об'єктивні причини, оскільки численні напрями «авангардизму», який свідомо деформував вироблені на межі XIX–XX століття естетико-художні орієнтири, шукали шляхи використання нових філософсько-естетичних ідей задля підсилення своєї позиції.

Розуміючи ситуацію, що на той час склалася на теренах англійської гуманістики, Р. Дж. Колінгвуд намагався, наскільки це можливо, чітко аргументувати свою думку. Так, «Вступ» до презентації «Принципів мистецтва» складається з шести підрозділів, перший з яких «Дві умови існування теорії естетики» дає досить аргументоване уявлення принаймні про стан англійської естетичної науки першої половини минулого століття. Основний теоретичний «посил» Р. Дж. Колінгвуда – це намагання «рухатися» на межі «філософія – естетика», тобто дотримуючись сталої традиції бачити в естетиці «суто» філософську науку. На думку Л. Левчук, означена традиція була зруйнована німецьким філософом Александером Готлібом Баумгартеном (1714–1762), який спираючись на грецькі поняття *«естаномай, естаноме, естесі...»* увів у теоретичний ужиток новий термін «естетика», окресливши цим самостійну, специфічну сферу знання (57, 16).

Слід наголосити, що Р. Дж. Колінгвуду аж ніяк не можна закинути нехтування ролі А. Г. Баумгартена у становленні естетики як самостійної науки, оскільки до сьогодні є науковці, які «вписують» естетику в контекст філософського знання. Щодо позиції Р. Дж. Колінгвуда, в окремих своїх тезах вона суголосна сучасному розумінню, яке базується на визнанні унікальної

ролі чуттєвості: «Естетика – наука про становлення і розвиток чуттєвої культури людини. Таке загальне визначення впливає з органічної єдності двох своєрідних частин цієї науки, якими є: 1) специфіка естетичного як ціннісного ставлення людини до дійсності; 2) художня діяльність людини» (57, 4).

Доцільно констатувати: як поняття «почуття», так і низка його модифікацій «чуттєві дані», «чуттєве задоволення», «мнемічні почуття», «емоційний заряд почуття», «почуття/мислення», активно задіяні в процесі аналізу важливих питань, пов'язаних передусім з історією мистецтва та його сучасним, щодо років життя Р. Дж. Колінгвуда, станом. Задля пояснення ролі, значення й специфічної дії «чуттєвої природи людини», учений звертається до такого виду мистецтва як музика і наголошує: «Колір, форма, тембр музичного інструменту – все це може дати виключну насолоду чуттєвого гатунку» (117, 136).

Вочевидь, така «насолада чуттєвого гатунку» в процесі сприймання твору має збігатися з «особливою чутливістю до звуку» з боку реципієнта. У процесі поглибленого вивчення специфіки тої чуттєвості, яку виявляє й розвиває естетика, спрямовуючи увагу реципієнта на сприймання художніх творів, Р. Дж. Колінгвуд на відміну від інших науковців намагався зафіксувати подразник, здатний з найбільшою силою долучити людину до конкретного виду мистецтва. Зрозуміло, що для музики, яку науковець зробив предметом аналізу чуттєвості, таким подразником виступає звук.

Хоча досвід відпрацювання видової специфіки мистецтва в теорії естетики був вельми потужний, Р. Дж. Колінгвуд запропонував власний підхід до цієї проблеми, що у відповідних параграфах всебічно проаналізував, адже завжди вважав музику найбільш складним як в естетичному, так і в психофізіологічному аспектах видом мистецтва.

«Вступ» до монографії «Принципи мистецтва» викликає інтерес і у зв'язку з третьою його частиною «Сучасна ситуація». Наразі Р. Дж. Колінгвуд відштовхуючись від запропонованої раніше авторської типологізації «художник – естетик» і «філософ – естетик», акцентує на сучасному стані естетики, маючи

на увазі початок XX століття. Саме в цей період було прокладено, нехай і хиткий, але «місток» між двома типами «естетиків» і з'явився «третій клас теоретиків-естетиків – поетів, художників і скульпторів, які не лінувалися навчитися філософії чи психології (або тому й іншому разом), які пишуть не з маніриності публіциста, не з презирством посвячених, а скромно і серйозно...» (117, 16). Представники цього третього класу здатні брати участь в дискусіях, оскільки переконані, що саме таким шляхом відкривається істина.

Наш стислий екскурс в історію естетики з наголосом на факторі «чуттєвості», якому вчений надав власного трактування та виокремлення низки ідей, що наголошувались дослідником у «Вступі» до «Принципів мистецтва», не вичерпують подекуди суперечливі ідеї щодо естетики як науки, якими позначена межа XIX–XX століття. Саме в цей період доволі резонансною стає теза про «множинність естетик», які нібито формуються за галузевим принципом, а їх особливість визначається прискіпливим інтересом чи то до психології, чи то до філософії, у сфері яких естетика виявляє особливі можливості.

Авторські оцінки цієї доволі специфічної тенденції мають місце у публікаціях класика української літератури Івана Франка (1856–1916), що своєю чергою вплинули на розвідки сучасних вітчизняних естетиків, зокрема, І. Вернудіної, Т. Смельянової, Т. Кривошеї, О. Оніщенко.

З огляду часу стало зрозумілим, що саме в дослідницькому просторі кінця XIX століття слід шукати джерела, наприклад, «низової естетики» та її впливу на розуміння ролі вроджених «чуттів» – зір, слух, дотик у становлення естетичного почуття. На нашу думку, детальна реконструкція процесу нашарування нових знань доцільна як задля загальної «історії науки», так і задля англійської гуманістики, у простір якої органічно «вписується» постать Р. Дж. Колінгвуда.

Слід також констатувати, що доволі значний розголос серед тогочасних інтелектуалів викликала неординарна постать і дослідницькі «прориви» Чарльза Гранта Аллена (1848–1899) – англо-канадського письменника, есеїста, філософа та естетика.

Оскільки до поглядів Гранта Аллена Р. Дж. Колінгвуд апелював неодноразово, нам видається важливим окреслити окремі аспекти його біографії, що вплинули на формування цієї, доволі яскравої в просторі англійської гуманістики другої половини XIX століття, особистості.

Батько Гранта Аллена був протестантським священником, а мати донькою 5-го баронета де Лонгей. Відтак і соціальний статус і міцне фінансове становище дали змогу ірландським емігрантам, родина певний час мешкала в Дубліні, дати синові блискучу освіту. Коли йому виповнилося 13 років, батьки переїхали до США, а згодом деякий час перебували у Франції. Остаточою осівши в Англії, Грант Аллен продовжив навчання в «Школі короля Едварда» у Бірмінгемі, закінчивши пізніше коледж «Мьортон» в Оксфорді.

Біля джерел багатоаспектної діяльності Гранта Аллена стоїть безперечно діяльність наукова, хоча вона певний час залишалася в тіні його карколомних літературних успіхів, адже упродовж 1884–1899 років він написав 30 романів, які вийшли друком, мали значний розголос і оцінювалися як літературне явище. Скандальний успіх припав на долю роману «Жінка, котра наважилася...» (1895), на сторінках якого Грант Аллен підтримав і жінок-феміністок взагалі й право конкретної жінки самостійно планувати власне життя зокрема. Особливо обурих сучасників захист письменником жінок-покриток і насамперед його твердження «тіло жінки – її власність», тож вона має право «користуватися» ним на власний розсуд. Проте звинувачення в аморальності було чи не найлегшим прикладом осуду, який зазнав письменник.

Слід констатувати, що і наукові есе Гранта Аллена – «Physiological Aesthetics» (1877), «The Color Sense» (1879), «Flowers and their Pedigrees» (1888) – були сприйняті його сучасниками неоднозначно. Так теза, згідно з якою фізіологічне подразнення дорівнювалося до естетичного почуття, вважалася принаймні дискусійною, що, однак, не вплинуло на позицію самого дослідника. Позитивно відповівши на запитання, чи можуть фізіологічні подразнення викликати естетичне почуття, він цілком свідомо підпорядкував естетичне фізіологічному.

Водночас доцільно наголосити, що стосовно конкретних естетичних проблем, Грант Аллен безпомилково співвідносив їх з уже напрацьованою історико-естетичною традицією. Зокрема, він сфокусував увагу на наріжній ідеї Іммануїла Канта (1724–1804) щодо «незацікавленості» естетичного почуття, яке, на його думку, виступає як найбільш віддалене від прагматично-корисних вимірів. Ідея незацікавленого характеру естетичного почуття активізувала інтерес Гранта Аллена до проблеми сприймання художнього твору, що має корегуватися його рівнями. Думка ученого про розшарування твору задля повноцінного сприймання вочевидь була теоретично продуктивною, проте він її остаточно не обґрунтував.

Враховуючи рівень розвитку психології 70–80-х років XIX століття можна стверджувати, що Грант Аллен був достатньо творчим дослідником, авторські ідеї якого випереджали загальний рівень тогочасного психологічного знання. Підтвердженням цього є послідовний інтерес теоретика до «чуттів» людини, що виступають підґрунтям «почуттів». Насамперед у його поле потрапляють такі «чуття» як зір і слух. Саме їх Грант Аллен відокремлює від інших, надаючи їм статус «інтелектуальних», що, на його думку, «підіймає» зір і слух над біологічною суттю інших «чуттів».

Наразі видається за доцільне звернутися до книги «Око слухає» Поля Клоделя (1868–1955) – відомого французького письменника, драматурга, есеїста та мистецтвознавця (33). Як відомо, П. Клодель високо оцінював ті художні прийоми, якими користувалися голландські живописці, й аналізуючи самотність голландського живопису, звертав особливу увагу на повільність з якою різні відтінки проходять крізь нескінченну низку нюансів.

За висловом мистецтвознавця, їхня техніка вражає. Особливий інтерес у П. Клоделя викликає вміння голландських живописців «закріплювати повільність руху» у лінії та формі. На його думку, такі константи як «простір», «вода» та «хмари», починають відігравати самостійні ролі. Так, «простір» вступає в союз з порожнечою, а «вода на безкрайній рівнині “приманное” до себе “хмари”». І поступово, стверджує мистецтвознавець,

«починаєш бачити – я ледве не сказав “чути” – як із цієї змови стихій народжується якась горизонтальна мелодія...».

Науковці до сьогодні зацікавлено ставляться як до намагань Гранта Аллена упорядкувати проблему «чуття – почуття», так і чітко окреслити власне розуміння співвіднесеності «фізіологія – психологія – естетика». У такому напрямі грантівську спадщину аналізує на сторінках монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001) О. Оніщенко, зокрема, зазначаючи: «...учений підкреслював, що структуруючи естетичне почуття, акцент як правило робиться на так звані “інтелектуальні почуттєві органи” – зір, слух, дотик. Натомість з кола зору теоретиків випадають нюх і смак, які мають відверто “фізіологічні ознаки”, а отже позбавлені “виходу” в естетико-мистецьку площину» (73, 83). Принагідно наголосимо, що Р. Дж. Колінгвуд згадує Гранта Аллена саме як теоретика, ідеї якого мали певний розголос у ХІХ столітті, тоді як в умовах ХХ століття, на його думку, він «лишається найвизначнішим представником цієї течії» (117, 124).

Означена тенденція щодо «множинності естетик» добре відома, що дозволяє концептуалізувати «психологічну» та «формалістичну» естетику. При цьому його ставлення до цих двох «типів» естетики вочевидь різне, оскільки «психологічна» є похідною від «психології» – історично сформованої, теоретично потужної гуманітарної науки, а підґрунтям «формалістичної», Р. Дж. Колінгвудом, є «форма», а це лише структурний елемент художнього твору.

Оперування засадами «психологічної» естетики, біля витоків формування якої стояли Г. Фехнер, В. Вундт, О. Кюльпе, для англійського вченого є спробою знайти переконливі аргументи задля демонстрації обмеженості «технічної теорії мистецтва», що базувалася на визнанні важливої ролі «ремесла» в процесі створення художнього твору й функціонування мистецтва як «засобу» відображення дійсності.

Наразі акцентуємо, що витoki «технічної» теорії сягають доби античності. Саме цю її «часову тривалість» і намагається реконструювати Р. Дж. Колінгвуд звертаючись до діалогу Платона «Держава» та арістотелівської «Метафізики». Як відо-

мо, предметом обговорення для двох давньогрецьких філософів було «правосуддя»: «Чи є воно ремеслом і чи є ремеслом «не – правосуддя?»». Р. Дж. Колінгвуд не оминає увагою і дещо скептичне зауваження Арістотеля, який у «Метафізиці» цитує діалог Платона «Тімей», де стверджується, що «стосунки між богом і світом є прикладом стосунків між ремісником та артефактом» (117, 29). Принагідно наголосимо, що Р. Дж. Колінгвуд, як фаховий історик науки, отримував щире задоволення «занурюючись» у нюанси колишньої полеміки на філософських теренах. Слід визнати, що приклади цих «полемік» він неодноразово використовує на сторінках «Принципів мистецтва».

Ключовим словом у процитованих тезах щодо витоків «технічної теорії мистецтва» є «засіб», оскільки саме він безсумнівно властивий мистецтву, здатний водночас зруйнувати естетичну «наповненість» твору. Проте Р. Дж. Колінгвуд оминув увагою теорію «мистецтва для мистецтва» видатного французького поета, прозаїка, естетика, літературно-мистецького критика Теофіля Готье (1811–1872), який доклав значних зусиль, аби хоча б на теоретичному рівні відокремити мистецтво від «засад» чи «функцій».

Т. Готье, по суті, примушував своїх сучасників збагнути, що мистецтво загалом і художній твір зокрема – це «предмет», що має розглядатися в просторі дії естетичного начала. Оскільки теорію «мистецтва для мистецтва» підтримали Г. Флобер, брати Гонкури, Ш. Бодлер – видатні сучасники Готье, ігнорування естетичної сутності мистецтва Р. Дж. Колінгвудом видається принаймні дивним.

Водночас принциповою є позиція Р. Дж. Колінгвуда щодо введення у контекст аналізу мистецтва поняття «ремесло» – досконале володіння професією, адже поза ним (ремеслом) не може бути створений жодний художній твір. У той саме час Р. Дж. Колінгвуд, як уже відзначалося, виявляє істотні недоліки «технічної теорії», підіймаючи аналіз мистецтва на більш високий рівень – психологічний, роблячи при цьому досить симптоматичне зауваження: «Для дослідника сучасної естетики було б добрим правилом кожного разу, коли він чує або читає такі твердження про мистецтво, що здаються йому дивними,

спотвореними або хибними, опікуватися запитаннями, а чи не пов'язана ця дивність (або дивність, яка нам лише видається) з втратою різниці між справжнім мистецтвом і розвагами, плутаниною, що існує або у свідомості автора, або в його власних уявленнях» (117, 86).

Орієнтація на «психологічну естетику» дала змогу Р. Дж. Колінгвуду порушити низку питань, що мають теоретичну вагу передусім у контексті, так би мовити, традиційної естетики, а саме: краса, корисне як компонент прекрасного, витончені мистецтва, «художник – естетик», «філософ – естетик», «справжнє мистецтво», творчість та її модифікації. При цьому, дослідник найбільш прискіпливо вивчає як «уяву», так і те, що «уявляється»: почуття, які «уявляються», хоча і не існують реально, кольори чи звуки, що не існують, але чітко «уявляються».

Слід визнати, що Р. Дж. Колінгвуд, спираючись на вимоги «психологічної естетики», відтворює різні зрізи «уяви», атрибууючи їй і як компонент у теорії мистецтва і як зв'язок зі свідомістю. Така позиція дає сьогодні можливість оцінювати її як підтвердження та підтримку ідеї І. Канта про уяву, що формує «зв'язок між відчуттям та розумінням» (117, 206-207). Внаслідок різноаспектного підходу до «уяви», цей елемент психології творчості починає посідати помітне місце в теорії мистецтва.

Як уже наголошувалося, Р. Дж. Колінгвуд приділив відповідну увагу і «формалістичній естетиці», представниками якої виступали Р. Ціммерман, Е. Ганслик, А. Гільдербрандт, Г. Маре, Й. Дурдік. На думку прихильників «формалістичної естетики», її теоретичні витoki сягали межі XVIII – XIX століть. Однак найбільш аргументованою й впливовою вважалася позиція Йоганна Фрідріха Гербарта (1776–1841) – німецького психолога, філософа, естетика та педагога. Закінчивши Єльський університет, Герbart захопившись ідеями Канта та Фіхте, спробував поєднати їх з настановами Парменіда – видатного грецького мислителя, який прагнув довести, що у світі все «єдине й неділиме».

Серед ідей, які для Й. Ф. Гербарта відігравали значну роль, виокремимо наступні:

1. Доцільність розвивати психологію на математичних засадах, адже приєднання до психології математики сприяло б появі нових аспектів у розвитку й збагаченні психологічного знання.

2. З'ясування природи свідомості та спроба її структурування. Як приклад, що відповідав рівню тогочасних знань про свідомість, Гербарт передусім окреслив сфери «ясна свідомість» та «ясність свідомості».

3. Констатація наявності «позасвідомого» і таким чином підтвердження правомочності історико-філософської традиції щодо структурної складності психіки людини.

4. Твердження, що між двома означеними сферами свідомості не існує «жорстких меж», а діють «пороги», що сприяють її «роботі» за допомогою феномену «витіснення». Сьогодні вважається, що Гербарт був першим, хто почав оперувати поняттям «витіснення», а психоаналіз лише «запозичив» його.

5. Аргументація «формалістичної естетики» була необхідна Гербарту як структурний елемент його педагогічних розвідок.

На думку теоретика, естетичне задоволення досягається завдяки попередньому «вимірюванню» співвіднесеності таких чинників як симетрія, пропорція, ритм, гармонія. При цьому мистецтвознавчий аналіз зводився ним до розгляду структурних елементів художнього твору – мімезис, канон, стиль, образ, форма, значення яких актуалізував саме Гербарт. Принагідно зазначимо, що за часів його наукової діяльності, поняття «художній метод» ще не було введено в теоретичний ужиток.

Звернення Р. Дж. Колінгвуда до «психологічної» та «формалістичної» естетики, підтверджені реальності ідеї «множинності естетик», пов'язане імовірно з кількома причинами, серед яких чи не найважливішою є усвідомлення автором «Принципів мистецтва» факту, що його праця оприлюднюється в добу розквіту «авангардизму». Утвердження в європейському культурному просторі таких художніх напрямів, як «футуризм», «кубізм», «дадаїзм», «абстракціонізм», «сюрреалізм» та їх синтезованих зразків – «кубофутуризм». «супрематизм» засвідчило, що самодостатнім фактором руху «нового» мистецтва виступає «форма».

Успішний розвиток французької, італійської та німецької моделей «авангардизму» поступово змінював естетико-художні орієнтації як реалізм, натуралізм, символізм, які досить упевнено почувалися наприкінці XIX століття.

Аналізуючи засоби відтворення дійсності в процесі естетико-мистецтвознавчого аналізу різних періодів у розвитку мистецтва, Р. Дж. Колінгвуд звертається до мімезису, відображення, фотографічності, копіювання. При цьому він робить досить симптоматичне зауваження: «Зображення тварин-демонів, зроблені Брейгелем, «Соната привидів» Стріндберга, оповідання жахів Едгара По, фантастичні малюнки Бредслі, сюрреалістичний живопис – все суворо і буквально зображальне, проте світ, що зображується в цих творах є не світом здорового глузду, а світом марення, ненормальним або навіть божевільним світом, де постійно мешкають тільки божевільні, але який подекуди відвідує і кожний з нас» (117, 61-62).

Процитований фрагмент дає підстави зробити кілька висновків, які видаються нам важливими в контексті розглянутого матеріалу. Факт, що сюрреалістичний живопис згадується Р. Дж. Колінгвудом у переліку визнаних естетико-художніх завдань європейського мистецтва говорить сам за себе. До того ж це свідчить, що англійський науковець знайомий із сюрреалізмом, експерименти якого упродовж 30-х років ще остаточно не відокремились від дадаїстичних. Фактично, пошуки сюрреалістів лише набували обертів, відстоюючи право вважатися «серйозним» мистецтвом, твори якого можуть бути «вписаними» у контекст творчих шукань Брейгеля, Босха чи Стріндберга. Мистецький світ побудований на маренні, має право на існування, адже згідно з Р. Дж. Колінгвудом, кожний з нас відчуває бажання подеколи «приміряти» на себе одяг божевільного. Це бажання аж ніяк не хвилює нас і сприймається нашою психікою зовсім легко, оскільки наснажується розумінням того, що йдеться про «зображене божевілля», а «зображальність» «розмиває» такі почуття чи стани чуттєвості як «страх», «жах», «передчуття трагічного», бажання «закричати» чи позбавитися емоційного подразника.

У проєкції часу окремі висловлювання Р. Дж. Колінгвуда і щодо «авангардистських» тенденцій у мистецтві початку ХХ століття і щодо «сюрреалістичного живопису» не видаються нам ані суб'єктивними, ані тенденційними. Вкрай суперечливий процес становлення «авангардизму» досить детально реконструйований у статті О. Оніщенко «Дадаїзм у динаміці розвитку європейського авангардизму» (2021), де особливий наголос зроблено на творчих коливаннях окремих тогочасних дадаїстів, які за твердженням авторки «досить легко погодилися у 1924 р. приєднатися до французьких сюрреалістів» (68, 56).

Аргументуючи свою позицію, О. Оніщенко фокусує увагу на двох персоналіях, які у тогочасному мистецтві мали неабиякий вплив, дадаїст Трістан Тцара (1896–1963) та сюрреаліст Андре Бретон (1896–1966). Як відомо, Т. Тцара приєднався до сюрреалістів і цей крок не був спонтанним чи випадковим, адже «...Тцара і Бретон у період 1918–1925 років були визнаними, самодостатніми діячами авангардистського руху: “Дадаїстський маніфест” (1918) написаний Тцара, мав широкий розголос серед німецьких і французьких митців нової художньої орієнтації, а проведений Бретоном “Конгрес із захисту та визначення перспектив Нового духу” (Париж, 1922) показали збіг позицій цих двох реформаторів мистецтва як на теренах “антилітературних” явищ, так і завдяки тезі про “необхідність повстання всіх проти всіх”» (68, 56).

Чітких фактів, що засвідчували б долучення Р. Дж. Колінгвуда до процесів, які мали місце в середовищі авангардистів ми навести не можемо, проте як теоретик, так би мовити, дотичний до Дж. Раскіна і вихований на традиціях класичного англійського мистецтва, він навряд чи став би під прапори «повстання всіх проти всіх». Водночас обізнаність із «сюрреалістичним живописом», який «вписаний» ним у процес сприймання світу не зовсім адекватними людьми, дає змогу «схопити» підтекст наявний у висловлюваннях видатного мислителя.

Слід наголосити, що у різних частинах «Принципів мистецтва» Р. Дж. Колінгвуд звертається до таких естетико-мистецтвознавчих понять як «зображальне» та «вираз», що за життя теоретика лише входили в широкий теоретичний ужиток. До феномену

«зображальне» англійський дослідник «рухався» від усвідомлення та окреслення у своїй праці ролі «зображення» – специфічного художнього прийому, що активно чинний у логіці творчого процесу, демонструючи властиву йому «пластичність» і, так би мовити, пристосованість» до вимог і живопису, і поезії, і кінематографа.

В умовах сучасної української гуманістики проблема «зображального» знайшла всебічне висвітлення в монографії О. Кодьєвої «Зображальне як культуротворчий феномен» (2007), де його значення піднято до рівня самодостатнього художнього чинника. Підставою до такого твердження стають наступні публікації О. Кодьєвої, де показано специфіку дії «зображального» практично в усіх видах мистецтва (34).

Наприкінці 60-х років ХХ століття українські естетики починають оперувати поняттям «вираз», що виступило наріжним в естетичній концепції Бенедетто Кроче (1866–1952) – видатного італійського філософа, естетика, автора ґрунтовного дослідження «Естетика як наука про вираз і як загальна лінгвістика» (1902), яку англійською пізніше переклав Р. Дж. Колінгвуд. Доцільно наголосити, що автор «Принципів мистецтва» неодноразово звертався до робіт Б. Кроче, висвітлюючи низку суперечливих проблем не лише естетико-мистецтвознавчого, а й історико-філософського спрямування, проте у цьому підрозділі ми фокусуємо увагу передусім на феномені «вираз».

Аналізуючи запропоновану Б. Кроче інтуїтивістську модель творчості, який, як відомо, активно підтримував теоретичні напрацювання Анрі Бергсона (1856–1941), Л. Левчук виокремлює зв'язок «інтуїції» та «виразу», на якому наполягав італійський теоретик. Дослідниця, зокрема, наголошує на наступному фрагменті з праці «Естетика як наука про вираз і як загальна лінгвістика»: «...якщо, з одного боку, Кроче розглядає інтуїцію у зв'язку з духом, то з другого, він визначає її як вираження» (54, 40).

Принагідно наголосимо, що сьогодні терміни «вираз» і «вираження» у відповідних наукових розвідках вживаються як тотожні. Деталізуючи заявлену тезу Л. Левчук наголошує: «Саме тут криється основний зміст розуміння філософом інтуїції. Він вважає, що дух, тісно пов'язаний з інтуїцією, діє інтуїтивно у трьох сфе-

рах: творчості, формуванні, виразі. Остання сфера (вираз – *М.Т.*) є найбільшою інтуїтивною активністю духу» (54, 40).

Вводячи в теоретичний ужиток поняття «вираз», Б. Кроче повністю «вписує» його в логіку обґрунтування ролі інтуїції у процесі художньої творчості. Проте, як стає зрозумілим з тексту «Принципів мистецтва», Р. Дж. Колінгвуда не цікавить проблема інтуїції. Втім, до поняття «вираз» він поставився з усією можливою зацікавленістю, використавши його в іншому контексті порівняно з Кроче. Так, підґрунтям для розкриття нового аспекту в змісті поняття «вираз» Р. Дж. Колінгвуд обирає поняття «реальність», що переважною більшістю філософів оцінюється як «неоднозначна структура». Ця «неоднозначність», на думку англійського науковця полягає в тому, що існує об'єктивна реальність і реальність, створена митцем. «Вираз» має примусити ці дві «реальності» діяти в одному напрямку, оскільки мистецька «реальність», тією чи іншою мірою, є «виразом» реальності об'єктивної.

Хоча таке оперування поняттям «вираз» є найбільш важливим чи навіть принциповим для Р. Дж. Колінгвуда, він використовує його і в іншому контексті. Зокрема, у підрозділах «Психічний вираз» та «Вираз уяви», які включені в текст «Книги 2» «Теорія уяви», аналізуючи феномен «психічний вираз», Р. Дж. Колінгвуд робить наголос на тому, що «лінгвістичний вираз, а саме він цікавив Б. Кроче, це не єдиний спосіб виразу і природно не первинний. Існує ще один вид самовираження, який на відміну від самовираження мовного, походить незалежно від свідомості і є ознакою досвіду на суто психічному рівні. Його я називаю психічним досвідом» (117, 212). Перш ніж прокоментувати позицію Р. Дж. Колінгвуда, звернемо увагу на факт використання тих ідей, підґрунтя яких формувалося у нього впродовж кількох попередніх десятиліть дослідницької роботи поступово нашаровуючись. Йдеться про «досвід», «фактор», «психічне», «мовний» чинник, запозичені у неопозитивістів та ін.

Повертаючись до розгляду крочеанської проблеми «виразу» наголосимо, що «психічний вираз», на думку Р. Дж. Колінгвуда, значною мірою наснажується позасвідомим, адже прояви «психічного виразу» – біль, сприймання червоного кольору, «жах як

емоційний заряд цього кольору» та багато іншого не контролюються свідомістю, що просто не встигає за «емоційним виразом», викликаним різними подразниками.

Слід акцентувати, що з одного боку «психічний вираз» доповнюється «емоційним виразом», а з іншого – переважна більшість прикладів, які пропонує Р. Дж. Колінгвуд, стосуються фізіологічного зрізу «психічного виразу». Однак означений «фізіологізм» неважко трансформувати у мистецьку сферу, де червоний колір живописного полотна чи «зіграний» актором біль сприймаються реципієнтом як художня, а не фізіологічна емоція, тобто «психічний вираз» може продуктивно «працювати» на мистецтво.

Оскільки метою нашої розвідки є поглиблений аналіз естетико-мистецтвознавчої позиції Р. Дж. Колінгвуда, у цьому підрозділі ми лише фіксуємо на прикладі ідеї «множинних естетик» чергову «трансформацію», а саме перехід англійського науковця від проблем гносеології чи загальнотеоретичних філософських питань, до вкрай суперечливого щодо реального рівня розвитку тогочасного естетичного знання. Заключну «трансформацію» упродовж 10-20-х років XX століття Р. Дж. Колінгвуд здійснив, з формального погляду, у площині теорії мистецтва, а фактично зосередив увагу на проблемі художньої цінності «авангардизму».

Слід враховувати, що на межі XIX–XX століття було характерним поєднання естетики з мистецтвознавством і розгляд мистецтва як серцевини естетики. Р. Дж. Колінгвуд приділив значну увагу процесу історичного розвитку мистецтва, намагаючись об'єктивно оцінити навіть досвід «авангардизму», зокрема сюрреалізму, естетико-художні засади якого за життя англійського науковця ще не були як ми вже наголошували остаточно сформовані.

Дещо несподівана для його сучасників практика зміни наукових інтересів є чи не найпоказовішою ознакою дослідницької манери Р. Дж. Колінгвуда – одного з непересічних представників англійської гуманістики першої половини XX століття.

1.4. Дослідницький контекст «Принципів мистецтва»: рух від концепції «мистецтво – не-мистецтво» до теорії мистецтва:

1.4.1. Первісна культура як стимулятор «магічного» виміру мистецтва

Як вже зазначалося, практика «трансформацій», на яку ми спираємося в процесі реконструкції наукового шляху Р. Дж. Колінгвуда, демонструє прискіпливий інтерес науковця як до історико-культурного становлення, так і до розвитку мистецтва. Означений контекст передбачає, що в його поле потрапляє «первісна цивілізація» – термін, введений ученим у теоретичний ужиток. Необхідність виявлення сутності «первісної цивілізації» актуалізує цілу низку чинників, серед яких помітну роль відіграє «магія».

Доцільно констатувати, що на початку ХХ століття, у період коли Р. Дж. Колінгвуд працює над написанням «Принципів мистецтва», поняттям «магія» доволі активно оперують антропологі й мистецтвознавці, до праць яких він поставився різко негативно: «Ця теорія (значення «магічної діяльності» в умовах «первісної цивілізації» – *М.Т.*) була запропонована для обговорення сером Едвардом Тайлором у 1871 р. («Первісна культура», гл. IV). Той факт, що її все ще вивчає в наш час сер Джеймс Фрейзер («Золота гілка»...) став лихоліттям для сучасної антропології й усіх сфер науки, пов'язаних з нею» (117, 66).

Слід наголосити, що негативне ставлення Р. Дж. Колінгвуда до праць Е. Тайлора та Дж. Фрейзера поділяли далеко не всі його сучасники. Щобільше, згодом названі ним дослідження виявилися серед тих праць, які обов'язково включають у перелік досягнень гуманітарного знання. Відтак, хоча і повільно, але воно (гуманітарне знання) досить чітко визначалося не лише з роллю магії у світостворенні первісної людини, а й з досягненням місця мистецтва у культуротворчих процесах давнини.

Певна суб'єктивність в оцінці теоретичних здобутків інших дослідників виявляється у «Принципах мистецтва» неодноразо-

во. Проте зроблене нами зауваження, з одного боку акцентує наукову тенденційність і деяку упередженість Р. Дж. Колінгвуда, а з іншого – характеризує його як фахівця, що у вивченні низки питань був насамперед «авторським» дослідником, якому важко існувати в логіці «розгортання» усього контексту поступового опанування певної проблеми.

Наголошена нами специфічна манера Р. Дж. Колінгвуда у здійсненні дослідницького процесу, виявилася й упродовж аналізу «магії». Сутнісні ознаки цього чинника «первісної цивілізації» актуалізовано завдяки виокремленню 4-х наступних положень:

1. «Чим магія не є – псевдонаукою».
2. «Чим магія не є – неврозом».
3. «Що ж таке магія?».
4. «Магічне мистецтво».

У першому положенні «Чим магія не є – псевдонаукою», в контексті якого Р. Дж. Колінгвуд фактично відмежовується від позицій Е. Тайлора та Дж. до «первісної цивілізації». Так, англійський науковець концентрує увагу на слові «магія» наголошуючи, що це саме «слово», а не «термін» чи «поняття». На його думку, воно взагалі не містить жодного конкретного змісту, а «використовується задля позначення певної практики, яка прийнята у «варварських» суспільствах і якою користуються тут, чи там у найменш «цивілізованих» й «освічених» верствах нашого суспільства» (117, 65). Р. Дж. Колінгвуд щиро шкодує з приводу того, що не маючи скільки-небудь відповідного знання про це «слово», ним оперують не тільки «звичайні» люди, а й науковці. Щобільше, Р. Дж. Колінгвуд стверджує, що це слово – «докотилося до стану лайки».

Вчений не поділяє і того, що антропологи усі давні цивілізації «підтасували» під поняття «первісні». На думку англійського науковця, це було зроблено під тиском філософії позитивізму, яка «ігнорувала емоційну природу людини й зводила всі елементи людського досвіду до проявів інтелекту, після чого звертала увагу тільки на той тип інтелектуальної діяльності, який згідно з тією самою філософією був спрямований на створення природничих наук» (117, 66).

Усе означене призвело до того, що «варвари», так за твердженням Р. Дж. Колінгвуда, антропологи називали представників будь-яких первісних цивілізацій, займаючись «магічною діяльністю» були протиставлені усім тим, хто опановував «діяльність інтелектуальну». У логіці історичного розвитку «чаклун і вчений» були помилково ототожнені антропологами, оскільки обидва, використовуючи різні засоби, впливали на природу.

Рухаючись за розгортанням колінгвудівських тез, які мали довести, що «магія – не є псевдонаукою», слід зауважити, що вдаючись до критики англійських вчених він аналізує і позицію «раціоналістичних французьких колег», які «взялися до розробки цілої теорії “первісного мислення”». Насамперед Р. Дж. Колінгвуд має на увазі наукові розвідки Люсьєна Леві-Брюля (1857–1939) – філософа, антрополога та етнолога. Розпочавши наукову кар’єру на теренах філософії з монографії присвяченій Огюсту Конту вчений, згодом зайнявшись антропологією, обґрунтував теорію «первісного дологічного мислення», в контекст якої активно залучений містичний компонент. Різні аспекти теорії «первісного дологічного мислення» відбиті в дослідженнях Леві-Брюля «Первісне мислення» (1922), «Надприродне в первісному мисленні» (1931), «Містичний досвід і символи первісних людей» (1938).

Саме аргументи теорії французького науковця показали, що «"варвар" має доволі своєрідний розум, що не схожий з "нашим": при цьому, під "нашим" розуміється "цивілізована людина". Розум "варвара", якщо орієнтуватися на позицію Леві-Брюля, не розмірковує логічно, як це робить розум сучасного француза, він не отримує знань від досвіду, як це робить розум англійця, він думає (якщо це можна назвати мисленням) за допомогою методичного розвитку того, що на нашу думку є чимось на зразок божевілля» (117, 67). Слід визнати, що у стислих розмірковуваннях Р. Дж. Колінгвуда щодо його небажання розглядати магію як псевдонауку є чимало оригінальних моментів, проте він сам розуміє, що вони не вичерпують означеної проблеми й пропонує новий зріз аналізу.

Друге положення «Чим магія не є – неврозом» має, на думку Р. Дж. Колінгвуда, розширити коло вчених, які так чи інакше до-

тичні й до проблеми магії, і до специфіки мислення «варвара». В означеному контексті, англійський науковець звертається до позиції З. Фрейда, який, відмовившись від містики спробував пояснити, що таке магія «цілком науковим шляхом»: «Він розумів, що справа вченого пов'язувати факти не з окультними сутностями, а з іншими фактами. Опікуючись тим самим запитанням, що і Леві-Брюль, чому варвари думають таким дивним чином?, він відповідає на нього зіставляючи запропоновані факти магії з прикладами невроту примушування, який він досліджував у своїх пацієнтів» (117, 70).

Р. Дж. Колінгвуд, намагаючись якомога детальніше зануритися в наукові розвідки З. Фрейда, чітко висловлюється з приводу фрейдівських порівнянь варвара, дитини й пацієнта психічної лікарні. Так, засновник психоаналізу, фіксуючи деякі особливості психіки дитини, зазначає: «Дитина задовольняє свої бажання за допомогою чуттєвих галюцинацій, тобто вона створює відчуття задоволення за допомогою відцентрованого збудження органів почуття» (117, 70).

Як зазначає З. Фрейд, на перший погляд «варвар» діє як дитина, проте повної тотожності в діях «дитина – варвар» немає, оскільки «варвар» створює «моторні галюцинації»: «...він задовольняє свої бажання здійснюючи акт, який зображує стан речей про які він мріє» (117, 70).

Від «дитини» і «варвара» учений переходить до розгляду психічних збочень пацієнтів з якими він працював. Посилаючись на третю главу відомої праці «Тотем і табу» (1913), Р. Дж. Колінгвуд наголошує, що «зادля ілюстрації Фрейд цитує одного зі своїх пацієнтів – невротика, який вірив, що якщо він подумав про людину, ця людина одразу ж буде перенесена до нього, якщо він кого-небудь прокляне, ця людина помре і т.ін.». З. Фрейд, як акцентує Р. Дж. Колінгвуд, вважав це підтвердженням як віри в силу думки, так і «цікавим психологічним станом, що є підґрунтям всієї магичної практики» (117, 70).

Подібне тлумачення магії англійський науковець вважає помилковим «ні на що не здатним» і формулює важливу тезу стосов-

но як «бажання», так і його «здійснення» – процесу, в якому бере участь магія: між ними не існує ніякого безпосереднього зв'язку.

На нашу думку, звернення Р. Дж. Колінгвуда до позиції З. Фрейда є цілком закономірним хоча б тому, що Фрейд як і англійський науковець не вважав вдалим ані термін «первісна», ані словосполучення «первісна культура», активно використовуючи як вже наголошувалося, термін «доісторична». Його З. Фрейд вважав більш коректним і щодо визначення людини «доісторична людина», і щодо окреслення культури «доісторична культура».

У тих фрагментах, що у відповідних підрозділах торкаються психоаналізу, Р. Дж. Колінгвуд відштовхувався від поняття «невроз», яке природно «потягнуло» за собою психіатричний зріз фрейдівських міркувань щодо «доісторичної людини». На наше ж глибоке переконання, концепція Р. Дж. Колінгвуда виглядала б переконливішою, якби в контекст своїх розмислів він залучив би дослідження З. Фрейда, пов'язані з аналізом феномену «культура». Ми маємо на увазі монографію засновника психоаналізу «Незадоволеність культурою» (1929), яка була введена в український гуманітарний простір у публікаціях Л. Левчук наприкінці 70-х років минулого століття.

У сучасних умовах розгорнуте представлення цієї фрейдівської наукової розвідки здійснила О. Оніщенко у монографії «Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до “ігор розуму”» (2021), акцентуючи, що «Незадоволеність культурою» слід розглядати як дослідження «важливе і для самого З. Фрейда і для відтворення специфічної атмосфери, що склалася на європейських теренах між двома світовими війнами» (69, 71).

Зокрема дослідниця зазначає, що на той час З. Фрейд широко відомий на європейських теренах як лікар-психіатр, так і науковець, який мав більш ніж півтора десятка томів наукових праць, мріяв «вписати» психоаналіз у ширший гуманітарний простір. На думку З. Фрейда таким «простором», як наголошує О. Оніщенко, є культура визначена засновником психоаналізу наступним чином: «Культура – це сума досягнень та інституцій, що відрізняють наше життя від життя наших пращурів з тва-

ринного світу і послуговують двом цілям: захисту людини від природи та врегулюванню стосунків між людьми» (69, 71).

Доцільно зацентувати, що процитоване визначення О. Оніщенко оцінює як «вкрай спрощене і таке, що знаходиться, так би мовити, під тиском психоаналітичних настанов, адже, окрім нього, на сторінках “Незадоволеності культурою” З. Фройд знову і знову повертається до аналізу сексуального та агресивного інстинктів, які на його глибоке переконання, супроводжують усі етапи еволюції від тварини до людини» (69, 71).

Авторка монографії «Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до “ігор розуму”» артикулює, що має право на означену інтерпретацію і дослідження праці «Незадоволеність культурою» і авторську оцінку більш розгорнутої позиції З. Фрейда, оскільки ним «наголошується на процесах, які були визначені “культурою”, а саме: подолання людиною тваринного стану та формування моральнісного підґрунтя людського співіснування». (69, 71).

Слід визнати, що позиція Р. Дж. Колінгвуда більш раціональна, ніж позиція Тайлора, Фрейзера, Фрейда, які захоплюючись первісною культурою, визнавали за нею значно більші можливості, ніж вона насправді мала. Життєвий простір «варвара» – це не світ дитини чи невротика, а реальність живої істоти, яка формує його відповідно до специфіки свого мислення. Р. Дж. Колінгвуд погоджується говорити про «практику магії», але в жодному разі не приймає ідею «теорії магії», незалежно від імені та авторитету в науковій спільноті теоретика, який її «впроваджуватиме».

Третє положення «Що ж таке магія?» спирається на думку Р. Дж. Колінгвуда, за якою пояснити «магію» можна лише звертаючись до мистецтва. При цьому слід наголосити, що «магія» – це не мистецтво, а «художня діяльність», що виявляє свій потенціал за його допомогою, спрямовуючи усі свої сили на «створення певних емоцій» та відповідно до необхідності на їх «поступове збудження»: «Плем’я, виконуючи танок війни, перед тим як розпочати війну з сусідами, створює таким чином войовничі емоції». За висловом англійського науковця, «воїни “витанцьовують” у собі переконаність у власній непереможності» (117, 72).

У процесі реалізації магічної функції танцю, постійно простежуються й інші елементи «мистецтва», адже попередньо слід навчити відповідним рухам певну кількість воїнів, примусити їх засвоїти спільний ритм, організувати «музичний» супровід, хоча б у вигляді войовничих криків. Важливе емоційне навантаження мала і поведінка «не-воїнів», які спостерігали за діями «танцюристів».

Емоційну силу магії недоречно пов'язувати лише з війною, оскільки «варвар» добре володіючи пластикою тіла може «витанцювувати» перемогу й у вирощуванні врожаю, і в подоланні хвороби та ін. Р. Дж. Колінгвуд наводить приклади, коли магія спираючись на потужне емоційне збудження «варвара», використовувалася аби викликати дощ чи припинити землетрус. Р. Дж. Колінгвуд, з одного боку припускає, що «варвар» міг вірити в потенціал власних сил, а з іншого – з властивою англійському науковцю іронією, зауважує: «Я готовий погодитися, що «варвари» насправді поділяють такі вірування, вони не більш захищені від людської дурості, ніж цивілізовані люди...» (117, 74). Водночас вчений переконаний, що окрім магії існують і форми, що її спотворюють і «магія як збочення» є для англійського науковця предметом окремого дослідження.

Висновок, який Р. Дж. Колінгвуд робить у третьому положенні дещо несподіваний, оскільки він переконаний, що магія є необхідністю для людини будь-якого рівня і її можна «виявити у кожному здоровому суспільстві. Суспільство подібне нашому думає, що вже пережило потребу в магії, або помиляється в цій думці, або ж це вмируще суспільство, яке гине через недостатню волю підтримувати власне існування» (117, 75).

Четверте положення «Магічне мистецтво» має на меті не стільки охарактеризувати саме мистецтво, скільки аргументувати наявність чи відсутність у ньому естетичного компонента. Це мистецтво, на думку Р. Дж. Колінгвуда, може бути хорошим чи поганим, «проте його естетична якість, якщо і має зв'язок з його справжньою метою, то він (зв'язок – *М.Т.*) вкрай слабкий» (117, 75).

Похідною від означеної тези є думка про низьку кваліфікацію тих, хто створював магічне мистецтво, яке подекуди має вигляд «карлючки – кривулі» позбавленої естетичних ознак. Обриси магічного мистецтва спонукають англійського науковця зробити стислий огляд історії мистецтва з наголосами на творчих відкриттях, що мали місце від доби Ренесансу до творчості Вайльда та Кіплінга. Упродовж цього значного історичного періоду «вироблялися» чинники, які з одного боку формували естетичну сутність мистецтва, а з іншого – визначали самостійні сфери художнього розвитку. Так, за твердженням Р. Дж. Колінгвуда, в історико-культурній традиції, як самостійна сфера окреслилося релігійне мистецтво, яке дає англійському науковцю привід підсилити свої аргументи щодо «за» і «проти» магії.

Принципово важливим, на думку Р. Дж. Колінгвуда, є послідовне відокремлення магії від релігії, оскільки магія – це збудження емоцій, необхідних для діяльності практичного життя, тоді як релігія – «це віра, або система вірувань щодо будови світу, яка є водночас шкалою цінностей чи системою поведінки» (117, 78). Відділяючи магію від релігії, Р. Дж. Колінгвуд все ж визнає, що релігія не лише має власне уявлення про «магію», а й використовує її. Прикладом цього є «сповідання» людиною певних релігійних поглядів, що на практиці виявляється використанням їх магії.

Анатомуючи четверте положення, необхідно приділити увагу спробі Р. Дж. Колінгвуда порівняти магію і ритуал. Означена спроба в теоретичному плані доволі складна і суперечлива, оскільки поштовхом до появи «магії» були специфічні умови становлення первісної культури, а «ритуал» – це наслідок накопичення певного культурного досвіду, з якого формуються «традиції».

Серед прикладів найпоказовіших «ритуалів», що мають і «магічний» компонент, Р. Дж. Колінгвуд називає патріотичне виховання, незалежно від того, яка партійна чи суспільна організація ним займається, оскільки усі вони замовляють поетам написання патріотичних віршів, композиторам – пісні відповідного спрямування, «портрети великих, пам'ятники вождям, воєнні меморіали, картини й п'єси, що нагадують про історичні події, військова музика, усі численні форми парадів...» (117, 78).

Ритуал супроводжує й усі види спортивних захоплень людства. Наразі Р. Дж. Колінгвуд наводить приклад полювання на лисиць як багатовікову традицію англійської аристократії, що втілює в себе і риси стародавньої магії. В окремих випадках до ритуалу Р. Дж. Колінгвуд додає і «церемонію», ознаку «суспільно-побутового життя». Такі події як «весілля, поховання, урочисті обіди, танці, різноманітні видовища (і відповідно, принаймні в потенції, форми мистецтва), які ... прикрашають приватне життя сучасних цивілізованих чоловіків та жінок» (117, 79). Справляється враження, що означений матеріал Р. Дж. Колінгвуд аналізує дещо відсторонено, оскільки він сам як дослідник ставиться до нього вкрай скептично.

Слід віддати належне Р. Дж. Колінгвуду, який за кожної нагоди фіксує ланцюг понять: «магія – ритуал – церемонія» і за їх допомогою окреслює «сходишки», що відкривають шлях до формування категорій. Оскільки написання «Принципів мистецтва» йшло майже паралельно з формуванням культурології як науки, авторська позиція Р. Дж. Колінгвуда у проєкції часу постає саме у культурологічному контексті.

1.4.2. Авторський підхід до теорії «мистецтво як розвага»

Аргументувавши свою позицію щодо «магічного мистецтва», Р. Дж. Колінгвуд «розширює» дослідницький простір аналізу мистецтва і вводить у нього вимір «розваги». Йдеться про те, що «магічне мистецтво» науковець не співвідносить з «розвагою», вважаючи цей художній чинник самостійним сектором у логіці історико-культурного руху видів мистецтва. Водночас у тексті «Принципів мистецтва» науковець оперує двома «понятійними конструкціями»: мистецтво як розвага та розважальне мистецтво, які мають спільний чинник – емоцію.

Слід враховувати, що до «емоції», у дослідженні якої він надає перевагу психологічному знанню, теоретик звертається неодноразово, а це дає можливість надалі зробити її предметом самостійного теоретичного аналізу. Означене спонукає характе-

ристику, яку Р. Дж. Колінгвуд дає «емоції» в контексті аналізу «мистецтва як розвага», оцінювати у ширшому вимірі.

Систематизуючи ознаки «емоції», що «супроводжують» її висвітлення у підрозділі «Мистецтво як розвага», науковець виокремлює «дві фази» існування, додаючи при цьому необхідність «розглядати її динамічно». Що має на увазі Р. Дж. Колінгвуд під «динамічним розглядом» такого складного феномену як «емоція» залишається невідомим, а це примушує нас зосередитися на властивих їй «фазах», а саме: «зарядження, або збудження, і розрядження».

Вочевидь, «розрядження» видається науковцеві важливішим від «зарядження», оскільки воно стає поштовхом до концептуалізації «розваги». «Розрядження емоції, зазначає Р. Дж. Колінгвуд, – це певна дія, що відбувається за велінням цієї емоції й, завершивши цю дію, ми звільнюємо емоцію, позбавляючись тої напруги, яка давить на нас доки емоція не розряджена» (117, 83). Відтак «емоція – розвага» поступово визначаються теоретиком як самостійна сфера аналізу.

Р. Дж. Колінгвуд поділяє думку стосовно того, що емоції, які «народжуються» внаслідок розваги мусять як і всі інші емоції пережити стан «розрядження», але емоції розваг відрізняються від інших тим, що «розряджаються вони упродовж самої розваги», яка інтерпретується як протилежність практичному життю. Позицію «розвага – практичне життя» Р. Дж. Колінгвуд зіставляє з позицією «мистецтво – життя», припускаючи можливість існування таких об'єктів, що виключають одне одного. У дещо складний та, на нашу думку, суперечливий спосіб теоретик наголошує недоцільність розгляду мистецтва як наслідування навколишньої дійсності, тобто спростовує «мімезис» як засадничий принцип обґрунтування естетико-художньої природи мистецтва.

Р. Дж. Колінгвуд переконаний, що задля існування теоретичної конструкції «розвага – практичне життя», а саме за її допомогою «емоція» може «розряджатися», слід створювати «ігрову ситуацію», яка протистоятиме «ситуації реальній», органічно пов'язаній із практичним життям. Людині необхідно володіти навичками «гри», оскільки саме вони допоможуть їй створювати

«ілюзію» на зразок театральної, що додасть нового забарвлення «розовагам», розкриваючи ще не виявлений потенціал «емоцій».

Хоча на початку монографії Р. Дж. Колінгвуд і згадує Сократа як філософа, ідеї якого у певному обсязі дійшли до нашого часу (117, 29), у подальшому тексті посилань на грецького мислителя немає. Це доволі дивно, оскільки загальновідомо, що біля витоків пояснення сутності «прекрасного» стоїть ідея порівняння його з «корисним», заявлена й обґрунтована саме Сократом.

При цьому Р. Дж. Колінгвуд фактично дублює сократівські підходи до зіставлення естетичної площини з утилітарно-практичною, використовуючи поняття «практичне», «корисне», «приємне» і замикає свої дослідницькі завдання площиною мистецтва, а не естетики. Наразі вчений виявив певну коректність, адже Сократ, спираючись на «прекрасне», наріжну естетичну категорію, мав на увазі саме естетичний контекст.

Термін «приємне» аж ніяк не співвідноситься з естетикою і в кращому випадку, з певними поясненнями, його можна віднести до мистецтвознавства. Проте і на теренах мистецтвознавства «приємне» не має понятійного статусу, залишаючись так званим «розмовним» терміном. Принагідно наголосимо, що ані Сократ, ані Р. Дж. Колінгвуд, не акцентували самоцінність «естетичного» в процесі протиставлення «прекрасне – корисне» чи «приємне – практичне». Відтак можна говорити про показовість позиції Р. Дж. Колінгвуда, а саме з одного боку, про його послідовну увагу до постаті художника, а з іншого – про спробу систематизувати приклади «розважального мистецтва», наголосивши на тих, які мають місце у мистецькому просторі початку ХХ століття.

Р. Дж. Колінгвуд визнає складність й суперечливість позиції художника незалежно від виду мистецтва, який він представляє: «Художнику слід дотримуватися середнього курсу, пробуджуючи ті емоції, які мають бути достатньо щільно пов'язані з практичним життям його аудиторії» (117, 88).

Водночас теоретик застерігає, що цей зв'язок має відчувати межі «щільності», враховуючи конкретні ознаки «аудиторії», яка завжди так чи інакше розшарована: «непристойний анекдот, що до смаку завсіднику нічного клубу середніх літ», не потріб-

ний ані старій людині, ані юнакові. Такий, дещо несподіваний приклад, на думку Р. Дж. Колінгвуда, найвиразніше відповідає розшаруванню аудиторії, до якої змушений «звертатися» і сам художник і створений ним твір «розважального мистецтва».

Присвячуючи спеціальний підрозділ монографії «Прикладам розважального мистецтва» (117, 88-92), Р. Дж. Колінгвуд розпочинає його з аналізу сексуально-еротичних спрямувань європейського мистецтва початку минулого століття. При цьому, він залучає в контекст своїх розмислів думку «месьє Бергсона, який назвав сучасну культуру «цивілізацією афродизіаку» (117, 89), намагаючись у такий спосіб пов'язати власні ідеї щодо різних фаз «емоцій», які мають місце в процесі дії художнього подразника. Окрім творів мистецтва, автор «Прикладів...» звертає увагу на англійські бібліотеки, полиці яких заповнені зразками літератури, спрямованої на збудження саме сексуально-еротичного сегмента людської почуттєвості. Зокрема, дослідник зазначає: «...сексуальні емоції стимулюються зовсім не заради сприяння справжній взаємодії між статями, а для того, аби забезпечити їх об'єктами гри й таким чином відволікти від практичної цілі, спрямовуючи на служіння розвагам» (117, 88).

Серед творів сексуально-еротичного жанру, до якого «тяжіє» література, кінематограф та фотографія, теоретик робить особливий наголос на порнографії – засобі як «зарядження», так і «розрядження» емоцій. Р. Дж. Колінгвуд констатує, що митці, які «працюють» на порнографічних теренах досить професійно «дозують» у своїх творах ті подразники, що мають «спрацювати» передусім у жіночій аудиторії: «Порнографія у цьому разі поширюється у гомеопатичних дозах, занадто малих для того, аби шокувати публіку, що тяжіє до респектабельності, але повною мірою достатніх для того, аби відбувся бажаний вплив» (117, 89).

На думку Р. Дж. Колінгвуда, саме на підґрунті сексуально-еротичного сегмента «розважального мистецтва» доцільно розглядати співіснування «емоцій», які збуджує трансформація почуття любові, що є «суто» людським і входить до структури «внутрішніх» «морально зорієнтованих» почуттів, до сексу, який «будується» на інстинктивно-фізіологічних засадах, легко

продукуючи те, що теоретик називає «фантазією» наголошуючи при цьому наступне: «Приклад із сексуальною фантазією – це особливий випадок, оскільки у плані питань, які ми обговорюємо він виривається з-під нашої влади й оголює деякі хиби, властиві нашій цивілізації загалом» (117, 89).

Символічне друге місце в ієрархії «розважального мистецтва» Р. Дж. Колінгвуд віддав детективній літературі й кінематографу, наголосивши на американському досвіді, де «елемент страху» надзвичайно сильний: «трупі вкрай криваві», «поліція найжорстокіша» й усе це підкоряється «культу сили». На формування подібного американського бачення «детективної продукції», згідно з позицією дослідника, вплинула творчість Едгара Аллана По (1809–1849) – відомого американського письменника, який за своє вкрай коротке життя заявив про себе практично в усіх жанрах літератури. Окрім цього, Е. А. По вважається засновником як «класичного детективу», так і «психологічної прози». Саме в його оповіданнях мають місце різні модифікації «страху» – полохливе передчуття, тривога, жах.

У підвищеній увазі Р. Дж. Колінгвуда до почуттів, які супроводжують перші дві позиції «розважального мистецтва», відчувається безпосередній вплив праць З. Фрейда зокрема конкретних розділів «Лекцій з психоаналізу» та двотомного дослідження «Страх». Ми наголошували, що автор «Принципів мистецтва» неоднозначно поставився до психоаналізу, однак «фрейдівські мотиви» достатньо часто наявні в тексті його монографії.

Хоч дещо іронічно Р. Дж. Колінгвуд звертає увагу на те, що самі злочинці-рецидивісти зазвичай детективну літературу не читають, але імовірно дивляться фільми. Парадокс полягає в тому, що детективи задовольняють смаки пересічних громадян, які завдяки емоційності художніх творів «розряджають» власні агресивні нахили.

До того ж учений звертає увагу на роль сентименталізму в практиці «розважального мистецтва», коли книжки чи фільми «закликають» мандрувати країнами, розповідаючи про «чарівність Сассексу», «мальовничість Тіролю», «велич старої Іспанії». В означеному контексті Р. Дж. Колінгвуд знову повер-

тається до феномену «магії», позбавляючи його послідовного релігійного насичення. Однак загальні тези Р. Дж. Колінгвуда щодо специфіки «розважального мистецтва», на жаль, так і лишилися загальними. Дослідник вкрай стисло представив низку ідей, які поза сумнівом варті подальшої деталізації й щодо їх понятійно-категоріального «забезпечення» і щодо розширення простору «розважальності», оскільки він вочевидь не вичерпується 2-3-ма позиціями заявленими англійським науковцем.

1.4.3. Чинники «вираження – уява» в контексті теорії мистецтва Р. Дж. Колінгвуда

Як уже зазначалося, Р. Дж. Колінгвуд в окремих розділах своєї монографії фокусує увагу на проблемі, яку окреслює як «справжнє мистецтво», а його підґрунтям, на думку теоретика, виступає дихотомія «вираження – уява». Пояснення її сутності забирає у нього чимало зусиль, оскільки теоретик кілька разів вживає поняття «мистецтво» у концептах, які виключають один одного.

Відтак, вводячи в теоретичний ужиток поняття «вираження», Р. Дж. Колінгвуд потрапляє в неоднозначну ситуацію. Йдеться про те, що в естетичному аспекті поняттям «вираження» активно оперував Б. Кроче у монографії «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика» (1902), яку перекладав теоретик. Різниця щодо позиції двох відомих науковців полягала в теоретичних наголосах: Кроче пов'язував це поняття з естетичними процесами, а Р. Дж. Колінгвуд обмежив його мистецтвознавством.

Аби обґрунтувати, чому «вираження» є чинником теорії мистецтва, Р. Дж. Колінгвуд мав визначити, що ж «виражається» мистецтвом? Його відповідь досить тривіальна – емоція, хоча її трактування може викликати певний інтерес передусім кількома авторськими посиланнями, що як деталізують позицію, так і окреслюють нові аспекти «емоції»:

1. «Вираження емоції не те ж саме, що її опис».
2. «Сказавши «я розлючений» ми описуємо емоцію, а не виражаємо її».

3. «Слова, в яких виражається озлоблення, можуть взагалі не містити жодного посилання на злість як таку».(117, 112).

Таким чином, Р. Дж. Колінгвуд вчергове використовує новий дослідницький прийом, свою позицію він пояснює варіюючи відповіді на запитання, які його хвилюють. Вочевидь, науковцеві імпонує робити «посилання», які, на його думку, систематизують як окреслення певної проблеми, так і логіку отримання висновків. Наразі доцільно наголосити, що «Принципи мистецтва» певним чином демонструють творчо-пошукову методику ведення дослідження, яку обирає теоретик.

У своїх відповідях Р. Дж. Колінгвуд відштовхується від творчості поета і констатує не лише складність, а й «серйозну небезпеку» використання в поетичній творчості епітетів, коли «метою є виразність»: «Якщо ви бажаєте виразити жах викликаний якоюсь причиною, ви не повинні додавати до неї (причини – *М.Т.*) епітет “жахлива”. Подібні епітети описують, а не виражають емоції» (117, 112).

Зіставляючи «описування» і «вираження» Р. Дж. Колінгвуд констатує, що «описування» як форма узагальнення шкодить «вираженню»: «Описуючи певну річ ми говоримо, що це річ такого-то роду, ми підганяємо її під якусь-то концепцію, ми її класифікуємо. Вираження робить протилежне, тобто індивідуалізує» (117, 113).

Пояснюючи сутність «індивідуалізації», яку здатне демонструвати «вираження», Р. Дж. Колінгвуд повертається до емоції «озлобленості», відштовхуючись від якої він спробував пояснити окремі аспекти власної концепції. Як її автор, він презентує концепцію від першої особи, що психологічно підсилює специфіку процесу «індивідуалізації». На думку дослідника, існує, так би мовити, загальна озлобленість до якоїсь людини чи явища, що створює певне тло для цієї складної емоції, проте існує й інша озлобленість, яку слід кваліфікувати «як тут і тепер»: «... це щось більше, ніж просто злоба, це особлива злоба, не зовсім схожа на будь-яку озлобленість, що її я переживав до цього, і як мені видається вона буде відрізнятися від тої, що я можу пережити в майбутньому» (117, 113).

В означеному контексті Р. Дж. Колінгвуд робить вкрай важливе зауваження, відштовхуючись від якого позиція теоретика стає більш чіткою й концептуально завершеною. Це відбувається у той момент, коли науковець звертається не просто до митця, а конкретно до поета: «Ось чому поет, чим краще він знає свою справу, тим все далі і далі ... відходить від звичайного навішування ярликів, від окреслення своїх емоцій як прояву яких-небудь спільних родових відчуттів, ось чому він додає всі сили задля індивідуалізації власних емоцій, висловлюючи емоції у словах, що відбивають їх відмінність від усіх інших емоцій подібного роду» (117, 113).

Аргументуючи ідею «справжнього мистецтва» Р. Дж. Колінгвуд, який чимало зусиль доклав задля того, аби донести до європейців реальний зміст «ремесла» в інтерпретації класиків грецької естетики, повністю вилучає його (ремесло) з простору «справжнього мистецтва», якому на думку теоретика, потрібна лише «емоція» «виразити» яку здатні лише митці.

Визнавши «поета» носієм «справжнього мистецтва», Р. Дж. Колінгвуд окреслює ще кілька проблем, що виявляються дотичними як до постаті поета, так і до феномену «естетична емоція». Завдяки дослідницькому прийому, що був застосований у процесі розкриття природи «вираження», вчений ставить ще одне запитання: «Чи можна розділити емоції на ті, що гідні пера або пензля художника і на ті, що не гідні?» На поставлене запитання Р. Дж. Колінгвуд відповідає негативно і фокусує увагу на проблемі «відбору». Поняття «відбір» для нього виявляється вкрай важливим, оскільки з одного боку засвідчує існування творчої свободи митця, а з іншого вимагає «справжньої щирості». У контекст своїх міркувань Р. Дж. Колінгвуд залучає низку специфічних станів, які мають «підсилити» слушність чи помилковість «відбору»: «приховані мотиви», «публічне вираження як авторське самовираження», «відбір» між «художнім» та «нехудожнім». Отож теоретик доходить до наступного висновку: «Поки ця робота не завершена, художник не може знати, що за емоцію він випробує (у творчому процесі – *М.Т.*), тому він не має можливості вибирати, надаючи перевагу якомусь зі своїх почуттів» (117, 115).

Відпрацьовуючи подальші аспекти своєї концепції Р. Дж. Колінгвуд обґрунтовує дещо дискусійну тезу, яка є похідною від процитованого фрагмента: «З цих розмислів витікає певний наслідок щодо розподілу мистецтва на окремі види. У поточний період прийнято два таких підрозділи: один пов'язаний з тією сферою, де працює художник (тут мистецтво поділяється на живопис, поезію, музику і т.п.), друге співвідноситься з типом емоцій, які виражає художник (мистецтво трагічне, комічне і т.п.)» (117, 115).

Взагалі означена теза є більш ніж дискусійною, оскільки Р. Дж. Колінгвуд фактично як рівноцінні розглядає «види» та «жанри», хоча у 20-30-ті роки ХХ століття, коли писалася монографія «Принципи мистецтва» естетико-мистецтвознавча позиція щодо виду мистецтва, який реалізує себе у низці жанрів, вже була всебічно відпрацьована. При цьому «емоції», яким Р. Дж. Колінгвуд надає непомірного значення, можуть супроводжувати твори будь-якого «жанру» і не мати жодного відношення до «виду» мистецтва.

Ознаки емоцій на яких ми наголосили не вичерпують ролі, яку їм визначив Р. Дж. Колінгвуд. Так, визнавши існування «естетичної емоції – саме її», а не «почуття», він приділяє спеціальний підрозділ монографії з'ясуванню різниці між «вираженням емоцій і демонстрацією емоцій» (117, 120-122). Наразі вчений наголошує, що до здатності художника щось «виражати» слід ставитися досить обережно: якщо він полотніє, то чогось боїться, а якщо він з приводу чогось лютує, то червоніє. Р. Дж. Колінгвуд переконаний, що емоції варто розподіляти, так само як ми розподіляємо на різні самостійні типи мистецтво. «Рухаючись» за принципом аналогії слід визнати існування емоцій, що «виражаються» та емоцій, що «демонструються».

Загальні обриси емоцій «вираження» ми реконструювали. Що ж до смислу емоцій «демонстрування» Р. Дж. Колінгвуд спробував їх представити, звернувшись до прикладів з практики мистецтва. Так, він вважає, що «демонстрація емоцій» має місце у творах Томаса Гарді (1840–1928) – класика англійської літератури, творчість якого збігається із завершенням вікторіанської доби. Наразі Р. Дж. Колінгвуд відзначає наступне: «у Томаса

Гарді наприкінці прекрасного і трагічного роману, (“Тесс із роду д’Ербервіллів” 1891 р. – *М.Т.*) в якому блискуче виражає свої смуток і обурення тим, як байдужа сентиментальність примушує страждати довірливу цнотливість, все зіпсовано останнім абзацом, кваплячись висловити звинувачення на адресу “президента безсмертних”. Ця нота звучить фальшиво...» (117, 121).

Фальшивими на думку Р. Дж. Колінгвуда є емоції Л. ван Бетховена у низці його творів. Цю «фальшивість», яка тотожна «демонстративності» не можна виправдати глухотою композитора, радше слід пояснити «схильністю до буянства», що «проглядалася» у його характері: «Він виявляє себе у тому, як музика кричить та бурмотить, замість того, аби просто говорити, як, наприклад, у партії сопрано з меси ре-мажор або у плані початку сонати *Hammerklavier*» (117, 122).

Виявлення «за» і «проти» тих особливостей «вираження», що супроводжують реалізацію потенціалу «справжнього мистецтва», Р. Дж. Колінгвуд зосереджує увагу на «уяві» – заключному етапі його складних теоретичних розмислів. Вона (уява) характеризується вкрай строкато, оскільки до її пояснення теоретик залучає і творчість, і мрії, і сновидіння, і байдужість до розмежування між «реальним та нереальним».

Слід констатувати, що аналіз чинників теорії мистецтва, які включені Р. Дж. Колінгвудом у контекст монографії справляє подвійне враження, оскільки з одного боку вони видаються цілком доречними, проте з іншого залишають враження певної суперечливості. Хоча формально вчений виокремлює лише два – вираження та уяву, але вони продукують таку кількість дотичних понять, що «вибудувати» струнку, логічну конструкцію теоретику, на нашу думку, доволі важко. Однак спроба принаймні розгляду цих понять у певному тандемі, запропонована Р. Дж. Колінгвудом може спонукати до подальших теоретичних розмислів у цілком конкретному напрямі.

1.5. Персоналізація процесу культуротворення в англійській гуманістиці другої половини XIX – початку XX століття

1.5.1. Герберт Спенсер

Аналіз теоретичної спадщини Р. Дж. Колінгвуда важливий сам по собі, дає водночас змогу реконструювати значно ширший дослідницький простір, представлений ідеями, що були чи то суголосними колінгвудівським, чи то впливали на творчо-пошукові орієнтири наступних поколінь науковців. У попередніх двох підрозділах ми вже виокремили імена деяких вчених, розвідки яких вплинули на теоретичні уподобання майбутнього класика англійської історії науки, філософії та теорії мистецтва.

Завданням цього підрозділу є, по-перше, розширення кола теоретиків, які були сучасниками Р. Дж. Колінгвуда, а по-друге, більш розлога презентація дослідницького поля англійської гуманістики відповідного періоду. При цьому опертям у реалізації означеного завдання є «персоналізація» – один із засадних чинників культурологічного аналізу, дослідницький потенціал якого показовим чином представлено у наукових розвідках таких українських культурологів, естетиків та мистецтвознавців як Т. Добіна, Т. Ємельянова, Н. Жукова, Н. Корнієнко, Л. Левчук, В. Менжулін, О. Оніщенко, Ю. Сабадаш, С. Тримбач, С. Холодинська.

Окрім названих авторів, зафіксуємо увагу на монографії Т. Кохана «Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу» (2021) на сторінках якої наголошується, що саме завдяки непересічним «персоналіям» режисери «німого кіно», класики «неореалізму» та «нової хвилі», експериментатори «постмодерністи» та «неокласики» – постає можливість відпрацювання нової моделі історії кіно, наріжним контекстом якої стає особистість, професіоналізм і творча пошуковість якої й оновлює європейський кінопростір (39).

Екстраполюючи запропоновані тези на життєво-науковий шлях Р. Дж. Колінгвуда, доцільно на нашу думку виокремити

насамперед постать Герберта Спенсера (1820–1903) – видатного філософа, соціолога, естетика, психолога, який зазвичай реалізував свої дослідження на перетині кількох гуманітарних наук. Осмислення теоретичної спадщини цього яскравого вченого, потребує чіткої орієнтації в «авторському проблемному полі», оскільки його наукова діяльність припадає на вкрай суперечливий період розвитку англійської гуманістики.

Загальновідомо, що теоретична позиція Спенсера формувалася під впливом та в оточенні Т. Гекслі, Дж. Еліот, С. Мілля, які були прихильниками позитивізму. Г. Спенсер поділяв засадні ідеї цієї філософської концепції, водночас наголошуючи на еволюціонізмі та лібералізмі. Про специфічне тлумачення Спенсером ідеї «еволюціонізму» говорив А. Банфі й акцентував, що «розпрощавшись із раціоналізмом, позитивістський реалізм – від Спенсера до Александра – використовував теорію еволюції задля божественного виправдання». Позицію А. Банфі повністю підтримує і Дж. Берлін – один з найбільш авторитетних знавців філософії італійського мислителя, монографія якого «Banfi» (1943) до сьогодні високо поціновується в середовищі професійних істориків філософії (114). Слід констатувати, що подібних теоретичних «коливань» у межах «авторського проблемного поля» Спенсера виявляється чимало.

Як філософ, він вважав за можливе «вибудувати» біосоціальний паритет і у логіці такого ставлення до шляхів розвитку як людини, так і суспільства, тож вводить у теоретичний ужиток поняття «рівновага», що мусить, на його думку, досягти паритету між прогресивним і консервативним, добрим і злим, прекрасним і потворним. Принагідно зазначимо, що спроби Г. Спенсера «рухатися» у кількох напрямках, залучаючи до аналізу матеріал різних гуманітарних наук, мали цілком прагматичний характер, оскільки він упродовж кількох десятиліть наукової роботи опрацьовував засади «синтетичної філософії» – системи контраргументів французькому позитивізму.

Представлений матеріал дає можливість показати суперечливість поглядів, властивих самому Спенсеру. Прагнення вченого досліджувати складні проблеми на перетині кількох гумані-

тарних наук дає змогу стверджувати, що він стояв біля витоків осмислення «міждисциплінарного» підходу. Водночас слід констатувати й наступне: «синтетична філософія» – це приклад руйнування діалектики «загального» («синтетична філософія») та «одиничного» («конкретна гуманітарна наука, яка могла б бути корисною «синтетичній філософії»). В означеному контексті помітна теоретична вага припадає на феномен «корисне», який у розмислах Г. Спенсера доволі часто концептуалізується.

Складність позиції Г. Спенсера полягала і в тому, що його сучасником був Томас Хілл Грін (1836–1882) – оксфордський професор, неогегельянець, прихильник розгляду філософських проблем крізь морально-етичну призму. «Школу Гріна» як об'єкт гострої теоретичної критики з боку Р. Дж. Колінгвуда, ми представили в контексті реконструкції його «Автобіографії».

«Позитивіст» Спенсер та «неогегельянець» Грін опинилися по різні боки англійської гуманістики, хоча обидва намагалися аргументувати «авторське проблемне поле», беззастережно не прийнявши ані «чистого» Гегеля, ані «чистого» Конта. Несподівано, але «зоною перетину» цих двох мислителів виявилася «міждисциплінарність», оскільки Т. Х. Грін започаткував практику «межевого аналізу», коли складні світоглядно-буттєві проблеми досліджуються на перетині двох або більше гуманітарних наук. Прикладом такої манери філософування можна вважати дослідження Гріна «Пролегомени до етики» (1883), яке вийшло друком після раптової смерті автора.

Зі смертю Гріна англійське «неогегельянство» зазнало помітного удару, який утвердив впливовість позитивістів, що закріплювалися значною мірою завдяки працям Г. Спенсера, який упродовж 50–80-х років XIX століття оприлюднив наступні праці: «Користь і краса» (1854), «Засади психології» (1855), «Основні начала» (1862), «Засади етики» (1879–1883). Ці дослідження хоча і мали широкий розголос на європейських теренах, проте оцінювалися по-різному.

Найбільш критично до теоретичних узагальнень Спенсера у сфері естетики та мистецтвознавства поставляться німецькі учені, зокрема Ернст Гроссе (1862–1927) та Карл Бюхер (1848–

1930), які займалися широким колом проблем, пов'язаних з походженням мистецтва і не поділяли ані теорії «надлишкової енергії», ані спрощеної інтерпретації умов життя «доісторичної» людини. Всупереч позиції науковців Німеччини, психологи Франції високо оцінивши роботи Г. Спенсера, шукали в них підтвердження власних ідей.

Український естетик Д. Кучерюк, аналізуючи концепцію монографії «Елементи психології» (1890), автором якої був французький філософ і психолог Жорж Фонсегрів (1852–1917), наголошував на значенні окрім «уяви чи образу-пам'яті», ще й своєрідної надбудови – «внутрішнього образу у свідомості індивіда» (47, 167).

Концепція «надбудови образу» актуалізувала звернення Ж. Фонсегріва до ідей Г. Спенсера. Насамперед ідеться про спенсерівську тезу щодо «відчуттів», які слід вважати «сильним станом» на противагу «образу», що символізує «слабкий стан», тоді як у своєму загальному висновку Г. Спенсер пропонував вбачати в образі своєрідний «контур» відчуттів.

Деталізуючи тези «Спенсера – Фонсегріва», Д. Кучерюк наголошував, що в контексті варіацій образу «подробиці і другорядні деталі ... можуть втратитися, залишається обрис, нагадування» (47, 167). Слід наголосити, що розмисли стосовно вкрай складної природи «образу» двох науковців, що представляли як різні країни, так і самостійні наукові школи, до сьогодні містять неабиякий теоретичний потенціал, зокрема щодо ідеї можливого «контур» відчуттів. Прикладів «творчого діалогу» франко-німецьких теоретиків зі Спенсером, чи, так би мовити, з його спадщиною, можна навести чимало, що свідчить про певну цілісність тогочасного європейського дослідницького простору, в якому англійська гуманістика була представлена доволі потужно.

Реконструюючи теоретичну спадщину Г. Спенсера, слід враховувати й інтерес ученого до цілої низки мистецтвознавчих проблем, що з одного боку органічно «вписувалися» у загальну логіку його наукових розвідок, а з іншого давали можливість виявити окремі суперечності спенсерівських теоретичних кон-

струкцій. З огляду часу, вочевидь значущою вважається позиція Спенсера щодо походження мистецтва.

Слід акцентувати, що різні аспекти проблеми походження мистецтва увійшли в теоретичний обіг упродовж другої половини XVIII та першої половини XIX століття. Це був, як зазначив на сторінках «Первісної культури» (1871) Е. Б. Тайлор, «час утвердження в науках про природу ідей природничо-наукового еволюціонізму на противагу біблійно-церковній креаціоністській догмі про незмінність всього того, що виникло внаслідок божественного акту творіння. Одну за одною отримав еволюціонізм блискучі перемоги в астрономії, геології, фізиці, хімії, біології. Поступово ідеї розвитку проникли й у розуміння людської історії» (90).

Говорячи про підвищену увагу європейських науковців А. Фергюссона, Ж.-А. Кондорсе, К. Юргенсена, Й. Я. Ворсо до становлення різних видів діяльності доісторичної людини та з'ясування проблеми походження мистецтва, доцільно зауважити, що позиція Спенсера щодо походження мистецтва не збігається з поглядами Тайлора, його сучасника та співвітчизника, а симпатії тогочасних англійських інтелектуалів розділилися між позитивізмом та еволюціонізмом.

У контексті інших теоретичних узагальнень, які до сьогодні входять у проблемне поле європейської естетики та мистецтвознавства, необхідно виокремити ідею «надлишкової енергії» – стрижень спенсерівської концепції походження мистецтва, що цілком логічно ілюструвала дослідницький простір «органічної школи соціології», фундатором якої був Спенсер.

Походження мистецтва Г. Спенсер пояснював поступовим накопиченням у тілі «доісторичної» людини енергії, яку не поглинав процес виживання і вона знаходила вихід у різних формах художньої діяльності. Це зумовило наступні теоретичні наслідки:

1. Ідея «надлишкової енергії» опонувала «трудовій» та «трудо-ритмічній» концепціям походження мистецтва, витоки яких «ховалися» в історико-мистецтвознавчих традиціях німецької гуманістики, що і пояснювало неприйняття німецькими науковцями спенсерівської позиції.

2. Похідною від теорії «надлишкової енергії» виступила ідея «гри», яка з одного боку інтерпретувала «гру» як потужний стимул у розвитку творчої активності людини, а з іншого абсолютизувала фактор «гри», носієм якого і є мистецтво.

Означена теоретична позиція Г. Спенсера дістала достатньо потужний відгомін у науковому середовищі, оскільки феномен «гри», як відомо, був предметом теоретичного аналізу з боку Йоганна Фрідріха Шиллера (1759–1805), який вважав «гру» проявом «людського в людині». На відміну від Шиллера, опертям позиції «гри», яку відстоював Спенсер, виступило біологічне начало. За концепцією дослідника, перші скульптурні експерименти давньої людини, її спроби за допомогою власного тіла опанувати танцювальні рухи, зробити малюнки на скелях, відтворити музичні ритми – це «гра», стимульована «надлишковою енергією».

На нашу думку, намагання пояснити «входження» мистецтва в життєвий простір «доісторичної» людини, виокремлюючи один чинник – «надлишкову енергію», «гру», «працю», «ритм», «тілесність», були більш ніж дискусійними, оскільки походження мистецтва пов'язане з низкою факторів, сукупність яких синтезовано впливали на психіку давньої людини.

Аналізуючи «авторське проблемне поле» Г. Спенсера, видається важливим вчергове зафіксувати й позицію В. Татаркевича, який вважав, що феномен «гри» можна задіяти лише у сфері мистецтвознавчої проблематики, в жодному разі не трансформуючи його у сферу естетики, зокрема естетичного переживання: «До ірреалістичних теорій близька була та, що трактувала естетичне переживання як своєрідну *гру*. Призвістку її знаходимо у Канта, а класичне формулювання – у Фрідріха Шиллера. У другій половині XIX століття вона знову постала у розмислах Ч. Дарвіна та Г. Спенсера з особливим біологічним наголосом, а надалі її розвинув К. Гроос («*Einleitung in die Aesthetik*», 1892). Але то була у кращому разі теорія мистецтва, а не естетичних переживань у всьому їхньому обсязі» (91, 307).

Реконструкція «авторського проблемного поля» Г. Спенсера спонукає наголосити, що він був одним з небагатьох тогочасних теоретиків, хто зіставляв мистецтво не стільки з естетикою,

скільки з соціологією, не враховуючи при цьому, що такий шлях може відбити лише незначний зріз естетичного знання. Коли ж Г. Спенсер долучився до аналізу проблеми краси, то не зміг запропонувати чогось принципово нового, а модернізував окремі тези давньогрецьких філософів: проблема краси була осмислена, спираючись на потенціал «калокагатії» (від грецького *calos* – красивий та *agathos* – добрий, морально досконалий). Вочевидь, що моральнісним аспектом краси Г. Спенсер замінив сократівське поняття «корисне». Внаслідок подібних «дослідницьких операцій», спенсерівська «краса», з одного боку завжди моральна, а з іншого позбавлена будь-якої практично-прагматичної цінності.

Філософські, психологічні, естетико-мистецтвознавчі уподобання Г. Спенсера не лише передували теоретичним шуканням Р. Дж. Колінгвуда, а й серед цілої низки самодостатніх концепцій були для останнього своєрідним підґрунтям у процесі вироблення власної позиції. Формування ж «авторського проблемного поля» самого Г. Спенсера відбувалося доволі складно, оскільки його теоретична спрямованість спонукала достатньо серйозні дискусії серед фахівців.

Наразі наголосимо, що український естетик В. Панченко співвідносить роки наукової діяльності Г. Спенсера з періодом, коли «розпочинається проблема розмежування та визначення своєрідності “художнього” і “естетичного”, естетичної діяльності й мистецтва тощо. В цей час великого поширення набувають соціологічні (Спенсер, Конт), психофізіологічні (Фехнер), психологічні (Ліппс), культурологічні (Тайлор) дослідження естетичних феноменів як таких, що вийшли далеко за межі мистецтва й ототожнювалися з усією сферою культури» (76, 115).

Процитований фрагмент, з одного боку показує окремі аспекти європейської гуманістики конкретного історичного періоду, а з іншого акцентує на двох позиціях, які мають принципове значення в оцінці теоретичних надбань Г. Спенсера:

1. Дотичність англійського науковця до «розмежування та визначення своєрідності «художнього» та естетичного», тим більше, що розв’язання цієї проблеми затягнулося до 60-70-х років ХХ століття.

2. Акцентуація В. Панченком історико-культурної спрямованості теоретичних поглядів не лише Г. Спенсера, а й низки інших європейських науковців.

1.5.2. Бернард Бозанкет

Персоналізація дослідницького простору англійської гуманістики другої половини XIX століття актуалізує зосередження уваги на постаті Бернарда Бозанкета (1848–1923) – відомого філософа, фахівця з державознавства, історика та естетика, послідовного прихильника передусім в естетичному знанні, гегелівського абсолютного ідеалізму.

Слід артикулювати, що інтерес Р. Дж. Колінгвуда до теоретичних напрацювань Б. Бозанкета торкнувся насамперед питань історії, яким присвячена ґрунтовна колінгвудівська монографія «Ідея історії». Як історика науки за фахом, теоретика, цілком закономірно зацікавило ставлення Бозанкета до окремих проблем історичного знання. Важливо наголосити, що Р. Дж. Колінгвуд розглядає позицію Бозанкета у розділі «Наукова історія», який вкрай важливий для розкриття його концепції. Йдеться про історичний процес, у логіці якого «історія як наука» позбавлялася описовості, засобу формальної фіксації подій та очевидної легендаризованості. Б. Бозанкет належав до прихильників саме такого її розуміння, що гідним чином і оцінив Р. Дж. Колінгвуд.

В означеному контексті автор «Принципів мистецтва» фіксує кілька моментів:

1. Наголошує близькість позицій Бредлі та Бозанкета. Ми відзначали, що Бредлі мав помітний вплив на формування світоглядних орієнтирів самого Р. Дж. Колінгвуда, проте в питаннях сутності історії вони займали протилежні позиції.

2. Історики, що були близькі до Бредлі, на його думку, «не зробили жодного цінного внеску» в проблеми історії.

3. Р. Дж. Колінгвуд дорікає Бозанкету, що він наслідуючи Бредлі, «трактував історію з неприхованою зневагою як хибну форму думки» як, наразі Дж. Колінгвуд цитує Бозанкета, «сумнівну оповідь про послідовність подій» (117, 208).

Проте помилкове трактування Бозанкетом історії не принижує ані його високий статус «мислителя», а саме так його кваліфікував Р. Дж. Колінгвуд, ані справжніх «проривів» в інших сферах гуманітарного знання. Спираючись на матеріал, представлений у виданні «B. Bosanquet: a short account of his life» (1924), ми дізнаємося, що майбутній класик англійської гуманістики здобув освіту в школі Херроу та оксфордському Баллел-коледжі. Після обрання членом університетської ради Оксфорду почав працювати викладачем, обіймаючи цю посаду упродовж 1870–1881 років. Пізніше припинив педагогічну діяльність заради професійної дослідницької роботи на філософських теренах і як впливовий теоретик очолив англійський «неогегельянський філософський рух». У рік коли народився Р. Дж. Колінгвуд, Бозанкету вже виповнилося сорок і його наукові розвідки стали тим підґрунтям, на якому формувалося наступне покоління англійських гуманітаріїв.

Оскільки основні праці Бозанкета, в яких представлена естетична проблематика, – «Історія естетики» (1892), «Принцип індивідуальності й цінності» (1911), «Цінність і доля індивідуума» (1912), «Лекції з естетики» (1915) вийшли на межі XIX–XX століття, Р. Дж. Колінгвуд розпочинаючи наукову кар'єру у сфері філософсько-естетичних знань, мав можливість долучитися до уподобань своїх попередників.

Не можна оминати увагою і той факт, що в означений період з'являється дослідження «Майбутнє естетики» (1929), здійснене непересічним французьким філософом Етьєном Суріо (1892–1979), який упродовж кількох десятиліть вважатиметься провідним європейським фахівцем з широкого кола проблем естетико-мистецтвознавчого спрямування. Кілька десятиліть починаючи від 1953 року, Суріо очолював у Сорбонні кафедру естетики та науки про мистецтво і згодом отримав звання академіка. Потужний теоретичний внесок Е. Суріо у розвиток європейської гуманістики закріпив за ним статус символічного «батька» французької естетичної науки.

Якщо до переліку названих науковців додати прізвище італійця Бенедетто Кроче, монографію якого «Естетика як наука про вираз і як загальна лінгвістика» (1902), яку як ми вже згаду-

вали, переклав англійською Р. Дж. Колінгвуд, висвітляться кілька важливих моментів:

По-перше, на межі XIX–XX століття європейська гуманістика виокремлює естетику серед інших гуманітарних наук, надаючи їй неабияке теоретичне значення.

По-друге, «Бозанкет – Кроче – Суріо» формують той, так би мовити, фаховий трикутник, де усі три персоналії вважають за необхідне оновити естетику, зберігаючи при цьому її історичні традиції.

По-третє, принципово нова естетична проблематика, розробка понятійно-категоріального апарату та прогнозування майбутнього естетики здійснюється на підґрунті фактору «цілісність», який забезпечується рухом «традиція – спадкоємність – новаторство».

Оскільки Р. Дж. Колінгвуд неодноразово звертаючись до публікацій Б. Кроче, демонстрував зацікавлене ставлення до різнопланових теоретичних ідей італійського філософа, що підтверджує монографія «Ідея історії», нам видається доцільним ширше представити концептуальне поле Етьєна Суріо, який як заключна ланка у ланцюгу «Бозанкет – Кроче – Суріо» відіграв, хоч і опосередковано, не останню роль у розумінні позиції Бозанкета. Показово, що Р. Дж. Колінгвуд визнаючи, так би мовити, доленосну роль Кроче в європейській гуманістиці, оминув увагою Суріо, чий вплив на англійських естетиків середини XX століття, не можна недооцінювати. На нашу думку, представлення життєво-наукових орієнтацій класика французької естетики поглибить уявлення про процеси, що відбувалися на теренах англійської гуманістики першої половини минулого століття.

Слід констатувати, що на початку наукової кар'єри Е. Суріо перебував у тіні свого батька – Поля Суріо (1852–1926), який на межі XIX–XX століття вважався одним з провідних французьких філософів та естетиків позитивістського спрямування. Його докторська дисертація «Теорія вимислу» (1891) мала значний розголос серед тогочасних науковців. Певний час Е. Суріо наслідував батька, проте згодом «позитивістські мотиви» розчинились у методологічно ширшій естетичній проблематиці,

осмислення якої відчутно гальмували жорсткі настанови «ортодоксального» позитивізму.

Український естетик К. Ірдиненко, яка у своїх публікаціях послідовно реконструює науковий шлях Е. Суріо, кваліфікує його теоретичні «уподобання» як «раціоналістичний реалізм» (27, 101), апелюючи до позиції відомого французького науковця В. Фельдмана, представленої на сторінках ґрунтового дослідження «*L'esthétique française contemporaine*» (1936).

Залучаючи до аналізу потужні дослідницькі напрацювання, К. Ірдиненко аргументує тезу, що «раціоналістичний реалізм» поєднувався в працях Е. Суріо з «феноменологічними тенденціями мистецтвознавчої орієнтації» (28, 144). Хоча Е. Суріо щодо естетики займав дещо строкату позицію, однак коли постала необхідність визначити її «предмет», зробив це на послідовно позитивістських методологічних засадах. Відтак, визначаючи «фаховий трикутник», який формують «Бозанкет – Кроче – Суріо» стає очевидним, що як витоки тих процесів, які ми фіксуємо на початку третього десятиліття ХХІ століття, так і концептуалізація естетичної проблематики, сягають теоретичної спадщини Б. Бозанкета.

Наголос щодо ролі надбань Бозанкета у формуванні передусім естетичної орієнтації Р. Дж. Колінгвуда, потребує певної деталізації. З огляду часу, стає зрозумілим, що Бозанкет розглядав естетику як науку, підпорядковану більш важливим, на його думку, сферам гуманітарного знання насамперед сфері політичній. Як уже зазначалося, на англійських теренах Бозанкета і до сьогодні найбільше цінують як державознавця, який інтерпретував гегелівський «абсолют» у найширшому плані, розглядаючи пізнання як перехід від ізольованих дослідних даних до осягнення «абсолюту» як загальної єдності.

Задля підтвердження цієї тези Б. Бозанкет використав поняття «абсолют», аргументуючи феномен «держави як найвищої цінності»: філософ визнав право держави вищим, ніж право людини. Категоричність такої позиції зробила логічним і наступний висновок Бозанкета: права держави настільки широкі, що виправдовують насильство над людиною.

Інтерес ученого до державознавства, вочевидь тяжіє над естетичним знанням, що робить окремі його твердження вкрай категоричними. Наразі йдеться не лише про відтінки «моральнісного забарвлення» тверджень Бозанкета: «категоричність» – це моральнісний чинник, який має пряме відношення не до естетичної, а до етичної проблематики. Однак, оскільки естетичні погляди Бозанкета не оминали феномен «мистецтво», дослідник саме через потенціал мистецької діяльності занадто високо оцінював політико-соціальну значущість художньої творчості загалом і конкретних творів різних видів мистецтва зокрема.

Зважаючи на те, що Б. Бозанкет був послідовним прихильником гегелівської естетики, наріжні засади цієї науки він виводив спираючись на сутність абсолютного ідеалізму. Прихильники цієї концепції активно оперували поняттям «світова гармонія», зверненням до якого просякнуте ґрунтовне бозанкетівське дослідження «*A History of Aesthetics*» (1904), його матеріал охоплює період «від греків до XX століття». Намагаючись осмислити такий величезний історичний період, хоча окремі частини представлені Бозанкетом вкрай схематично, він послідовно проводить думку про те, що «естетика – це наука підпорядкована філософії, а поняття «естетична цінність» виникає на очевидній суперечності між розірваністю людського існування, зануреного у природу та “надчуттєвою цілісністю абсолюту”» (115, 137).

Як відзначає Л. Левчук, естетичні погляди Б. Бозанкета, з одного боку «будувалися» на паритеті естетико-мистецтвознавчої проблематики, а з іншого намагалися інтерпретувати поняття «гармонія» як більш широке, ніж це було в історії естетики. Гармонія, на думку англійського науковця, «є серцевиною «абсолютної реальності» – цілісності, що долає просторову й часову роз’єднаність предметів і явищ» (57, 30).

В означеному контексті особливої ваги набуває те розуміння мистецтва, на якому наполягав Бозанкет, намагаючись поєднати людину з «абсолютною реальністю», що на думку Л. Левчук актуалізувало значення «чуттєвості»: «Мистецтво ж намагається поєднати людину, яка існує на рівні природної чуттєвості з «абсолютною реальністю» як носієм досконалості» (57, 30).

У логіці розміркувань Б. Бозанкета поняття «досконалість» набуває особливої ваги, оскільки допомагає співвіднести абсолют, естетичну цінність, критерії якої вважає за можливе визначити, абсолютну гармонію та красу. Людина здатна лише прагнути абсолюту, що асоціюється з метою, яка спонукає до дії: у такому аспекті суть «абсолюту» збігається з «ідеалом». Виходячи безпосередньо у сферу мистецтва, дотичною до досконалості та ідеалу Б. Бозанкет вважав «Божественну комедію» Данте, в якій, на його думку, долаються суперечності між зовнішнім світом та людиною зі світом її емоцій. У контекст означених розмислів, Бозанкет «вписує» і феномен «відчуження».

У проєкції часу чітко виявляється близькість Б. Бозанкета до ідей «прерафаелітів», зокрема в тій частині їхніх програмних напрацювань, яка орієнтує прихильників мистецтва передусім образотворчого, на погляд у минуле, коли існували інші теоретичні орієнтації, а саме:

По-перше, не було жанрового розподілу художніх творів.

По-друге, зв'язок людини з природою мав органічний характер.

По-третє, статус митця не набув жорстких професійних рис з вимогами, відповідними цим рисам..

Однак своєрідної завершеності тим витокам, на які спирався Р. Дж. Колінгвуд у процесі становлення його системи наукових ідей, надає теоретична спадщина такої непересічної персоналії як Е. Баллоу.

1.5.3. Едуард Баллоу

На нашу думку, у поле зору будь-якого дослідника, який вивчає англійську гуманістику 20-30-х років ХХ століття, не може не потрапити теоретична спадщина Едуарда Баллоу (1888–1934) – психолога, естетика, лінгвіста та земляка Р. Дж. Колінгвуда, дотичного до теорії «естетичної дистанції». Погляди Е. Баллоу традиційно розглядають у «концептуальному контексті» оточення Г. Спенсера, хоча його психолого-естетична концепція містить чимало авторських ідей.

Витоки теоретичних новацій Е. Баллоу спонукають артикулювати наступні положення:

По-перше – прагнення теоретика обґрунтувати власну теорію сприймання мистецьких творів, незалежно від виду, до якого вони належать.

По-друге – обґрунтування можливого компромісу між теоріями «впочування» та «ізоляціонізму».

По-третє – бажання продовжити розробку концепції «естетичної дистанції».

Слід наголосити, що усі виокремлені нами три позиції впродовж 20–30-х років XX століття оцінювалися як «гранично принципові», проте особливе теоретичне значення мали ті ідеї Е. Баллоу, що були пов'язані з теорією «естетичної дистанції».

Витоки виокремлених позицій, як відомо, сягають спадщини Йоганна Фрідріха Шиллера (1759–1805) – видатного німецького поета, драматурга, теоретика мистецтва та естетика кантівського спрямування. Водночас англійці цінували долученість свого земляка (йдеться про Е. Баллоу) до активного діалогу з іншими європейськими науковцями. Саме бажання Е. Баллоу шукати істину на підґрунті «діалогічності» позитивно сприймалося Р. Дж. Колінгвудом, який зробив чимало корисного задля побудови європейського культуротворення на засадах «продуктивного діалогу».

Теорія «естетичної дистанції», що найбільш ґрунтовно представлена в дослідженні Баллоу «"Психічна дистанція" як фактор у мистецтві і як естетичний принцип» (1927–1929), засвідчила його намагання якомога переконливіше розкрити взаємодію чи взаємозалежність естетики, психології та мистецтва і наголосити, що актуалізується саме мистецтво передусім як приклад творчої діяльності. При цьому, за межами теоретичної конструкції лишалося мистецтвознавство – теорія цієї творчої діяльності. Наголосимо, що на початку XX століття й оприлюднена проблема, і можливо неусвідомлене нехтування мистецтвознавством, достатньо активно обговорювалися теоретиками різного спрямування.

Беззастережним надбанням Е. Баллоу є той факт, що шиллерівську ідею «дистанції» у площині «естетика – мистецтво»

він включив у науково-теоретичний контекст. Як відомо, означена ідея не мала широкого розголосу за часів життя видатного німецького теоретика, оскільки оцінювалася як метафора. Натомість Е. Баллоу, зруйнувавши метафоричне забарвлення, трансформував її у понятійну структуру. При цьому він досить чітко опрацював поняття «дистанція (від латин. *distantia* – відстань) – така організація художнього твору, яка підкреслює його умовність, позаположеність суб'єкта сприйняття, зберігаючи водночас ілюзію його реальності».

Принагідно зафіксуємо два моменти:

1. Сучасне визначення поняття «дистанція» не суперечить тому, яке запропонував Е. Баллоу, оскільки «зберігає» основні його складові: відстань, умовність, позаположеність суб'єкта, ілюзію реальності, об'єднуючи означене процесом сприймання твору.

2. Від часів Людвіга Фейєрбаха (1804–1872), який стверджував, що мистецтво ніколи не видає свої твори за дійсність, «умовність» сприймається як об'єктивна сутність художнього твору. Відгомін позицій і Шиллера і Фейєрбаха відчутний у твердженні Баллоу щодо здатності «естетичної дистанції» стимулювати «розмірковуючу» манеру сприймання художнього твору.

Сукупно усе означене актуалізувало проблему сприймання у мистецтві, яка є не лише в напрацюваннях Баллоу, а й в наукових розвідках інших англійських гуманітаріїв упродовж 20-30-х років XX століття.

Деяка однотипність підходу до означеної проблеми, що почала «вимальовуватися» на теренах англійської гуманістики, змусила Е. Баллоу запропонувати новий підхід до феномену «сприймання», підсилюючи при цьому значення як психологічного, так і психофізіологічного аспектів. Продуктивність дослідницьких новацій англійського науковця стала очевидною згодом, позначившись на естетико-мистецтвознавчих шуканнях кінця XX – початку XXI століття.

Саме цей часовий період демонструє, так би мовити, приращення нових шляхів дослідження, коли «сприймання» розглядають не як факт випадкового «зіткнення» людини з мистецьким твором, а як вид естетико-художньої діяльності, в контекст

якої включена і випадковість контакту «реципієнт – твір», і проблема свідомого, цілеспрямованого вибору реципієнтом конкретного твору.

Традиційно розгляд проблеми сприймання відштовхувався від мистецького витвору, натомість Баллоу наголосив на ролі й значенні реципієнта: рівень його, з одного боку загальної культури та освіченості, а з іншого його долученість до мистецтва загалом чи його конкретних функцій – пізнавальної, виховної, емоційної, футурологічної чи комунікативної. Важливим, на думку Баллоу, є і зацікавленість реципієнта, так би мовити, технічними ознаками твору, наприклад: за вимогами якого жанру він створений, до якої художньої школи належить, які ще твори пов'язані з прізвиськом цього митця?

Від другої половини XX століття значення мистецького твору як предмету сприймання докорінно змінилося. Якщо окреслити природу цих змін, слід насамперед зосередити увагу на образотворчому мистецтві, де вони власне розпочалися, хоча поступово означені зміни в різних модифікаціях і з різною силою виразності починають виявлятися у різних видах мистецтва.

Розглядаючи процес змін у просторі живопису, варто звернути увагу на факт відмови митців від асоціювання художнього твору з картиною, що висить на стіні у рамі, а стіна атрибується з музеєм. Тож наявність «картини» в музеї вже є ознакою її цінності. Однак в умовах кінця XX – перших десятиліть XXI століття простір «художнього твору» не обмежується ані музеєм, ані розміром рами, яка фіксує простір полотна. Зміна форми твору, коли музей трансформується у «відкриту» площину, породжує принципово новий «набір» естетико-мистецтвознавчих чи естетико-психологічних переживань у реципієнта.

Показовою наразі є монографія К. Станіславської «Мистецько-видовищні форми сучасної культури» (2012), на сторінках якої артикульовані художні новації як то «інсталяція», «вулична інсталяція», «графіті», «перформанс», «флешмоб», «боді-арт», «пісочна анімація», що деформують традиційний шлях сприймання, вимагаючи від реципієнта певної психофізіологічної корекції (89).

Серед низки прикладів, якими оперує К. Станіславська, виокремимо «тотальну інсталяцію» характеризує яку, вона приєднується до позиції авторів спеціалізованого видання «Лексикон нонкласики. Художньо-естетична культура XX століття» (2003): «...головною художньою метою тотальної інсталяції є створення в певному експозиційному об'ємі особливого художньо-смыслового середовища – енвайронменту, в якому за рахунок нових контекстів і нетривіальних синтаксичних і композиційних рішень виникає унікальне багатомірне семантичне поле» (89, 25).

Слід враховувати, що в історії естетичної думки проблема сприймання художнього твору не належала до наріжних. Не маючи потужного теоретичного підґрунтя, пояснення процесу сприймання художнього твору в напрацюваннях естетиків і мистецтвознавців XX століття виявилось вкрай суперечливим. Цю «суперечливість» підсилив «постмодернізм», який від 1974 року активно заявив про себе, докорінно змінивши й поняття «художній твір», і специфіку взаємодії «твір – реципієнт». Таким чином, є всі підстави стверджувати, що теоретичні шукання Е. Баллоу на теренах проблеми сприймання у проєкції часу виявилися помітним внеском у її «розбудову» від межі XIX–XX століття до доби «постмодернізм – пост+ постмодернізм – метамодернізм».

Намагаючись якомога об'єктивніше представити й оцінити внесок Е. Баллоу в європейську гуманістику слід наголосити, що опрацювавши поняття «дистанція», він достатньо аргументовано накреслив «дійсну просторову дистанцію, тобто дистанцію між твором мистецтва і глядачем, або уявну просторову дистанцію, тобто дистанцію представлену в самому творі», що надало проблемі сприймання нового імпульсу.

При цьому, пояснюючи феномен «дистанції», англійський теоретик досить оригінально використав образ «туману», який може сприйматися як природне явище, що заважає людині, спричиняє загибель кораблів, не дає можливості зорієнтуватися у просторі. Водночас цей самий «туман» є для поета романтичною наснагою, створюючи специфічну ауру для багатьох сентиментально налаштованих особистостей, «занурених» у процес сприймання відповідного мистецького твору. Імовір-

но ідея «дистанції» мала сформувати умовну «цілісність», де водночас співіснують «працюючи» на процес сприймання раціональне, емоційне, індивідуальне й загальне. Наразі слід нагадати, що сучасники Ф. Шиллера визнали «теорію дистанції» метафоричною, тож нам видається можливим за принципом аналогії назвати модель Е. Баллоу «фантастичною».

У проєкції часу стало очевидним, що ідея «естетичної дистанції» Шиллера, переосмислена Баллоу як «психічна дистанція», належить до тих теоретичних феноменів, які не маючи однозначного тлумачення підтверджують сьогодні доцільність концепції відомого італійського філософа, історика-медієвіста, естетика та письменника Умберто Еко (1932–2016) щодо потенціалу «відкритої інтерпретації».

Відштовхуючись від концепції У. Еко, можна на рівні гіпотези спрогнозувати своєрідні теоретичні комбінації, які логічно «вибудовуються» на засадах шиллерівської «естетичної дистанції». Як відомо, І. Ф. Шиллер, поєднував контекст естетичної проблематики з морально-етичною, що дає можливість розширити ідею «естетичної дистанції» до з'ясування процесу формування моральнісної сутності держави нового типу. Аргументацією цієї ідеї видатний німецький гуманіст опікувався доволі активно, передбачаючи, що в логіці функціонування такої держави буде використана морально-естетична складова.

Підтвердженням компетентності цієї гіпотези є «третій» та «четвертий» листи зі славетного дослідження Шиллера «Листи про естетичне виховання людини» (1795). Так, третій лист зокрема завершується тезою про «...можливий перехід від панування голих сил до панування законів і, не заважаючи розвитку морального характеру, слугував би чуттєвою запорукою незримій моральності».

Розвиваючи заявлену тезу, Шиллер досить переконливо відтворює складний процес реалізації, тобто втілення в життя «дистанційованих» моральних засад завдяки вільному вибору людської волі, яка «має зовсім вільний вибір між обов'язком та схильністю і ніяке фізичне примушування не має втручати в цю величну прерогативу її особистості». Таке гіпотетич-

не припущення лише один з прикладів обґрунтування яких, на нашу думку, доцільно продовжити.

Концепція «відкритої інтерпретації» дає змогу також використати ті можливі наступні кроки, які закладені І. Ф. Шиллером у «дев'ятому листі»: «Упродовж цілих століть філософи й художники працювали над тим, аби укорінювати у низи людства істину й красу; перші (філософи – *М.Т.*) гинуть, але істина і краса виявляються переможно з властивою їм нездоланною життєвою силою». Далі Шиллер дає досить позитивну характеристику художникам, яка просякнута повагою до тої складної «роботи», яку вони виконують у суспільстві: «Художник, безумовно, дитя свого віку, але горе йому, якщо він у той самий час і вихованець, і улюбленець його. Віддаючи належне художникові, Шиллер прагне відповісти на наступне запитання: «Як врятуватися художнику від розбещеності свого часу, що оточує його усіх боків?» Відповідь на запитання поставлене ним самим, має цілу низку позицій, які й можуть бути використані задля аргументації нової інтерпретації «естетичної дистанції». Наразі виокремимо деякі з них:

1. Художнику слід «дивитися вгору, на свою гідність та закон, а не униз – на щастя і потреби.

2. Нехай художник «буде однаково вільним ... від марної діловитості, що накладає свій відбиток на швидкоплинний момент...».

3. Сам художник «нехай тяжіє до народження ідеалу з'єднання можливого з необхідним».

З огляду на це наголосимо, що як і проблема «естетичної дистанції», так і всі інші психолого-естетичні ідеї у спадщині Е. Баллоу – природа кольору, роль матеріалу в процесі створення мистецького витвору, необхідність присутності естетичного компонента у різних сферах життя, цілком раціональні, логічні у контексті естетико-мистецтвознавчого знання і потребують подальшого вивчення.

На наше глибоке переконання, більш широке представлення спадщини Е. Баллоу в дослідницькому просторі української культурології не тільки сприятиме розумінню його особистіс-

ної ролі в історії англійської гуманістики. Таке «представлення» вчергове акцентує значення ідей і теоретичних орієнтацій цього науковця для аргументації не лише конкретних «проривів» у процесі концептуалізації позиції Р. Дж. Колінгвуда, а й концентрації уваги на теоретичних відкриттях низки яскравих європейських філософів, зокрема Шиллера.

Теоретична спрямованість першого розділу монографії, який об'єднує п'ять підрозділів та активне використання такого чинника культурологічного аналізу як персоналізація, на нашу думку, створює підґрунтя задля подальшої реконструкції теоретичних площин «Принципів мистецтва» Р. Дж. Колінгвуда. Слід наголосити, що персоналізація як чинник культурологічного аналізу буде використовуватися нами упродовж всього тексту, надаючи йому особистісного забарвлення і зберігаючи у просторі української гуманістики як імена, так і творчо-теоретичний внесок тих, кому сучасники ХХІ століття зобов'язані історико-культурними надбаннями гуманітарного знання.

РОЗДІЛ II.

ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКЕ «ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ» АНГЛІЙСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЧОГО ПРОСТОРУ

2.1. Утвердження естетико-мистецтвознавчих ідей у логісміруху «Відродження – Класицизм»

Оскільки Р. Дж. Колінгвуд належить до найбільш впливових англійських філософів, істориків науки та теоретиків мистецтва першої половини ХХ століття, його ставлення до окремих історико-культурних подій набуває особливого значення в сучасних умовах, коли робляться спроби скрупульозної реконструкції минулого досвіду, що так чи інакше вплинув на європейський культурний простір ХХ–ХХІ століття.

Розвиток української гуманістики, яка атрибує себе частиною саме європейського культурного простору, має враховувати й досягнення і прорахунки національних шкіл, які мали місце в процесі формування європейської моделі гуманітарного знання. При цьому вкрай важливо використовувати потенціал різних наук. Зважаючи на це слід визнати, що багатоаспектна спадщина Р. Дж. Колінгвуда може стати символічним камертоном у дослідницькому просторі перших десятиліть ХХІ століття.

Слід враховувати й те, що однією з ознак спадщини англійського науковця є її персоналізований характер, а це дає можливість повною мірою використовувати потенціал біографічного методу – важливого чинника культурологічного аналізу.

Проблема, яка є предметом розгляду у даному підрозділі, спирається на публікації присвячені, по-перше, різним аспектам з історії англійської гуманістики (І. Іващенко, Д. Кучерюк, В. Панченко, К. Шадманов), по-друге – це наукові розвідки, пов'язані зі спадщиною Р. Дж. Колінгвуда (Л. Бабушка, Т. Кривошея, В. Менжулін, Ю. Юхимик).

Окрім цього, необхідно враховувати публікації українських науковців, що пропонують новий погляд як на окремі ідеї висунуті добою Відродження (Т. Андрущенко, В. Єфіменко, М. Кушнарьова), так і на обґрунтування причин резонансу філософії Рене Декарта (О. Хома). Спрямованість публікацій фіксує «білі плями», які мають місце в досвіді опрацювання теоретичних позицій Р. Дж. Колінгвуда. Наприклад, це стосується включення в теоретичний простір української гуманістики таких значущих наукових розвідок як «Ідея історії» та «Автобіографія». Саме ці напрацювання чи не найвиразніше представляють широту дослідницьких інтересів англійського науковця.

До «білих плям» можна віднести як окремі аспекти концептуального діалогу «Колінгвуд – Кроче», так і колінгвудівський внесок у європейський діалогізм узагалі, що до сьогодні викликає неабиякий інтерес у фахівців. Це показовим чином підтверджує стаття В. Даренського «Внутрішній діалогізм як сутнісна ознака європейської культурної традиції» (2003), на сторінках якої український культуролог не лише опрацьовує поняття «діалогізм» і «внутрішній діалогізм», а й відтворює процес їх «змістовного» наповнення. На нашу думку, подальші тенденції культуротворчого розвитку, які вже демонструють свої обриси у творчо-пошуковому полі мистецтва ХХІ століття, лише підсилюватимуть інтерес до проблеми «діалог – діалогізм».

Як вже було зазначено у попередньому розділі, серед наукових пріоритетів Р. Дж. Колінгвуда історія науки посідала особливе місце, оскільки ставлення ученого до інших сфер гуманітарного знання зазвичай просякнуте використанням історичного матеріалу, що формує підґрунтя аналізу чи естетичних категорій чи, наприклад, процесу становлення імпресіонізму. Хоча в деяких випадках історичний аспект переобтяжує розмисли Р. Дж. Колінгвуда, проте саме він забезпечує ту ґрунтовність та аргументованість, якою позначені його дослідження.

Специфіка колінгвудівської дослідницької манери повною мірою виявилася в монографії «Ідея історії» (1946), текст якої вже після смерті автора було відтворено за його рукописами. Потрібно зауважити, що Р. Дж. Колінгвуду належить ще одне до-

слідження – «Ідея природи», тож наголос на цих двох рівнях, які задіяні в процесі становлення і розвитку цивілізації, концептуалізує смисл наукових розвідок цього непересічного теоретика.

«Ідея історії», на сторінках якої зафіксований авторський погляд на роль і значення «історичного знання», охоплює період від доби Геродота до початку XX століття, чітко окреслюючи наступні етапи:

1. Греко-Римська історіографія
2. Вплив Християнства
3. На порозі Нової історії
4. Наукова історія
5. Епілегомени

Матеріал пов'язаний з Ренесансом загалом та з «істориками Ренесансу» зокрема, розглядається Р. Дж. Колінгвудом у процесі аналізу другого етапу – «Вплив Християнства».

Згідно з позицією Р. Дж. Колінгвуда, формуванню спільноти «істориків Ренесансу» передувало, по-перше, становлення греко-римської історіографії, яку він асоціює передусім із Геродотом, а по-друге, християнство, одна з наріжних доктрин якого – «це неминучість, що людина має діяти в темряві, не знаючи, що ж вийде з її дії» (35, 102). Учений досить послідовно відтворює процес зміни доктрин християнства, який «забезпечили» Августин, наполягаючи на моральній вазі «первородного гріха», «що він пов'язував психологічно із силою природного бажання», та Тома Аквінський, який у XIII столітті «викинув за борт концепцію божественної субстанції й визначив Бога в термінах діяльності як *actus purus*» (35, 102-103).

На думку Р. Дж. Колінгвуда, лише у XVIII столітті завдяки теоретичним надбанням Берклі та Г'юма сформувалися реальні можливості задля «приходу історії» як науки, а «Божий промісел» почали інтерпретувати вкрай важливим «завданням для людини, метою, що має бути втілена в людському житті й через діяльність людських бажань». Роль же Бога вбачалася у визначенні мети та спрямуванні людських зусиль, адже мета самого Бога – це благо людини».

Підсумовуючи свої посилання та висновки, Р. Дж. Колінгвуд зазначає: «Завдяки цьому новому ставленню до людської дії історія дістала величезний здобуток, бо ж визначення того, що все, що трапляється в історії не обов'язково трапляється через свідоме бажання когось, аби воно трапилося, є необхідною передумовою розуміння всякого історичного процесу» (35, 104).

Слід наголосити, що у своїх рукописах, які й сформували «Ідею історії», Р. Дж. Колінгвуд гранично чітко визначив наступне: «...всяка історія, писана за християнськими принципами, буде за необхідності універсальна, провіденційна, апокаліптична й періодизована» (35, 105).

Запропонувавши й стисло прокоментувавши чотири аспекти історії, «побудованої» за християнськими принципами, теоретик все ж вважає добу середньовіччя продовженням греко-римських історіографічних напрацювань, оскільки «середньовічний історик усе ще залежить у фактажі від традиції й не має ніякої ефективного зброї, аби ту традицію критикувати» (35, 108).

Доцільно наголосити, що Р. Дж. Колінгвуд не лише розуміє, а й артикулює той факт, що «традиція» в логіці історико-культурного руху подекуди гальмувала становлення «історії як науки»: середньовічний історик «перебував в однаковому становищі з Лівієм, зберігаючи й слабкість Лівієву і його силу». Така ситуація, за твердженням Р. Дж. Колінгвуда, виникала тому, що історик нової доби не мав жодних засобів задля «дешифрування» традиції, тобто «розкладання на всю різноманітність», властивих їй компонентів.

З певною долею іронічності науковець коментує окремі фрагменти середньовічної історіографії, зокрема нотатки «скромного ченця із Сент-Олбенса, який залишив нам *Flores Historiarum*, приписувані Метью Вестмінстерському, і розказав ... оповідки про короля Альфреда й пиріжки, про леді Годіву, про короля Канута на узбережжі біля Бозема й та інше...» (35, 109). Однак подібні «оповідки», на думку Р. Дж. Колінгвуда, можуть бути «незнищеними перлинами літератури» (35, 109). Вочевидь середньовічний історик інтерпретував їх з «універсаліст-

ської точки зору», підмінюючи історію казкою, утверджуючи водночас «казковість» замість «історіографії».

Ця ситуація, вважав філософ, мала досить специфічні наслідки, якщо розглядати середньовічну історіографію з позиції «історика – чистого науковця, того різновиду історика, що дбає тільки про точність фактажу» (35, 112). На думку «історика – чистого науковця» середньовічна історія видається не лише «незадовільною, а й свідомо відворотно заплутаною». Саме це висунуло принципово нові завдання перед наукою доби Ренесансу, яка мала «переорієнтувати наново історичні дослідження». Вочевидь, ключовим виступало слово «переорієнтувати», що формувало принципово нове мислення істориків, які у попередні періоди краще чи гірше, але підтримували принцип «спадкоємності», який на межі «Середньовіччя – Відродження» вичерпав себе.

Перш ніж проаналізувати феномен «переорієнтації», слід зробити низку зауважень, які нам видається, можуть чіткіше представити позицію Р. Дж. Колінгвуда, який вважав за доцільне детально реконструювати й ту історичну ситуацію, що її він називає «На порозі наукової історії» і ту, яку вже відносить до «Наукової історії». Опертям для такого розподілу, це вкрай важливо артикулювати, ученому, з одного боку слугує національний чинник, а з іншого – скрупульозно проведений принцип персоналізації.

Щодо національного чинника, на сторінках «Ідеї історії» представлені Англія, Німеччина, Франція та Італія, подані в інтерпретації Б. Кроче. Другий чинник – персоналізація, пов'язаний із констатацією внеску в «нову історію» доволі різних імен, серед яких зокрема Гердер, Кант, Шиллер, Фіхте, Шеллінг, Гегель... позиція яких атрибутується під грифом «на порозі наукової історії».

«Нову історію» представляють Бредлі, Б'юрі, Оукшот, Тойнбі, Віндельбанд, Ріккерт, Зіммель, Дільтей, Меєр, Шпенглер. Стосовно ж ситуації на французьких теренах, Р. Дж. Колінгвуд зайняв дещо іншу позицію, поєднавши прізвища філософів із спрямуванням їхніх теоретичних пошуків: «спіритуалізм» Равессона, «ідеалізм» Лашельє, «еволюціонізм» Бергсона, сучасна французька історіографія. При такому підході, де вочевидь

домінує «персоналізація» необхідно звернути увагу на те, що Р. Дж. Колінгвуд присвячує окремі розділи аналізу «романтизму» та «позитивізму», намагаючись акцентувати їх специфічну культуротворчу роль.

Дещо іронічно філософ коментує діяльність Моммзена та Мейтланда – істориків позитивістської орієнтації, які сумлінно накопичували «факти» і виявилися врешті-решт «найбільшими майстрами деталі». Сучасники, як наголошує Р. Дж. Колінгвуд, спостерігали за діяльністю істориків, оскільки від захоплення «фактами» «тягло холодком непевності щодо кінцевої мети цих деталізованих досліджень»: «Історична сумлінність ототожнювалася із безмежною скрупульозністю щодо кожного і всякого окремого ... факту. Ідеал універсальної історії відкинута вбік як марну мрію, а ідеалом історичної літератури стала монографія» (35,190).

Схиляння перед «фактами», захоплення «деталлями» Р. Дж. Колінгвуд вважає наріжною ознакою «позитивістської» орієнтації, що помилково «таврує» істориків такого ґатунку званням «позитивіст». На його думку, справжнє розчарування означеної ситуації пережили й «філософи», які розуміли, що на рівні «факт – деталь» «наукову історію» створити неможливо і пересічні прихильники історії, яким набридало стежити за «фактами», що їх значення чи культуротворчу вагу вони не були здатні збагнути.

Слід констатувати, що причиною, по суті, непотрібної роботи істориків-позитивістів, Р. Дж. Колінгвуд називає Огюста Конта, який, абсолютизуючи природниче знання, не зрозумів потенціалу гуманітарного. Відтак як серйозний науковець він врешті-решт запропонував соціологію як науку, що буде спроможною обробляти «факти», об'єктивно їх інтерпретуючи.

Така позиція Р. Дж. Колінгвуда представлена у різних, переважно іронічних модифікаціях, мала показати, яким тернистим був шлях «нової історії» до перемоги. Для історика науки не було жодних сумнівів у культуротворчій функції історії, й він намагався висловити почуття вдячності тим історикам, які здолали цей шлях.

«Переорієнтація», її доленосне значення для історії, ми це вже наголошували, полягала у поверненні «до гуманістичного

погляду на історію – погляду, що засновувався на позиції давніх греків та римлян» (35, 113). До процедури «переорієнтації», за Р. Дж. Колінгвудом, вдалися (наразі ми реконструюємо хронологічну послідовність імен, якими оперує англійський теоретик) – Макіавеллі, Боден, Бекон та Кемден, беззастережно визнаючи при цьому внесок кожного із зазначених істориків.

Так, Ніколо Макіавеллі (1469–1527) – видатний італійський політик, філософ, історик і письменник був високо оцінений Р. Дж. Колінгвудом за коментарі до перших десяти книг Лівія. Слід наголосити, що позицію Лівія італієць ані спростовував, ані підтримував, а цілком «переорієнтував» її на аналіз ролі людських пристрастей у «будівництві» історії. Хоча Р. Дж. Колінгвуд атрибує Макіавеллі як письменника, тобто не долучає його до професійних істориків, він визнає принципову зміну в ставленні до людини, яку пов’язують саме з іменем видатного італійця.

Р. Дж. Колінгвуд наголошує, що і для Макіавеллі й для інших істориків доби Відродження «людина не була такою, якою її зображала антична філософія, що контролює свої дії й творить свою долю працею свого інтелекту, а такою людиною, якою її показувала християнська думка: істотою наділеною пристрастю і поривом. Таким чином, історія стала історією людських пристрастей, що розглядались як необхідний вияв людської природи» (35, 114).

При цьому, на думку філософа, внесок Н. Макіавеллі в становлення «наукової історії», аж ніяк не шлях суцільних «здобутків» чи «проривів». Зокрема філософ вважає, що Макіавеллі помилився, коли продовжував розглядати історію як «рух колом» – ідея, якої дотримувався Платон, Полібій та інші греко-римські історики. Іронізуючи з приводу даної ідеї, Р. Дж. Колінгвуд зазначає: «...цей циклічний рух не є простим періодичним повторенням історії через такий собі цикл фіксованих фаз; це – не коло, а спіраль» (35, 125).

Очевидну різницю між «колом» та «спіраллю» Р. Дж. Колінгвуд проводить, залучаючи до аналізу функцію «пророцтва»: рух за спіраллю не створює «пророків». Саме Макіавеллі, на думку Р. Дж. Колінгвуда, заклав підвалини, що поступово ста-

ли традицією «серйозного й наполегливого історичного дослідження, тривалість, розмаїття й багатство цієї традиції надають особливої ваги висловлюванням сучасних італійців стосовно цього предмета – як такого, що вріс у найпотаємніші глибини їхньої культури» (35, 262).

Наступним, хто привернув увагу Р. Дж. Колінгвуда, був Жан Боден (1530–1596) – французький політик, філософ та економіст, який доклав потужні «очисні зусилля» (вислів Р. Дж. Колінгвуда – *М.Т.*) задля усунення «будь-якої фантастичної та зле обґрунтованої середньовічної історіографії». Автор «Принципів мистецтва» наголошує, що саме Ж. Боден «у середині XVI століття довів, що прийнята схема періодів “чотирьох імперій” засновувалась не на сумлінній інтерпретації фактів, а на довільній схемі, запозиченій із “Книги Даниїла”» (35, 114).

Традиційно уважно й небайдуже Р. Дж. Колінгвуд поставився до внеску в «переорієнтацію» історіографії, зробленого Френсісом Беконом (1561–1626) – одним з найяскравіших представників англійського Пізнього Відродження, засновником емпіризму, філософом, істориком та політиком. Як історик науки, Р. Дж. Колінгвуд високо цінував теоретичну позицію земляка й у своїх дослідженнях неодноразово звертався до його праць.

На думку Р. Дж. Колінгвуда, саме Ф. Бекон на початку XVII століття підсумував ситуацію, «розділивши свою карту знання на три великі володіння: поезія, історія та філософія, якими правлять три здібності: уява, пам'ять і розуміння» (35, 114–115). Піднявши пам'ять над історією, Ф. Бекон, по суті, визнав, що «основною працею історії є пригадування й запис минулого в його дійсних фактах», і як наслідок цього історія не має жодних прав на майбутнє. Ф. Бекон переконаний, що історичне знання має цікавитися минулим «заради себе самого» та культивувати факти й тільки факти.

У процес відтворення позиції Ф. Бекона, Р. Дж. Колінгвуд вписує і прізвище Вільяма Кемдена (1551–1623) – свого співвітчизника, автора дослідження «Британія» (1577), якого шанує за «топографію та археологію Британії», зроблену «у найкращій ренесансній традиції».

І хоча загалом теоретик високо оцінює доробок цих чотирьох науковців, особливе значення він надає теоретичним надбанням француза Рене Декарта (1596–1650) – філософа, фізика, математика, механіка та фізіолога. На нашу думку, розкриття окремих аспектів спадщини Р. Декарта, що викликали інтерес Р. Дж. Колінгвуда, робить доцільним звернення до статті українського філософа О. Хоми «Сучасне глобальне декартознавство» (2019), на сторінках якої відбитий матеріал нового оксфордського словника – The Oxford Handbook of Descartes and Cartesianism, що ілюструє інтерес сучасних філософів багатьох країн світу як до спадщини Декарта загалом, так і до конкретних положень його філософії. Як зазначає О. Хома, «кількість англійських дослідників Декарта (передовсім США, Канада, Велика Британія) вже давно перевищила кількість тих, хто досліджує картезіанство у Франції» (99, 112).

При цьому, О. Хома наголошує, що йдеться не про зміщення «географічного центру» відкриттів у цій галузі, а радше про «формування міжнародних дослідницьких мереж». Безпрецедентний інтерес до спадщини Декарта з боку сучасних філософів, актуалізує і погляди Р. Дж. Колінгвуда, який саме у позиції французького науковця побачив вкрай важливі аспекти становлення історії Нового часу та співвідношення історії та філософії.

На думку Р. Дж. Колінгвуда, оцінюючи окремі аспекти спадщини Декарта, слід враховувати, що «конструктивний рух філософії XVII століття зосередився на проблемах природознавства», а гуманітарні науки, зокрема історія, відійшли на другий план. При цьому Декарт розрізняє поезію, історію та філософію, додаючи до беконівської структури ще й богослов'я.

Наразі, як зазначає Р. Дж. Колінгвуд, свій новий метод Декарт застосував лише до філософії, вважаючи що вона об'єднує три елементи, а саме: математику, фізику та метафізику. Хоча англійський учений прагне бути гранично толерантним до позиції Декарта і скрупульозно відшукує в його поглядах усе, що є дотичним до «ідеї історії», він все ж повинен визнати, що ставлення Декарта до історії було химерно двояке» (35, 118). Врешті-решт Р. Дж. Колінгвуд звинувачує французького філософа в «історичному скептицизмі».

Важливим аспектом монографії «Ідея історії» є, як ми вже наголошували раніше, зацікавлене ставлення Р. Дж. Колінгвуда до концепції Бенедетто Кроче (1866–1952) – одного з найяскравіших представників неогегельянства, який завдяки власним напрацюванням на теренах філософії, історії та естетики вважався визнаним європейським інтелектуалом. У контексті гуманітарних наук, історія та теорія яких особливо цікавила Кроче, доцільно виокремити естетику, з приводу якої Л. Левчук зазначає: «У складній системі філософських поглядів Б. Кроче важливе місце посідає його естетична концепція, яка має цінність як теоретичне явище, і як наслідок багаторічного спілкування філософа з художньою інтелігенцією Італії та інших країн Європи, і як спроба охопити суперечливі процеси розвитку європейського мистецтва в умовах утвердження ідеології фашизму» (54, 46). На нашу думку, однією з причин вибору Р. Дж. Колінгвудом серед інших саме концепції Кроче, був той високий статус його праць, який одноставно засвідчують фахівці.

Перш ніж представити концепцію італійського теоретика слід враховувати думку Р. Дж. Колінгвуда, щодо стану історіографії в різних європейських країнах на початку XX століття. Він зокрема зазначав, що італійським філософам важко змагатися з французькими чи німецькими, проте у царині історії їхні теоретичні позиції досить високі: «Від самого XIX століття провідні італійські мислителі вибудовували традицію серйозного й наполегливого історичного дослідження, тривалість, розмаїття й багатство цієї традиції надають особливої ваги висловлюванням сучасних італійців стосовно цього предмета як такого, що вріс у найпотаємніші глибини їхньої культури» (35, 263).

Відтак Р. Дж. Колінгвуд акцентує як на постаті Б. Кроче, так і на його першому нарисі «Історія, віднесена до концепції мистецтва» (1893), що продовжував полеміку щодо суті історії, науки чи мистецтва, розпочату відомим німецьким філософом Вільгельмом Віндельбаном (1848–1915), який спростовував тезу, що історія – це наука. Оскільки Кроче і Віндельбанд рухалися в одному теоретичному напрямі, Р. Дж. Колінгвуд по-

рівнює їхні аргументи й надає перевагу Кроче, позиція якого оцінюється ним як більш перспективна.

Аналізуючи позицію Б. Кроче Р. Дж. Колінгвуд наголошує, що він не вважає за можливе розглядати мистецтво ані як засіб отримання чуттєвої насолоди, ані як «представлення природного факту», ані «вибудовування систем формальних відносин і користування ними». Такі три підходи до мистецтва, на думку англійського дослідника, були найбільш поширеними наприкінці XIX століття. Наразі артикулюємо, що позиція Р. Дж. Колінгвуда у його оцінці естетико-мистецтвознавчих концепцій означеного періоду є доволі суб'єктивною і такою, яка спонукає до дискусій, проте нині зосередимося на тезах Кроче, оскільки англійський теоретик їх активно підтримував.

Так, за твердженням італійського ученого, мистецтво є «інтуїтивним баченням індивідуальності. Митець бачить і представляє цю індивідуальність, а його публіка бачить її так, як він її представив. Отже, мистецтво є не діяльністю емоцій, а діяльністю пізнавальною: це – знання про індивідуальне» (35, 263).

У подальших своїх розмислах Б. Кроче проводить порівняння між наукою – феноменом природничого знання, і мистецтвом, яке належить до гуманітарної сфери: «На відміну від мистецтва, наука [природнича] є знанням про загальне: а її праця полягає в тому, щоб вибудовувати загальні концепції й визначати співвідношення між ними. Щодо історії, вона загалом займається конкретними індивідуальними фактами» (35, 263).

Р. Дж. Колінгвуд досить ретельно перелічує ті ознаки історії, які дають підстави вважати її мистецтвом: представлення індивідуального, інтуїція, описовість (мистецтво описує можливе, історія – реальне), споглядання. Досить об'ємний матеріал, який Р. Дж. Колінгвуд присвятив концепції Кроче, потребує самостійного аналізу, проте ті положення, які ми подали в контексті теоретичної спрямованості цього підрозділу, дають певне уявлення щодо специфіки «входження» проблеми «ідея історії» в європейський дослідницький простір.

Віддаючи належне монографії «Ідея історії», слід все ж визнати, що, тільки додавши до неї розмисли Р. Дж. Колінгвуда,

які мають місце на сторінках «Принципів мистецтва», можна відтворити реальне ставлення теоретика до доби Відродження. Наше зауваження стосується і постаті Р. Декарта, адже в «Принципах мистецтва» Р. Дж. Колінгвуд доволі детально обговорює позицію французького філософа щодо природи відчуттів, особливо наголошуючи на авторському підході Декарта до специфічного поєднання: «відчуття – уява».

Такий аспект цієї проблеми видається Р. Дж. Колінгвуду важливим, оскільки саме від нього у своїх наукових розвідках пізніше відштовхувалися Гоббс (він прийняв окремі тези Декарта) та Спіноза, який «виявився ближче до Гоббса». В означеному контексті теоретичної ваги набуває поняття «*imagination*», який Спіноза «визнає принципом, за яким будь-яке відчуття є уявою». Через це, як стверджує Р. Дж. Колінгвуд, спінозівське поняття «*imagination*» стає його постійним терміном, що означає відчуття» (117, 166).

Як професійний історик науки вчений не міг не звернути уваги на те, що для Спінози поняття «*imagination*» не є «способом мислення і говорячи про нього, він ніколи не використовує слова *idea* або *percipere*, які в його текстах незмінно супроводжують розмови про дії інтелекту» (117, 166). Р. Дж. Колінгвуд, підтримуючи позицію Спінози наголошує, що «уява – це не діяльність, а байдикування, і з огляду на це, плоди уяви, оскільки вони не містять істини, «не містять і жодних помилок» (117, 166).

Важливо акцентувати й те, що англійський науковець фіксує можливість використовувати вплив декартівського розуміння «уяви» в процесі аналізу концептуальних положень філософії І. Канта, а це вкотре доводить значущість теоретичних шукань «істориків Ренесансу». Наразі не можна оминати й наступне, а саме: глибоку обізнаність Р. Дж. Колінгвуда з широким колом питань з історії європейської філософії. Загальновідомо, що знання історії філософії є наріжною ознакою рівня професійної підготовки науковця. У своїх монографіях, де представлено різні аспекти історико-філософського знання, Р. Дж. Колінгвуд, з одного боку демонструє обізнаність з першоджерелами, а з іншого – здатність щодо аргументованого здійснювання порів-

няльного аналізу між німецькою та італійською моделями осмислення конкретних питань.

Наразі найповніше уявлення щодо ставлення Р. Дж. Колінгвуда до доби Відродження дає його персоналізований підхід до живопису, цього історико-культурного етапу, який презентований англійським дослідником і з загально естетичних позицій, і з вузько ремісничих чи професійно-технічних: означене демонструє широку обізнаність ученого у царині образотворчого мистецтва. Вочевидь, Р. Дж. Колінгвуда цікавлять усі просторово-часові виміри Відродження, оскільки в поле його зору потрапляють і Мазаччо, і Шекспір, і Леонардо да Вінчі.

У контекст своїх розмислів про природу мистецтва, Р. Дж. Колінгвуд включає твердження істориків культури, що базуються на одній з трьох концепцій:

1. «...діяльність художника скеровується якоюсь божественною істотою».

2. «...робота художника спрямовується силами, які хоча і є частиною його самого і до речі частиною його розуму, діючи мимоволі й неусвідомлено, працюють у якомусь підвалі свідомості, куди не запрошують мешканців будинку, що стоїть над ним».

3. «...варіант (концепції – *М.Т.*), що був популярним серед психологізуючих фізіологів минулого століття, і Грант Аллен до цього часу лишається найзначнішим представником цієї течії» (117, 124).

Ми вважаємо за потрібне детально реконструювати позицію Р. Дж. Колінгвуда щодо наявних концепцій, які пояснюють природу мистецтва, аби відтворити його ставлення до спроб окремих науковців «працювати» з текстами Шекспіра, перед генієм якого теоретик схиляється, вважаючи англійського драматурга найвидатнішим представником пізнього Ренесансу.

Попередньо реконструйовані нами три варіанти пояснення мистецтва, на думку Р. Дж. Колінгвуда, представлені «розумними людьми». На противагу ним є люди іншого гатунку, які стверджують наступне: «...якщо мавпа достатньо довго гратиметься з друкарською машинкою, вільно натискаючи на клавіші, за допомогою теорії ймовірності можна довести, що кінець кінцем суто

випадковим чином вона створить повний текст зібрання творів Шекспіра. Читач, якому немає чого робити, може порозважатися розрахувавши скільки часу потрібно, аби накопичилась імовірність, що заслуговує хоча б мізерної ставки» (117, 124).

Означений пасаж потрібний Р. Дж. Колінгвуду, аби з, так би мовити, іронічною гіркотою констатувати цинізм певної частини англійської аудиторії, яка демонструє «розумовий стан суб'єкта, який може прирівняти «твори» Шекспіра до послідовності літер у книзі, на обкладинці якої надрукована ця назва». Отож англійський теоретик робить усе можливе, аби захистити культуру Ренесансу від «недоумків» ХХ століття.

Водночас Р. Дж. Колінгвуд не лише відстоює Шекспіра, а й «захищає» Леонардо да Вінчі від З. Фрейда та К. Г. Юнга, назвавши їх бездарними критиками й категорично не приймаючи запропонованої ними інтерпретації джерел геніальності цього видатного живописця, вченого і теоретика мистецтва.

Як відомо, психоаналітична «патографія» Леонардо да Вінчі базується на кількох фактах: він був бастардом, сповідував гомосексуальну орієнтацію та визнавав спонукально-творчу роль сновидіння. Оскільки на українських теренах цей аспект психоаналізу ґрунтовно проаналізований у напрацюваннях Л. Левчук «Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика» (2002) та О. Оніщенко – «Художня творчість: проєкт некласичної естетики» (2008), ми лише фіксуємо цей аспект спадщини Р. Дж. Колінгвуда. Наразі слід зауважити, що англійський теоретик власне не торкався суперечливих тез, якими засновник психоаналізу оперував у праці «Спогади дитинства. Леонардо да Вінчі» (1910), а лише «зарахував» З. Фрейда до «бездарних критиків».

На нашу думку, важливо наголосити інтерес Р. Дж. Колінгвуда до творчості Мазаччо Томаззо ді сер Джованні ді Гвіді (справжнє ім'я: Томмазо ді Джованні ді Симоне Кассаї (Гвіді)) (1401–1429) – видатного італійського майстра флорентійської школи, реформатора живопису доби Кватроченто. При цьому дослідник не стільки висловлює власну думку, скільки представляє англійській науковій спільноті позицію Бернарда Бернсона (у написанні Р. Дж. Колінгвуда – Бернсон – *M.T.*) –

американського історика мистецтва, випускника Гарвардського університету (1887), члена американської та кількох європейських академій мистецтв, авторитет якого на початку XX століття був беззастережним.

Бернард Беренсон (1865–1959) від 1900 року постійно жив в Італії, а у дослідженнях здійснених упродовж 1890–1900 років, вперше визначив стилістичні особливості різних художніх шкіл і провів ґрунтовну атрибуцію картин. Монографія Б. Беренсона «The Italian Painters of the Renaissance» (1953) і до сьогодні є однією з найбільш авторитетних щодо історико-теоретичного відтворення новаторської сутності живопису доби Відродження.

Залучення Р. Дж. Колінгвудом позиції як Мазаччо, так і Беренсона в контекст своїх розміркувань, стимульовано його інтересом до професійно-ремісничих новацій італійських живописців початку XV, які «відгукнулися» у творчості французького імпресіоніста Сезанна вже в умовах XIX століття. Означену «новацію» Р. Дж. Колінгвуд пояснює наступним чином: «Тримайте олівець перпендикулярно паперу, не гладьте папір, а колувайте його. Вважайте, що замість нього (паперу – *М.Т.*) перед вами шматок глини, в якому ви бажаєте вирізати барельєф, а в руках у вас не олівець, а різець. Тоді ви виявляєте, що можете створити не якийсь малюнок на папері, а об'ємну річ, що лежить всередині аркуша ... або десь за його площиною» (117, 139).

У контексті означеного, Р. Дж. Колінгвуд і звертається до досліджень Б. Беренсона, який «цю революцію» подає у ретроспективному підході, залучаючи до аналізу досвід Мазаччо, який «за допомогою рук і ніг досліджував світ об'ємних і твердих речей, де Мазаччо прямував подібно велетню, землею» (117, 140). Таким чином, у розвідці Р. Дж. Колінгвуда представлена як «ідея історії» в її загальнотеоретичному значенні, так і «історики Ренесансу», наукові розвідки яких сприяли становленню «реального історичного знання».

На нашу думку, послідовний інтерес Р. Дж. Колінгвуда до доби Відродження, з одного боку вкрай важливий для нього сам по собі, а з іншого – є поштовхом задля переходу до класицизму,

який в англійській гуманістиці відіграв як потужну, так і специфічну роль.

З позиції сьогодення слід позитивно оцінити не лише методологічні, а й методичні засади спираючись на які, здійснено теоретичні «прориви» Р. Дж. Колінгвуда. Щодо методичних слід виокремити використання потенціалу таких гуманітарних наук як історія філософії, етика, естетика, мистецтвознавство та частково психологія. Саме вони забезпечили підґрунтя до всебічного аналізу ролі й значення як класицизму загалом, так і його англійської моделі формування європейського культурного простору XVI – початку XIX століття зокрема.

Слід наголосити, що ми вважаємо доцільним оперувати формально-логічною структурою «англійська модель класицизму», оскільки це дає можливість в процесі аналізу дослідницького простору класицизму, чітко окреслити, так би мовити, «межі панування англійців» й поглибити знання сучасної наукової спільноти щодо теоретичних інтересів мислителів саме цієї країни.

Акцентована нами теза набуває особливого значення зважаючи на те, що в попередні періоди англійський класицизм через остаточно не окреслені причини, залишався в тіні італійської чи французької моделей. Одним із пояснень такого стану було особливе значення як доби італійського Відродження, так і французького бароко та рококо у подальшому історико-культурному розвитку Європи. Означений контекст імовірно і посприяв тому, що на маргінесах опинився як англійський, такі частково німецький класицизм. Однак слід констатувати, що сучасна європейська гуманістика поступово долає таку недоречність.

На нашу думку, все зазначене актуалізує звернення до сутності «англійської моделі класицизму», що «будувалася» на засадах теоретико-практичного паритету – принципу, який в українській гуманістиці активно використовують Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Холодинська. Теоретико-практичний паритет найбільш виразно відбиває одну з наріжних ознак англійського класицизму, а саме: англійські класицисти були настільки ж теоретиками, наскільки й відомими представниками літера-

турно-мистецької спільноти, які привернули увагу і Р. Дж. Колінгвуда і зацікавлене ставлення сучасних науковців.

Саме принцип «теоретико-практичного паритету» і є тією теоретичною принадою, що осучаснює естетико-мистецтвознавчі ідеї класицистів. Окрім потенціалу «теоретико-практичного паритету», продуктивним слід вважати й опертя на «персоналізацію». Використовуючи «персоналізацію» як одну з наріжних засад культурологічного аналізу, реконструюємо спадщину тих, хто «забезпечив» можливість стверджувати не лише існування, а й самодостатність «англійської моделі класицизму».

2.2. Англійський класицизм: літературно-мистецький контекст

2.2.1. Філіп Сідні

У проєкції часу стало очевидним, що біля витоків англійського класицизму стоїть Філіп Сідні (1554–1586), коротке життя якого не завадило йому в добу правління Єлизавети I (1533–1603) посісти помітне місце в різних сферах. Належачи до вищих верств англійської аристократії, Сідні здобув ґрунтовну освіту і готуючись до дипломатичної кар'єри, кілька років перебував у Франції спілкуючись із Філіпом Деплюссі-Марне (1549–1623) – політичним діячем, дипломатом і визнаним лідером тодішньої французької літератури.

Як засвідчують епістолярні та мемуарні джерела, Сідні був свідком подій Варфоломіївської ночі (24 серпня 1572), поділяючи при цьому позицію протестантів. Упродовж року у статусі посла він представляв королівський двір у Празі (1577). Однак, оскільки Єлизавета I не поділяла його релігійні погляди, Сідні впав у немилість, був відкликаний і відправлений у власний маєток – місце тимчасового заслання.

Цей період життя сприяв виявленню, так би мовити, предметного, цілеспрямованого інтересу Сідні до літературної твор-

чості насамперед в організаційному плані: він створює поетичне товариство «Ареопаг», до якого увійшли його друзі, які так чи інакше були дотичні до простору гуманітарного знання: Габріель Харві (1545–1630), Едмунд Спенсер (1552–1599), Едвард Дайард (1543–1607), Фульк Гревілл (1554–1628) – майбутні англійські літератори, які посядуть помітне місце в літературі другої половини XVI та перших десятиліть XVII століття.

На нашу думку, серед літературного оточення Ф. Сідні особливий інтерес викликає персоналія Е. Спенсера, який навчаючись у Кембриджі, був студентом Г. Харві – викладача риторики, під впливом якого Спенсер перебуватиме упродовж усього життя. Знайомство з Ф. Сідні відбулося у 1579 році – знаменному в житті Спенсера, адже саме тоді виходить друком його найбільш відома поема «Пастуший календар», яка не лише зарахована до класичних творів англійської літератури, а й забезпечила Е. Спенсеру титул «Принц поетів».

Згодом з'ясується, що серед членів товариства «Ареопаг» саме Е. Спенсер міг успішно працювати практично в усіх жанрах поезії, створюючи непересічні зразки й пасторалі (засновником цього поетичного жанру визнано Ф. Сідні – *М.Т.*), й епопеї, й елегії та сонетів. Пізніше літературознавці артикулювали, що саме Спенсер творчо-пошуково ставлячись до фонетики англійської мови, надав віршам особливої музичності та вишуканості.

Повертаючись до реконструкції життєво-творчого шляху Ф. Сідні, слід констатувати, що у роки «королівської немилості» він починає експериментувати з таким жанром поезії як «пастораль» (від фр. *pastorale* – сільський), намагаючись у своїх творах уславлювати ідилічне сільське життя та красу незайманої природи, а згодом створює одну з найкращих своїх пасторалей – «Аркадія», що дає підстави сучасному англійському літературознавству вважати Філіпа Сідні засновником цього жанру. Працюючи над конкретними творами він теоретично осмислює місце та роль поезії в європейській культурі, наголошуючи на значенні традицій, і пише ґрунтовне дослідження «Захист поезії» (1580).

Присвятивши Єлизаветі I пастораль «Травнева королева», Сідні отримав прощення, повернувся до Лондона й був призна-

чений спочатку очільником англійської кінноти в англо-іспанській війні, а згодом губернатором завойованих територій (1585). У зіткненні з ворогом біля містечка Зютфенс (Нідерланди) Сідні був важко поранений і помер від зараження крові у віці тридцяти двох років. Трагічна смерть молодого поета, який вважався одним з найвідданіших послідовників протестантизму, досить швидко перетворила його на легенду. Коли ж з'ясувалося, що твори Сідні були першими в історії англійської літератури, що перекладалися іншими мовами, визнання його спадщини як видатного національного досягнення стало одним із чинників у характеристиці творчості поета.

Слід наголосити, що теоретична спадщина Сідні, по суті, обмежується однією працею, проте її значення важко переоцінити, оскільки за хронологічним принципом вона є першим кроком у представленні класицизму й своєрідним дороговказом для наступного покоління теоретиків. Сучасні літературознавці, коментуючи окремі позиції дослідження Сідні, звертають увагу на ті труднощі, з якими він зіткнувся в процесі написання «Захисту поезії», а саме: як з недостатньою розробленістю англійської письмений прози в останній третині XVI століття, так і з необхідністю втрутитися в полеміку щодо памфлету Гассона «Школа зла» («A school for abuse», 1579)», автор якого виступав і проти елітарного мистецтва і проти ученості загалом.

Подолавши означені труднощі, Сідні запропонував нову манеру «представлення» теоретичних ідей, яка пізніше не лише була підтримана, а й успішно розвинена. «Нова манера» вводила в теоретичний текст дві постаті – прокурора й адвоката, висловлювання яких чи то спростовували, чи то захищали конкретні теоретичні тези.

Водночас результативність подібних диспутів залежала не лише від професіоналізму їх учасників, а й від того як оцінювалася постать поета. Наразі зацентруємо, що Сідні реконструював приклади термінів, якими називали поета в різних країнах. Так, наприклад, на теренах Туреччини, окрім священників-законотворців, за твердженням Сідні, лише поети мають право на авторство; в Ірландії – країні, що «майже повністю позбавлена

вченості» до поетів ставляться з побожною повагою; індійці, які навіть не мають власної писемності, підтримують своїх поетів, які «складають і виконують пісні, що називають «areytos». У цих піснях розповідається про подвиги прашурів і проголошуються слова вдячності численним богам; в Уельсі, «де живуть прямі нащадки стародавніх бритів, ми маємо вагомі докази того, що серед них є поети, яких вони називають бардами». Вживаючи поняття «бард – мандрівний поет і співак у кельтів, слід мати на увазі, що барди об'єднували функції автора, композитора та виконавця пісень» (5).

На теренах Уельсу поезія, за твердженням Сідні, збереглася всупереч політиці римлян, данців, норманів, які періодично захоплювали уельські землі. Свій ретроспективний аналіз, так би мовити, географічної площини існування поезії, Сідні завершує поверненням до її джерел – грецько-римської традиції називати поетів «vates» – пророк, додаючи до нього ще два терміни: «vaticinium» (пророкування) та «vaticineri» (провісник)».

Ще одним «теоретичним проривом» Ф. Сідні вважається застосований ним прийом порівняння зокрема етики, філософії та поезії, що, на його думку, збігаються за змістом, а відрізняються «засобами його передачі»: «системою голих фактів» (етика) та «системою образів» (поезія). Англійський теоретик звертає увагу на те, що людство від давньогрецьких часів орієнтується на те тлумачення поезії, яке запропонував Арістотель наголошуючи, що поезія – мистецтво наслідування.

Деталізуючи цю тезу Сідні артикулював, що Арістотель визначає її (поезію – *M.T.*) у понятті «mimesis», тобто «відтворення, наслідування або «живописання». Говорячи ж метафорично поезія – це картина, що говорить маючи на меті наставляти та «усолоджувати». Повністю приєднуючись до тези давньогрецького філософа, Сідні вважає за необхідне ще раз акцентувати: у метафоричному аспекті поезію слід розглядати як «картину, що говорить». При цьому англійський теоретик наголошує на існуванні трьох типів поетів і трьох видів поезії:

1. «Найпрекраснішими» були поети давнини, в творах яких «наслідувалася досконалість Бога». Це, на думку Сідні, показо-

во зробили «Давид у своїх “Псалмах”», Соломон у “Пісні пісень”, “Екклезіасті” й «Притчах», Мойсей і Дебора в їхніх “Гімнах”»... . Посилаючись на тези Іммануїла Триммеліуса та Франциска Юніуса, Ф. Сідні погоджується, що означені твори слід розглядати як «поетичну частину Біблії». За його твердженням, поезія такого ґатунку має своїх прихильників і у другій половині XVI століття серед тих людей, які «жорстоко страждають від смертних гріхів».

2. Поети другого типу мають справу з «філософськими матеріями, або пов’язаними з моральністю як у Тіртея, Фокіліда і Катона, або з природою взагалі як у Лукреція і в «Георгіках» Вергілія, або з астрономією як у Манілія і Понтано, або ж з історією як у Лукана. Якщо ця поезія комусь не подобається, стверджує Сідні, причина тому – відсутність смаку в судженнях цих людей, а «не якість вишуканої їжі блискуче висловлених знань».

3. Найціннішими, на думку Сідні, є поети, які «гідно наслідуючи природу повчають і приносять насолоду». При цьому наслідуючи вони нічого не запозичають з того, що є, було або буде, проте занурюються у сфери божественного передбачення стосовно того, що може або має бути, підкорюючись лише «дисципліні вченого судження». Ця третя когорта як поетів, так і створених ними «поезій» структурується, за визначенням Сідні, на «підвиди», серед яких найбільш значущими є «героїчний, ліричний, трагічний, комедійний, сатиричний, ямбічний, елегійний, пасторальний».

Слід враховувати, що усі три типи поетів та види поезії, так чи інакше, залучені у площину «мімезису», проти змісту й функцій якого Сідні, в принципі не заперечує. Принагідно доцільно наголосити, що він написав «Захист поезії» у 1580 році, використавши три означення поняття «мімезису»: відтворення, наслідування, живописання. Натомість сучасна естетико-мистецтвознавча теорія використовує, як правило, лише поняття «наслідування», тоді як інші іменники (в сучасній теорії їх зазвичай називають означники – *М.Т.*) можуть виступати лише в ролі «пояснювальних термінів» при тлумаченні змісту «наслідування».

Оскільки теоретик намагався «захистити поезію», то певну частину тексту свого дослідження він приділяє історії становлен-

ня цього літературного явища (в останні десятиліття XVI століття поняття «жанр» ще не було введено в теоретичний ужиток, тож враховуючи це, ми оперуємо терміном «явище» – *М.Т.*) Відтак Ф. Сідні досить вільно перехрещує міфологічне «бачення» поезії, рими якої під музичний ритм кіфари чи «розтрощували каміння», чи допомагали його укласти при будівництві стін навколо Фів (міф про Амфіона – сина Зевса та цариці Антіопи), із позаміфологічним – світським». Слід наголосити, що в арсеналі «захисника поезії» є ціла низка зразків «поетичного міфологізму».

Поезія видається Ф. Сідні вкрай важливим «літературним явищем», що володіє засобами емоційного впливу на людину, що живиться цілком «земними засадами», серед яких на перші ролі теоретик висуває «ремесло», досконале володіння яким зрівнює поета з «філософом – моралістом» або з «істориком». На нашу думку, слід акцентувати, що у різних частинах свого дослідження, Сідні свідомо артикулює існування «поетів» і «віршотворців»: останні мають досить приблизну дотичність до поезії, зазвичай позбавляючи це «літературне явище» ознак індивідуальності, вульгаризуючи та деформуючи його.

Слід наголосити, що в означених проблемах Ф. Сідні «рухається» у логіці розміркувань Арістотеля, який, як відомо, ставив поезію вище історії. Позиція, яку ми умовно визначимо як «Арістотель – Сідні», достатньо переконливо актуалізує особистісний фактор, уяву і переживання конкретної людини, її «чуттєву присутність» в історичних подіях – битві, облозі, захопленні земель, загибелі солдат, стражданні поранених, мрії про перемогу. Водночас Сідні намагається показати, яке «тяжіння до добра» викликають у людини приклади, запозичені з поезії: «Хто з тих, хто прочитав про те, як Еней виносить на власній спині старого Анхіза не мріє про можливість особисто здійснити таке надзвичайне діяння?».

Хоча «захищаючи поезію» Сідні, цілком логічно у різних аспектах, постійно пише про неї, однак схиляючись перед її можливостями, все ж не забуває, що існує життя і поза читанням віршів. У такому житті цінується мораль, патріотичні чи добродійні вчинки, які характеризують життєву позицію людини. Оскільки

поезія зачіпає емоції та переживання кожної конкретної людини, її передусім виховний потенціал значно вищий, на думку Сідні, ніж диспути філософів щодо того, яке життя – споглядальне чи діяльнісне більш доречне: «Платон і Боецій добре розуміли це і тому часто примушували пані філософію позичати для маскування у Поезії її одяг». Принагідно зауважимо, що процитований фрагмент відсилає читача до твору «Розрада філософією», в якому Боецій поєднав прозаїчну мову з поетичною.

Окрім означених розміркувань, Сідні констатує наступне: «Можна навести численні приклади, яким не буде кінця, дивовижного впливу поетичного вимислу на людей». І поняття «вимисел» і його роль у поетичній творчості багато важать для Сідні як теоретика. Він наводить приклади з римської історії V ст. до н.е., коли відомий політичний діяч Мененій Агріппа перед збудженим людським натовпом повівся як простий поет, розповівши людям притчу про те, як у давнину всі частини людського тіла повстали проти живота, а покаравши його, самі виявилися голодними. Зокрема, Сідні зазначає, що не знає іншого прикладу, коли вигадана притча, яку Мененій Агріппа розповів натовпу збуджених людей так подіяла на них, що розгнівані римляни заспокоїлись та погодилися вести перемовини з сенатом. У цьому разі «вимисел» виступив у ролі регулятора політичної ситуації.

Своє дослідження англійський теоретик завершує «прокляттями» на адресу «нездар», які «народилися біля нільського водограю» і не здатні чути «музику поезії». Емоційність Ф. Сідні визначається передусім суперечністю процесу сприймання художніх творів, які подекуди не здатна переживати «сільська» спільнота чи хтось інший, позбавлений уяви та здатності співпереживати творчим шуканням поета.

Хоча на тлі досягнень тогочасної італійської та французької гуманістики напрацювання Ф. Сідні мають дещо скромний вигляд, проте для подальшого розвитку англійського гуманітарного знання він виконав доволі важливу роль:

По-перше, продемонстрував можливість виявити себе у кількох, досить специфічних напрямках – політиці, військовій справі та науково-дослідницькій діяльності.

По-друге, «пасторальна поезія» Ф. Сідні має самоцінне значення у розвитку європейської літератури.

По-третє, популярність «Захисту поезії» серед тогочасних інтелектуалів спонукала до подальших наукових розвідок, які сукупно створили теоретичну «дослідницьку цілісність» на тогочасних англійських теренах.

2.2.2. Бенджамін (Бен) Джонсон

Дотримуючись хронологічної послідовності у розгляді естетико-мистецтвознавчої гілки англійського класицизму, слід зосередитися на позиції Бенджаміна (Бена) Джонсона (1573–1637), для якого Філіп Сідні, що пішов з життя у 1586 році вже фактично був класиком. Спадщина Б. Джонсона, так само як і спадщина Ф. Сідні, показовим чином відповідає вимогам теоретико-практичного паритету, оскільки комедії Джонсона – «Кожний у своєму праві» (1598), «Вольпоне, або Лисиця» (1605), «Епікона, або Мовчазна жінка» (1609), «Алхімік» (1610) входили до репертуару європейських та американських театрів упродовж XX століття.

Теоретичні ж напрацювання Б. Джонсона, які вочевидь мають доволі складну назву – «Нотатки чи спостереження за людьми та явищами, зроблені під час щоденного читання, і такі, що відбивають своєрідне ставлення автора до свого часу» (1642), у більш-менш завершеному обсязі були оприлюднені вже після смерті автора. Хоча його сучасникам було важко цілісно осягнути спадщину цього драматурга і теоретика, у проєкції часу вона сприймається як така, що «будувалася» на засадах саме теоретико-практичного паритету, коли досвід освоєння «законів сцени» давав змогу зробити переконливі висновки щодо окремих «законів творчості».

Слід наголосити, що ці «закони» Джонсон іноді подає у формі близькій до чинника «умовність», на який він активно спирається в процесі написання комедій: «Часто говорять, що люди, які не здатні постійно і повсюди виявляти гостроту власного розуму, неглибокі й недотепні. Нема нічого дурнішого. Був би ніс або око кращою частиною обличчя, чи захотіли б ми мати його замість

усього лиця? Гадаю, що брови, щоки, лоб, губи та інше не менш необхідні та природні на своєму місці. Однак тепер природність не цінується: правильна і природна мова здається банальною. І лише нестерпний, химерний стиль вважається чудовим...» Як наслідок цих роздумів, Джонсон формулює наступне запитання: «Хіба не спотворивши рідної мови не можна сказати красиво?» (19). Відтак кожний митець, на думку Джонсона, має рахуватися з модою, яка вимагає, аби «стиль був екзальтованим».

Ми свідомо зосереджуємо увагу на цьому фрагменті, а у дослідженні Джонсона чимало яскравих, інтелектуально-іронічних пасажів, аби показати специфіку його мислення й ставлення до «законів творчості», оскільки обігруючи модель «обличчя», він примушує читача зосередитися на таких «явищах» як «прозум», «природність», «стиль», «мова», «екзальтація», «мода», зіставлення «частина – ціле», «спотворення – краса». На нашу думку, йдеться не стільки про інтелект цього прихильника «теоретико-практичного паритету», скільки про його дивовижну «інтелектуальну щедрість», яку він дарує своїм сучасникам.

Слід визнати, що з одного боку нотатки англійського теоретика це, так би мовити, поточні узагальнення професійного досвіду, який він отримував у процесі роботи з акторами над «перенесенням» на сцену власних творів, а з іншого – спроба теоретичного обґрунтування необхідності творчої трансформації «ренесансного» театру в «класицистичний».

З цього приводу літературознавці стверджують, що Б. Джонсон, життєво-творчий шлях якого припадає на межу XVI–XVII століття, відчував себе радше людиною Відродження, ніж Класицизму. Проте він все ж є класицистом, оскільки у першу третину XVII століття класицизм уже впевнено почувався на англійських теренах. Водночас створюючи новий англійський театр, Джонсон відштовхувався від надбань Відродження, демонструючи повагу до досвіду минулого.

Як драматург, він не лише надавав перевагу комедії, а й визнавав значення «індивідуальних відхилень», що актуалізують особливу роль «гуморів» (термін Джонсона – *М.Т.*) – прикладів специфічної реакції конкретної людини на комічний подразник. Досить

обережно ставлячись до філософсько-естетичних шукань мислителів Античності, Джонсон так само як і вони, визнавав категорію «комічне» і наріжню, і підґрунтям для створення комедії.

На нашу думку, у дещо суперечливій позиції Б. Джонсона, увагу привертає зроблений ним наголос на індивідуальному аспекті сприймання й переживання комічного («гуморів»), які не слід «типізувати». З огляду часу, слушність позиції Джонсона повністю підтвердилася після здійснення аналізу як природи «комічного – комедії», так і психофізіології сміху у дослідженнях А. Бергсона «Сміх у житті та на сцені» (1900) і З. Фрейда «Дотепне і його ставлення до позасвідомого» (1905). Ці теоретики акцентували саме на індивідуальному характері сприймання комічного подразника, що далеко не в кожного реципієнта викликає реакцію сміху, тож доцільність застосування поняття «типізація» до комедійних творів залишається дискусійною і в сучасній естетичній теорії.

Актуальність подальшого розкриття «секретів» комічного демонструє стаття О. Оніщенко «"Сміх Циклопа" як модель комічного Б. Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету» (2017). Відштовхуючись від резонансного роману «Сміх Циклопа» (2010) відомого французького письменника Бернара Вербера, дослідниця показує реальні й можливі модифікації комічного у світоставленні конкретного індивіда. Зокрема вона наголошує, що «класична естетична категорія» не задовольняє Вербера, видається йому «ускладненою, неефективною, недоцільною, а за великим рахунком і неможливою, зважаючи на той визначний прорив, що був реалізований у цьому напрямі А. Бергсоном і З. Фрейдом» (71, 143-144).

Цілком свідомо включаючи у контекст наших розмислів наукову розвідку О. Оніщенко, ми намагаємося акцентувати процесуальний характер «комічного» зміст якого, принаймні від часів Джонсона, лежить у полі зору дослідників. Цей факт наголошує значення спадщини англійського класициста, який зміг поставити важливу проблему, яка, як відомо, вже є набутком гуманістики незалежно від того, наскільки точно він її проаналізував.

Реалізуючи завершальну частину назви дослідження Джонсона, «...ставлення автора до свого часу», він дає характеристику «своєму часу», який мав змогу спостерігати безпосередньо: «...найбільшою довірою та попит мають сьогодні брутальні, розбещені тексти й глузливі, пародійні вірші». Деталізуючи власні розмисли, теоретик наголошує на тому, що це зовсім у дусі нашого часу і вдачі, що успіх супроводжує найгірші твори, тоді як кращі починають викликати зневагу. Там, де закінчуються «хороші» мистецтва, починаються «погані». Слід визнати, що недоліком у позиції Бена Джонсона є деяка її, так би мовити, половинчастість: увівши в ужиток поняття «хороші» і «погані» мистецтва, він не вважає за необхідне хоча б стисло пояснити, який зміст саме він вкладає в подібні визначення.

Принагідно звернемо увагу, що Джонсон вживає поняття «мистецтво» у множині, наголошуючи в такий спосіб ту реальну «побутову» атмосферу, чітко визначене місце дії, оскільки він заперечував будь-яку наявність у комедії вигаданих чи фантастичних ознак. До того ж як артикулюють театрознавці, «центральним у поезії Бена Джонса виявляється принцип морально-дидактичної заданості характерів персонажів...».

Своєю увагою спадщину Джонсона не обійшов і Р. Дж. Колінгвуд, неодноразово звертаючись до неї. Так у «Принципах мистецтва», розпочинаючи аналіз проблеми співвіднесеності «корисного та приємного», він цитує думку драматурга з п'єси «Епікона, або Мовчазна жінка»: «Мета кожного, хто наважується писати для сцени, поєднання приємного з корисним» (117, 86). Коментуючи цю тезу, Р. Дж. Колінгвуд наголошує: «Художник, якщо він добре знає свою справу, сам розподіляє у який бік мають бути спрямовані різні емоції. Так сказано й у Горація: *omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*. Тут *utile* – це розрядка емоцій у практичній діяльності, а *dulci* – розрядка в ігровій ситуації розваги» (117, 86-87).

Намагаючись якомога глибше «зануритися» у природу емоцій і ґрунтовніше її охарактеризувати, Р. Дж. Колінгвуд порівнює художні засоби, які використовував Шекспір з класицистичними комедіями Джонсона. Особливу увагу теоретик приділяє та-

ким емоційним «виверженням» людини як злоба, злостивість, бажання, аби ті, «хто краще нас, побільше страждали». Як наголошує Р. Дж. Колінгвуд і для Шекспіра і для його сучасників «брутальність, насильство, хуліганство» були звичайним явищем і в художніх творах «трапляються в найвідвертіших формах і настільки часто, що ми мусимо визнати ці явища самою сіллю життя для середнього театрального завсідника тієї доби» (117, 91). Тож у комедії «Вольпоне, або Лисиця» Б. Джонсон, як зазначає Р. Дж. Колінгвуд, наслідує Шекспіра не роблячи жодних спроб відмовитися від такої системи «цінностей».

Слід наголосити, що з одного боку англійський класицист надавав особливого значення «задуму» майбутнього твору, а з іншого — наполягав, аби у задумі від початку творчого процесу були закладені «мораль» і «моральнісний урок» майбутнього твору. В окремих тезах своїх «Нотаток та спостережень...» Джонсон позитивно оцінює і роль інтуїції, і визнає «продуктивну силу» натхнення, проте ці ознаки творчого процесу фіксуються суто умоглядно, тоді як реально відстоюється ідея «попередньої заданості майбутнього твору». Означену позицію Б. Джонсона Р. Дж. Колінгвуд вважає за необхідне прокоментувати, реконструюючи «за» і «проти» джонсонівських висновків. Зокрема він висуває запитання: «А чи існує розподіл між сирим матеріалом і кінцевим продуктом?».

На висунуте запитання відповідає сам Р. Дж. Колінгвуд наголошуючи, що має на увазі «справжнє мистецтво». Відносячи Джонсона саме до його представників він щиро дивується, що можна віднайти «сировину» з якої відомий драматург «виготовляв «Королеву та мисливицю». На думку Р. Дж. Колінгвуда, для літератора такою «сировиною» може виступати «слово», яке і має визначити творчий процес у літературі. Наразі філософ, посилаючись на Джонсона, зауважує, що було б наївним уявляти його (творчий процес — *М.Т.*) наступним чином: «Я хочу зробити маленький гімн, який відкриє шосту сцену п'ятого акту в «Святкуванні Сінтії». Ось англійська мова, або принаймні та її частина, яку я добре знаю. З неї я п'ять разів використаю *твій*; чотири рази *к*, *і*, *сяюча*; *пречудовий та богиня* по три рази кожне та ін.» (117, 34).

Підключаючи засади психологічного аналізу Р. Дж. Колінгвуд артикулює, що оскільки він представив творчий процес Джонсон «не думав» і «не діяв»: «Слова, що трапляються у його вірші, ніколи не зберігалися в його пам'яті у формі, відмінній від порядку його ж вірша» (117, 34). Аргументуючи свою позицію, Р. Дж. Колінгвуд не заперечує того факту, що «сортуючи слова, голосні або приголосні звуки зі схожого вірша, ми можемо зробити цікаві та (хотілося б вірити) важливі відкриття стосовно того, яким чином працювала голова Бена Джонсона, коли він писав вірш» (117, 34). Водночас слід наголосити, що у двох процитованих фрагментах, ми повністю відтворили текст Р. Дж. Колінгвуда, не редагуючи очевидні стилістичні огріхи наявні в ньому.

Приклади, які використовує Р. Дж. Колінгвуд у процесі реконструкції специфіки творчого процесу в інтерпретації Б. Джонсона, дають йому привід засудити «технічну» теорію мистецтва і зокрема зазначити: «Я з радістю допущу, що технічна теорія мистецтва робить добру справу, надихаючи людей на дослідження подібних матерій, однак якщо, пояснюючи ці свої заняття вона (технічна теорія – *М.Т.*) називає слова і звуки матеріалом з якого робиться вірш, то вона, вибачте, говорить нісенітницю» (117, 34).

На нашу думку, доцільно звернути увагу на дещо дивний з сучасного погляду факт, а саме: Р. Дж. Колінгвуда найбільше дратує використання Джонсоном поняття «матеріал», хоча впродовж століть воно могло виступати своєрідною ознакою не лише «засобу» задля безпосередньої праці митця над майбутнім твором (фарби, пензлі, полотно, мармур, глина, клавесин, на якому «відшліфовується» мелодія, костюм, що відповідає певному історико-культурному періоду), а й визначенням «виду мистецтва», у просторі якого здійснюється творчий процес.

«Технічна теорія» мистецтва, теоретичну спрямованість якої поділяв Б. Джонсон, мала всі підстави вважати «слово» і «звук» «будівельним матеріалом» поезії та музики. Принагідно наголосимо, що навіть для перших десятиліть XVII століття, на які припадає науково-творче життя Джонсона, число людей долучених до мистецтва було достатнім, аби зрозуміти значення поняття «матеріал», яким оперує відомий класицист.

Позицію Р. Дж. Колінгвуда важко прийняти й в тому разі, якщо розглядати «матеріал» у дещо іншому ракурсі. «Матеріал» у найширшому розумінні цього поняття – це важливий елемент у структурі професійної підготовки митця, який повинен володіти «ремеслом». Р. Дж. Колінгвуд з надзвичайною повагою поставившись до «ремесла» й багато зробивши задля підтримки давньогрецьких філософів, що наполягали на його значенні в процесі творчої роботи імовірно мусив всіяко підтримати його, а не оцінювати джонсонівську тезу про значення «матеріалу» як «нісенітницю».

Слід зауважити, що контекст колінгвудівських розмислів цікавить нас у зв'язку з постаттю Б. Джонсона, оскільки серед багатьох англійських поетів Р. Дж. Колінгвуд обирає саме його творчість і робить її предметом теоретичного аналізу. Водночас ми маємо зауважити, що негативне ставлення Р. Дж. Колінгвуда до «технічної теорії мистецтва» далеко не завжди виправдане і варте розгляду у контексті проблем психології творчості.

Вочевидь Р. Дж. Колінгвуд і сам не впевнений у необхідності повного засудження цієї теорії, оскільки звертаючись до рядків з поезії Гейне – «Зі свого великого болю я зробив маленькі пісні», він визнає слухність позиції німецького поета, оскільки вважає, що в процесі творчості Гейне «перетворив емоції на вірш». Своє «визнання» Р. Дж. Колінгвуд корегує зауваженням, що праця Гейне не тотожна «перековуванню залізної стрічки на підкови». Наразі, наскільки нам відомо, ані Джонсон, ані «технічна теорія мистецтва» такі порівняння не здійснювала, а відтак – цей приклад є лише демонстрацією певної упередженості, яка подекуди трапляється у твердженнях Р. Дж. Колінгвуда.

Оскільки в наступних розділах нашої монографії ми розглянемо колінгвудівську модель інтерпретації видів мистецтва, нам видається логічним торкнутися ставлення Джонсона до цієї проблеми в його теоретичних розвідках, де спираючись на порівняльний аналіз поезії та живопису, він висловив низку доволі важливих тез. Так, у процесі вибору мистецтв, а це перше, що впадає у вічі, Джонсон оминув театр, яким займався профе-

сійно. Натомість зупинившись на поезії та живописі, він сформулював низку правил.

По-перше, англійський теоретик наголосив на спорідненості цих двох мистецтв стверджуючи, що «обидва зайняті наслідуванням природи». До своїх міркувань Бен Джонсон залучає Плутарха, який, на думку Джонсона, прекрасно сказав, що поезія – це розмовляючий живопис, а живопис – це німа поезія: «Обидва ці мистецтва вигадують та вимудровують різні речі й використовують їх задля служіння природі».

По-друге, Джонсон порівнює «знаряддя праці», якими володіє живопис (олівець) та поезія (перо). Цей порівняльний аналіз приводить його до вельми дискусійного висновку: перо більш благородне знаряддя, адже воно торкається не лише людських почуттів, а й «самої свідомості». На жаль, залишається не з'ясованим, чому Джонсон позбавляє «самої свідомості» живопис. Водночас обидва види мистецтва, на його думку, мусять побачити в «задоволенні й користі спільну мету», яка допоможе їм уникнути усіх негідних насолод, аби не збитися з правильного шляху». Якщо ж «мистецтва» оберуть інший шлях, то намагаючись удосконалити розум, «зруйнують вдачу». Наразі Б. Джонсона не бентежить очевидна алогічність запропонованого ним висновку, адже він не заперечував значення «розуму» у становленні й функціонуванні «мистецтв». Чому ж тоді «розум» мусять виступити руйнівником «вдачі»?

По-третє, у розміркуваннях Джонсона наявні піднесено-емоційні оцінки живописців, які за його твердженням, працюють на теренах «живопису – створіння небес». А ті живописці, які гідні оцінки «прекрасні», здатні проникати у найпотаємніші глибини «людського почуття» і за всієї своєї «мовчазної природи сила їхнього впливу легко перемагає красномовство». Джонсон персоніфікує живописців, наголошуючи на досягненнях італійської школи, а шістьох з її представників – «Рафаель де Урбіно, Мікеланджело Буонарроті, Тіціан, Антоніо із Корреджо, Себастьян Венеціанський, Джуліо Романо та Андреа Серторіо» вважає вершиною у розвитку образотворчого мистецтва. Принагідно констатуємо, що в тексті Джонсон називає 6 митців,

а в авторському переліку додає прізвище Джуліо Романо (1499–1546) – архітектора, учня Рафаеля. Однак, чому він зробив саме так, Джонсон не пояснює.

На нашу думку, спадщина Б. Джонсона потребує подальшого самостійного, ґрунтовного дослідження, що стало б у пригоді українським культурологам, які опікуються проблемами англійської гуманістики. Якщо «розгорнути» теоретичний простір опрацьований Джонсоном, він містить і проблему ремесла, і значення метафори та іномовлення в донесенні авторської думки, і шляхи досягнення «витонченості у висловлюваннях», і полеміку з митцями минулого, і перелік чинників, які допоможуть «майбутнім поколінням» чіткіше уявити зроблене попередниками, і переконання, що низка нинішніх визначень мистецтва суперечать одне одному.

Перелік «великих» і «малих» питань, заявлених Б. Джонсоном, разом з тими важливими проблемами, які вже були окреслені нами показують, що його спадщина – це потужна частина «англійської моделі Класицизму», яка безсумнівно потребує подальшого осмислення.

2.2.3. Джон Драйден

До когорти відомих класицистів Англії належить і Джон Драйден (1631–1700) – один із видатних поетів другої половини XVII століття, драматург, перекладач, теоретик драми та автор принципово важливого для створення цілісного уявлення про англійський Класицизм «Есе про драматичну поезію».

Своє наріжне теоретичне дослідження Драйден написав на вимогу «нової манери», яку почав запроваджувати Ф. Сідні. Наразі він не використовував сіднівських постатей «прокурор – адвокат», а скопіював відомий прийом Леонардо да Вінчі, який задля пояснення переваг живопису влаштував диспут між представниками різних видів мистецтва.

Сучасні літературознавці, реконструюючи ту частину спадщини Дж. Драйдена, яка пов'язана з художньою критикою, наголошують, що було б неточним звести її до дослідження «Есе

про драматичну поезію», хоча це характерне для тої епохи. Річ у тім, що по-перше, більша частина його нотаток та розмірковувань щодо мистецтва розкидана по передмовях, вступних до п'єс та листах; по-друге, власне критичних праць він написав небагато і серед них найбільш значущою, за спільною думкою науковців, вважається «Есе про драматичну поезію», вперше оприлюднене у 1668 році.

«Есе про драматичну поезію» побудовано як «бесіда», яку ведуть між собою чотири людини, кожна з яких має можливість прочитати «монолог», тобто доволі всебічно оприлюднити власну позицію. Саме це і дало змогу Дж. Драйдену «детально відтворити протиборчі погляди на мистецтво всередині самого англійського класицизму». Власне цим і пояснюється той факт, що критик свідомо включив у «монологи» цитати як зі своїх критичних творів, так і з праць однодумців чи опонентів.

Враховуючи ситуацію, що склалася на англійських теренах саме у літературно-мистецькому середовищі, доцільно, на нашу думку, віддати належне і Дж. Драйдену щодо його досить ширих спроб «захистити» своїх сучасників-колег на літературному полі. Виявляючи інтерес до творчості класиків греко-римської драматургії, він вважав, що літератори другої половини XVII століття мусять поважати добу, сучасниками якої вони є: «...я не вважаю за можливе ставитися до часу, в якому я живу, а також до власної країни з ...презирством. Гадаю, що ми в більшості видів поезії рівні древнім, а у деяких навіть перевищуємо їх» (22).

Доцільно акцентувати, що Дж. Драйден доволі сміливо вводить у свої розмисли філософські константи «час» та «країна», що не лише в цьому пасажі, а й і в інших дає можливість чітко фіксувати вкрай важливу для XVII століття атрибуцію «автора» – персоналії конкретного «часопростору». Він також не оминає увагою й окремі морально-етичні аспекти поведінки митців різних часів. Так, Дж. Драйден чітко формулює наступну тезу... я не розумію, чому ми повинні ставитися до репутації нашого століття більш зневажливо, ніж древні до свого часу. Окрім того, вони шанували тих, хто жив раніше. Послухайте, що сказав ... Гораций:

*Я обурююсь, коли не за те осуджують, що грубо
Складено або некрасиве воно, а за те, що не так давно ...*
Або ще:

*Якщо, як вино, вірші час робить кращими, хотів би
Знати я, тоді який же рік автору ціну підніме?*

Обидва доволі красномовні фрагменти з «Посилання» Горация, виправдовують бажання Дж. Драйдена показати суперечливі умови, в яких працювали античні поети, оскільки чи то «труднощі творчого процесу», чи то «затримка гонорару» ускладнювали життя митців у будь-які часи (22).

Оскільки спадщина Дж. Драйдена на межі XIX–XX століття оцінювалася по-різному від іронії до захоплення, на нашу думку, слід представити аргументи, що спонукали до такого ставлення. Так, іронічний погляд на драматургію Драйдена демонструє саме Р. Дж. Колінгвуд, який у підрозділі «Корисне і приємне» монографії «Принципи мистецтва» спочатку наголошує, що всі, «хто наважується писати для сцени», вагаються між «корисним» та «приємним», розглядаючи ці два стани як «мету» будь-якої п'єси. Відштовхуючись від такого «заспіву», Р. Дж. Колінгвуд, з одного боку різко з глумливим підтекстом пише про твори Б. Шоу та Дж. Голсуорсі, а Джерома К. Джерома та А. А. Мілна взагалі називає «дешевими комедіантами». Особливо ущипливий Р. Дж. Колінгвуд до Мілна, який заробляє гроші на торгівлі пивом, а потім, так само як й інші автори, пише п'єси: «...несподівано набираючись серйозності, вони вирішують нести в життя своїх читачів ушляхетнений вплив» (117, 87).

В означеному контексті Р. Дж. Колінгвуд згадує Тімотея, який виступав у ролі мага в оді Драйдена, а далі йдуть розмисли теоретика щодо почуттів, які драматурги подібні Драйдену мають право викликати у глядачів. До того ж, на його думку, ці почуття мусять «легко підкорятися ігровій ситуації» (117, 87).

Читаючи колінгвудівські розмисли щодо драматургів, важко сказати, наскільки йому було потрібне посилання на Драйдена, п'єси якого писалися більш ніж на двісті років раніше, аніж сформувалася модель драматургії Б. Шоу чи А. Мілна. Слід

констатувати, що в судженнях Р. Дж. Колінгвуда простежується певна тенденційність, оскільки, окрім грецьких трагіків і творів Шекспіра, усі інші «відкриття» англійських драматургів стають предметом його іронії.

Водночас впадає у вічі й інше: з величезною повагою ставлячись до надбань греко-римської філософії, Р. Дж. Колінгвуд, як приклад недоречностей у творчості англійських драматургів початку XX століття, називає їхнє схиляння перед авторитетом Горація. Подібні суперечності в позиції самого Р. Дж. Колінгвуда трапляються неодноразово, виступаючи подекуди наслідками полемічної емоційності, якою просякнуті окремі сторінки його дослідження.

Можна запропонувати й інше пояснення позиції Р. Дж. Колінгвуда, який розглядаючи тенденції розвитку драматургії після 1700 року – року смерті Дж. Драйдена, в окремих випадках наслідував його відверто критичну манеру ставлення навіть до видатних драматургів минулого. Так, Драйден звертає увагу на те, що «...древній автор, на відміну від сучасного, писав або тільки трагедії, або тільки комедії відповідно до власних нахилів. Це настільки очевидно, що мені не треба наводити приклади Арістофана, Плавта або Теренція, які не написали жодної трагедії, чи Есхіла, Евріпіда, Софокла і Сенеки, які не були поблажливими до комедії. Один і той самий драматург не носив панчіх і котурн одночасно». Наразі йдеться про фіксацію Драйденом давньої традиції, коли емблемою комедії були панчохи, а трагедії – котурни.

На нашу ж думку, слід погодитися з тими дослідниками, хто стверджує, що внесок Драйдена в розвиток англійської гуманістики важко переоцінити, оскільки, по-перше саме він вважається засновником англійської літературної критики; по-друге утвердивши «трагедію – драму» носієм моральнісного ідеалу автора, Дж. Драйден намагався сформулювати критерії «ідеальної драми», підґрунтям якої виступить «жива і повчальна картина людської природи»; по-третє, він не тільки закріпив низку понять – нормативність, канонічність, раціональність, а й почав послідовно використовувати поняття «національність» у порівнянні англійської та французької моделей класицизму.

Окрім цього, Дж. Драйден чи не вперше в гуманістиці класицистичного періоду акцентував на специфіці розвитку європейських театрів, виявивши чинники, які відрізняють англійський театр від італійського, французького або іспанського. Така спрямованість наукової розвідки Дж. Драйдена дещо поглибила позиції теорії театру, зародки якої пов'язують з «правильною» трагедією «Софонісбу», що була написана на засадах теоретико-практичного паритету відомим італійським класицистом Джаном Джорджо Тріссіно (1478–1550) ще у 1515 році. На нашу думку, можна констатувати, що незалежно один від одного, італійський та англійський театри «рухалися» в одному напрямку і сприяли появі у своїх сучасників усвідомленого інтересу до національної мови, характерів, традицій, що мали «супроводжувати» театральну виставу.

Вочевидь, Дж. Драйдена передусім цікавив англійський театр, якому, на його думку, були властиві «динамічність та видовищність», адже саме ці ознаки закладалися драматургами в так звану «подієвість» англійських драматичних творів. Сюжет традиційно «будувався» як «багатоплановий і складний», вимагаючи залучення у виставу значної кількості учасників.

Слід наголосити, що стосовно вистав англійського театру Дж. Драйден оперував поняттям «пишність», яке згодом виступить наріжним у процесі реанімації ним «декоративного стилю», що був відомий від часів Античності та активно «працював» у період «рококо». Окрім «пишності», «декоративний стиль» вимагав прискіпливої уваги до «деталей» та орієнтував митців на використання «кольорового різнобарв'я».

В умовах перших двох десятиліть ХХІ століття зацікавлене ставлення до «декоративного стилю» почали виявляти європейські кінематографісти, звернувши увагу на «лицарський» роман «Тирант Білий» відомого каталонського письменника Жуанота Мартуреля (1413–1465). Цей роман був першим лицарсько-пригодницьким твором, написаним на валенсійському діалекті, яким користувалися каталонці.

Наразі зазначимо, що екранізацію роману «Тирант Білий» історичний фільм «Візантійська принцеса» (2006), було здійс-

нено кінематографістами трьох країн: Італії, Англії та Іспанії. Знятий режисером-каталонцем Вісенте Арандою ця стрічка своїм успіхом багато в чому завдячує саме «декоративному стилю», який виявився доречним при відтворенні розкоші константинопольського імператорського палацу, своєрідності й примхливості ювелірних прикрас, якими користується принцеса, надмірної пишності вбрання. До того ж упродовж фільму увагу глядача свідомо спрямовують на такий чинник як «колір», зокрема дешифруючи значення «чорного», «червоного» і «білого» як носіїв певного символічного змісту.

Специфіку «декоративного стилю» досить виразно відтворили й англійські кінематографісти у масштабному історичному фільмі «Фаворитка» (2018) – екранізації п'єси «Склянка води» (1840), автором якої був відомий французький драматург, лібретист, член Французької академії, визнаний комедіограф Огюстен Скріб (1791–1861). Як відомо, «Склянка води» екранізувалася неодноразово, проте у картині «Фаворитка» вперше одним з творчих завдань була репрезентація саме «декоративного стилю». Кіномитці доволі переконливо реалізували це завдання, відтворивши не тільки «пишність», а, як нам видається, «надмірну пишність» насамперед у костюмах королеви, в атрибутах декорацій, в перуках та гримі, в колірному вирішенні кожного конкретного кадру.

У цьому фільмі все «підкорено» як вимогам означеного стилю, так і традиціям тріади «комедія – водевіль – фарс»: саме така єдність цінувалася за часів Драйдена і цією традицією блискуче володів Скріб – автор 440 комедій, більшість з яких ішла на сценах європейських театрів упродовж усього творчого життя надзвичайно популярного драматурга першої половини XIX століття.

На особливу увагу заслуговує факт включення Дж. Драйденом у контекст «Есе про драматичну поезію» позиції Веллея Патеркула – сучасника Гая Цезаря, автора двотомної «Римської історії», який, за словами Драйдена, «стверджував велику істину»: «Ми більш налаштовані цінувати почуте, ніж побачене: до сучасного ми ставимося із заздрістю, до минулого із захопленням, і ми вважаємо, що сучасне затьмарює нашу славу, в той час, як минуле наставляє нас» (Патеркул. Римская история: в 2-х кни-

гах, 11, 92-212). «Завдяки цьому, вважає Драйден, ці захоплення або засудження, які ми отримуємо з боку незацікавлених нащадків, виявляться, безперечно, найщирішою оцінкою нашої праці».

З огляду часу, окремі твердження цієї «великої істини» видаються дискусійними, проте «незацікавлені нащадки», вочевидь, змогли позитивно оцінити теоретичні розвідки самого Дж. Драйдена. Йдеться про кілька його, так би мовити, доленосних для модернізації англійського театру другої половини XVI століття теоретичних наголосів.

По-перше, слід віддати належне Дж. Драйдену, який доволі переконливо показав «за» і «проти» жорстких правил грецького театру доби Античності щодо збереження у театральній виставі єдності часу, місця та дії. Зокрема, відданість «правилу часу» примушує, на думку Драйдена, постійно сперечатися, що мав на увазі Арістотель «...під словом день, йшлося про добу чи, власне, день, тобто дванадцять годин?».

По-друге, грецький театр послідовно сповідував і правило «єдності місця», а відтак сюжетні колізії п'єси «від початку і до кінця мали відбуватися на одному і тому самому місці».

По-третє, «єдність дії», зауважує Драйден, простежується у грецьких авторів найпослідовніше, адже «вони не обтяжують сюжет другорядними інтригами».

Перенесення цих «правил» на англійську сцену «доби Драйдена», розцінюється ним не як модернізація драматургії й оновлення художньо-технічних способів шляхом чинної традиції, а як спотворення і драматургії, і, відповідно, сценічної дії. Йдеться про те, що правило «єдності часу», яким керувалися греки, призвело, за твердженням Драйдена, до того, що на англійській сцені не існує жодної п'єси, «де дія займала б, бодай тридцять годин».

Коли йдеться про «єдність місця», англійські критики задля утвердження грецької традиції наполягають, аби дія п'єси від початку і до кінця відбувалася в одному і тому самому місті й «на практиці драматурги обмежуються простором одного міста». Дж. Драйден вважає це недоліком сучасної драматургії, як і спроби наслідувати «єдність дії»: «чимало сцен наших трагікомедій не мають нічого спільного з розгортанням головної дії».

Ми часто спостерігаємо в одній п'єсі за рухом двох самостійних п'єс. Подібна композиція, схожа на погано зіткане полотно, заплутує глядача, який ледь встигає зацікавитись одним сюжетом, як його увагу відвертають події іншого».

Слід наголосити, що Дж. Драйден загалом з повагою ставиться до традицій у розвитку театрального мистецтва, віддаючи належне тим сміливим експериментам, які стародавні греки наважувалися пропонувати своїм сучасникам, формуючи початкову модель театру.

Увагу привертають і інші тези «Есе про драматичну поезію», окрім уже артикульованих і прокоментованих нами. Так, наукова розвідка Дж. Драйдена може розглядатися як своєрідний рух до Просвітництва, обриси якого зумовлюються подіями межі XVII – XVIII століття, а саме: «...один за одним...сходять майже всі великі майстри: Веласкес, Ф. Гальс, Рембрант, К. Пуссен, Берніні, К. Лоррен та інші. Настав час кризи абсолютистських систем, які визначали життя, світогляд, культуру Європи двох попередніх століть. Революція 1688 р. в Англії, політична криза в Іспанії, смерть у 1715 р. короля Франції Людовіка XIV означувала початок нової тенденції розвитку Європи» (75, 344). Ці «нові тенденції» закладалися філософсько-ідеологічними засадами Просвітництва, і саме вони почали визначати специфіку тогочасних культуротворчих процесів.

2.3. Особливості англійського Класицизму кінця XVII століття

Класицизм, як відомо, складне і суперечливе естетико-художнє явище, загальні риси якого дають змогу оперувати поняттям «європейський Класицизм». Воно «вписане» у доволі широкий культурний простір, який сформувався завдяки тому, що Класицизм дістав потужного розвитку в окремих країнах, спонукаючи вести відповідні розвідки диференційовано, атрибуючи специфіку конкретних культуротворчих процесів.

Окрім означеного, доцільно спиратися на персоналізований підхід, адже позиції конкретних представників тієї чи іншої європейської країни потребують, на нашу думку, самостійного аналізу. У логіці завдань монографії «англійська модель Класицизму», вочевидь, варта окремої уваги. Оскільки доцільність використання цієї формально-логічної структури, аргументована нами у статті «Теоретична спадщина англійських класицистів: естетико-мистецтвознавчий аспект» (2021), ми спиратимемося на неї як на авторську позицію.

Враховуючи ті наукові розвідки, які в просторі української гуманістики дотичні до проблем англійського Класицизму, слід визнати, що означений історико-культурний етап висвітлений досить строкато. Якщо філософський аспект, принаймні на рівні навчальної літератури, спирається на певні традиції осмислення саме англійського Класицизму, специфіка дослідження його естетико-мистецтвознавчої чи морально-психологічної спрямованості потребує подальшої уваги, артикулюючи значення розгляду конкретних питань, порушених у цьому підрозділі, матеріал якого сконцентрований не лише на XVII столітті, а й на його заключній частині. Подібна деталізація культурно-історичного етапу вкрай потрібна, оскільки, так би мовити, підсилює значення тих процесів, що почали відбуватися на теренах англійської гуманістики на початку XVIII століття – вкрай важливого періоду в інтелектуальній історії Великобританії.

Підтвердження нашого прагнення гранично деталізувати певні періоди англійської гуманістики, ми знаходимо саме у Р. Дж. Колінгвуда в його розмислах щодо прогресу в історичних дослідженнях. Зокрема, дослідник звертає увагу на «прогрес» у конкретних гуманітарних науках. Ідеться насамперед про історію, де «різниця, подібні різницям між відкриттям якого-небудь документа і його інтерпретацією, наочно очевидні так, що один історик, який критикує роботу іншого, може сказати, що погляди його опонента повністю помилкові, однак відкритий ним документ являє вагомий внесок в історичну науку» (117, 108).

Коли ж ідеться про філософські науки, наголошує Р. Дж. Колінгвуд, справа не така проста, «оскільки існують могутні сти-

мули, аби цього не робити». Деталізуючи свою тезу, вчений зазначає: «Філософи, особливо філософи академічні, успадкували давню традицію дискусії заради дискусії. Навіть якщо вони втрачають надію досягнути істини, вони вважають справою честі виставити інших філософів на посміховище» (117, 108).

Окрім іронії, якою просякнуте ставлення Р. Дж. Колінгвуда до окремих представників філософського знання, англійський науковець акцентує на необхідності історичного прогресу, а не сліпому наслідуванні «давніх традицій». На його думку, зовсім не дивно, що наука, яку вони (філософи – *М.Т.*) представляють, дискредитована в очах широкої публіки й тих дослідників, яких навчили менше піклуватися про перемогу й більше про істину» (117, 108).

Оскільки й сам Р. Дж. Колінгвуд позиціював себе як філософ і так само вважали його сучасники та нащадки, можна припустити, що критика стосувалася тих «відсталих» представників цієї науки, що «загрузли» в традиціях й байдуже ставляться до історичного прогресу. Водночас як історик науки, Р.Дж.Колінгвуд мав право і на іронію, і на критику, оскільки мав прогностичне мислення, що давало йому можливість побачити деякі обриси Класицизму кінця XVII століття у поступальному історико-культурному й філософському русі.

У попередньому під підрозділі ми доволі розгорнуто реконструювали творчо-пошукову діяльність Дж. Драйдена. Оскільки роки його життя припадають на 1631–1700, цілком зрозуміло, що не лише вершина професіоналізму, а й, так би мовити, його усвідомлена літературно-мистецька творчість пов'язана з 70-90-тими роками XVII століття, презентуючи той історико-культурний етап, який ми аналізуємо у даному підрозділі. На нашу думку, саме Дж. Драйден є не лише яскравим презентантом літературно-мистецьких досягнень англійської культури відповідного періоду, а й підтверджує своєю творчістю слушність позиції Р. Дж. Колінгвуда щодо дії історичного прогресу на теренах гуманітарного знання.

Якщо літературно-мистецькі досягнення Великобританії кінця XVII століття значною мірою асоціюються з прізвиськом Дж. Драйдена, серед тих персоналій англійської гуманістики

на теренах філософсько-естетичного та етико-педагогічного знання, які варті особливої уваги, виокремимо постать Джона Лока. Симптоматично, що життєвий шлях цієї непересічної особистості англійського культуротворення перетнувся з родиною Шефтсбері, відкриваючи певні перспективи для кращого розуміння атмосфери, в якій жила й працювала англійська і соціальна, й інтелектуальна еліта.

У проєкції часу стислі факти біографії вкладаються у кілька рядків, що продемонстровано на 342 сторінці «Філософського енциклопедичного словника» (2002): «Лок Джон (1632–1704) – англійський філософ. Освіту здобув у Оксфорді (ступінь бакалавра у 1656 р., магістра у 1658 р.). Викладав в Оксфордському університеті риторику, давньогрецьку мову, філософію. Від 1667 року – секретар лорда Ешлі (Шефтсбері), з яким він плідно співпрацював до смерті останнього (1683)».

Увагу привертає і той факт, що перша наукова стаття Дж. Лока вийшла друком у Голландії, коли науковцеві виповнилося 54 роки. Як відомо, Дж. Лок є автором наступних досліджень: «Лист про толеранцію» (1689), «Дослід стосовно людського розуму» (1690) (над цією монографією Дж. Лок працював упродовж 20-ти років), «Думки про освіту» (1693), на сторінках якої основний наголос поставлено на вихованні характеру та розвитку інтелекту.

У різних розділах монографії «Принципи мистецтва» Р. Дж. Колінгвуд доволі активно використовує ідеї, закладені в дослідницькому просторі локівської теоретичної спадщини. При цьому, доцільно наголосити, що його підхід до неї має послідовно авторське забарвлення і це необхідно особливо акцентувати, оскільки до 20-30-х років ХХ століття, коли дослідник працював над «Принципами мистецтва», на європейських теренах вже сформувалася певна традиція осмислення творчо-пошукової позиції Дж. Лока, яку уможливили кілька чинників:

а) центром дослідницької уваги Дж. Лока вважається «проблема походження ідей, яким він дав емпіричне обґрунтування»;

б) не існує «вроджених ідей», а «людський розум першопочатково – це *tabula rasa* (чиста дошка), на якій досвід пише свої письмена»;

в) не прийнявши позицію Ф. Бекона, який вбачав у емпіризмі методологічну спрямованість, Дж. Лок «змістив акцент на теорію пізнання передусім на пізнання саме людської природи»,

г) розмірковуючи над природою людського знання, Дж. Лок дійшов висновку, що воно «має досвідне походження, до того ж... впливає не лише з зовнішнього (відчуття), а й з внутрішнього (рефлексія) досвіду»;

д) «в основі будь-якого знання лежать прості ідеї, які виникають в результаті дії на людський розум первинних (протяжність, фігура, щільність, рух) та вторинних (колір, запах, смак, звук) якостей тіл». Саме ці засади, як вважають українські філософи – автори «Філософського енциклопедичного словника» (2002), формують сталі традиції в оцінці спадщини Дж. Лока.

Виходячи з розмислів Р. Дж. Колінгвуда щодо теоретичної спадщини Дж. Лока, науковець загалом поділяє прокоментовану нами «традицію» досягнень відомого англійського філософа кінця XVII століття, проте в контексті проблематики «Принципів мистецтва» тлумачить його (Дж. Лока) спадщину у дещо іншому вимірі. Так, авторська модель Р. Дж. Колінгвуда базується на стилістично дещо ескізно сформульованих наступних 7 засадах:

1. «... про дітей, ідіотів та варварів»;
2. «...про реальні та фантастичні ідеї»;
3. «...про ступені знання»;
4. «зародження теорії інтроспекції у Лока»;
5. «...як матеріаліст»;
6. «...помилка стосовно «простих ідей»;
7. «...про мову». (117, 312).

Процитовані нами положення авторської моделі Р. Дж. Колінгвуда щодо інтерпретації наріжних положень теоретичних надбань Дж. Лока, вимагають хоча б стислого коментування. Так, стосовно позиції «1» – «Про дітей, ідіотів та варварів», яка аргументується Р. Дж. Колінгвудом у розділі «Мистецтво як

магія», автор «Принципів мистецтва» передусім доволі гостро критикує позитивізм, представники якого, на його думку, переоцінили інтелект та інтелектуальну діяльність, що мали активно «працювати» у просторі природничих наук.

Свідоме ігнорування емоційного чинника призвело до того, що емоційний світ людини почали обмежувати поняттям «варвари» часів становлення «первісної цивілізації»: у цьому контексті «варвар» ототожнюється з «дитиною». Деталізуючи свою позицію щодо концепції Дж. Лока, Р. Дж. Колінгвуд зазначає: «Локу можна вибачити, що він відносить варварів разом з ідіотами до одного типу людей – до людей не здатних логічно мислити, адже Лок і його сучасники про варварів практично нічого не знали, проте це було зовсім неприпустимо для антропологів ХІХ століття» (117, 66). В означеній позиції «1» Р. Дж. Колінгвуд з граничним розумінням поставився до Дж. Лока, акцентувавши на часі як його життя, так і наукової діяльності.

Щодо позиції «2» – «Про реальні та фантастичні ідеї» Р. Дж. Колінгвуд спочатку критикує й спростовує теоретичні гіпотези Гоббса, Спінози, Лейбніца, а пізніше на підґрунті їхніх позицій доволі детально аналізує думку Дж. Лока, зазначаючи, що лише у нього в «Досліді стосовно людського розуму» (ІІ, ХХХ) можна побачити спробу відрізнити «реальні ідеї» від ідей «фантастичних» (117. 166).

Однак Р. Дж. Колінгвуд одразу ж робить доволі симптоматичне застереження: «Наразі це не свідчить про те, що Лок відрізняє реальні почуття від уявних. У цьому питанні він не йде далі Гоббса та картезіанців, з якими ... погоджується у тому, що такого розподілу не існує. Проте, в одному він відрізняється від попередників: вони говорять, що всі почуття уявні, натомість він стверджує, що всі вони реальні, до того ж проводить власне розділення: усі наші прості ідеї реальні. Єдиний клас ідей, яким він дозволяє бути фантастичними – це певні складні ідеї, які ми утворюємо за власним свавіллям, об'єднуючи прості ідеї як нам заманеться» (117, 166).

У проєкції часу стало очевидним, що акцентування «реальних» і «фантастичних» ідей вкрай зацікавило Р. Дж. Колінгвуда саме завдяки трансформації цього положення у проблему «від-

чуттів», що згодом посідатиме на сторінках «Принципів мистецтва» чи не провідне місце. Англійський науковець запропонував низку модифікацій «відчуттів – почуттів», які застосував у процесі відпрацювання своєї моделі теорії мистецтва.

Позиція «3» – «Про ступені знання», так само як і позиція «2» фіксує внесок Канта, який, за висловом Р. Дж. Колінгвуда, «спираючись на суттєву допомогу Лейбніца і Г'юма», по-новому підійшов до проблеми співвіднесеності «реальних та уявних почуттів». В означеному контексті Р. Дж. Колінгвуд і згадує Дж. Лока, оскільки саме він у «трьох ступенях знання» кожним наступним ступенем засвідчує «більш повне усвідомлення знання», ніж це міг продемонструвати попередній. Вищий ступінь позбавлений помилок і є, за словами англійського науковця, «новим типом знання» – більш визначеним й чіткіше окресленим. (117, 176).

Що ж до «4-ї» позиції – «Зародження теорії інтроспекції у Лока», Р. Дж. Колінгвуд розпочинає аналіз змісту цієї позиції з твердження, що «Лок не був радикальним емпіриком. Він був філософом, що дотримувався здорового глузду і свято вірив у світ фізичних тіл, описаний Ньютоном» (117, 167)

Однак, хоча Лок і не був «радикальним емпіриком», складнощі й суперечності, що виникали в процесі аналізу «відчуттів – почуттів», «реальних і фантастичних ідей», примусили філософа впритул підійти до закладання підвалин зовсім іншої теорії, а саме: запропонувати «...інший метод розведення реальних ідей та фантастичних». Як стверджує Р. Дж. Колінгвуд, він (Лок) «описує фантастичну ідею як ідею, що «розум створює для себе». Пояснюючи свою тезу, автор «Принципів мистецтва» наголошує, що «складні ідеї подекуди виявляються фантастичними, оскільки іноді є «довільними комбінаціями» простих ідей, – у цьому випадку «Розум Людини користується свого роду Свободою» (ми реконструюємо правопис Р. Дж. Колінгвуда – *М.Т.*) при їх створенні» (117, 167).

Наразі Р. Дж. Колінгвуд наголошує, що деякі ідеї ніколи не стануть фантастичними, адже не здатні бути «Fictions at Pleasure» – «Звеселянням Уяви», бо «розум не здатний для себе

створити жодної простої ідеї». Зважаючи, що Дж. Лок, на думку Р. Дж. Колінгвуда, не зміг розібратися у всіх цих «перехрестях», йому «залишилося тільки припустити, що наша здатність до того, що він називав рефлексією, дає нам можливість відрізнити довільну дію від недовільного *passio*», припускаючи, що завдяки інтроспекції ми можемо сказати, коли діємо самі, а коли перебуваємо під зовнішнім впливом» (117, 167).

Принагідно зазначимо, що поняття «інтроспекція – (від латин. *introspecto* – дивлюся всередину) метод психологічного дослідження, що полягає в спостереженні дослідника за власними почуттями та думками (самоспостереження)», і Дж. Лок, і Р. Дж. Колінгвуд використовують його в традиційному значенні.

«5-та» позиція – «Як матеріаліст» прокоментована автором «Принципів мистецтва» досить стисло і, переважно, на побутових прикладах. Так, Р. Дж. Колінгвуд зауважує, що чимало людей приймають на віру окремі терміни, якими активно користуються. Як приклад він наводить такий, за його висловом, «популярний термін як почуттєві дані»: «Люди, що вживають його, говорячи про те, що «дано» нам у відчуттях, швидше за все і не задаються питанням, що ж вони мають на увазі. Слід визнати, що вони не думають про зрозуміле й звичайне значення слова давати. Тоді б це означало, що вони, наприклад, вважають кольорову пляму чимось таким, що передається в особливих випадках від власності однієї людини, назвемо її донором, у власність іншої, яку ми називаємо реципієнтом...» (117, 183-184).

На нашу думку, означений приклад навряд чи можна вважати вдалим, оскільки безпосереднього відношення до визначення світоглядної позиції «матеріаліст – ідеаліст» він не має. Так само невиразною є й спроба опрацювати етимологію слів «*dari* – *datur*», які використовувалися від часів схоластичної латини. Однак, як зауважує Р. Дж. Колінгвуд, цього вистачає, аби спираючись на тексти Дж. Лока, стверджувати, що «так думають матеріалісти, а разом з ними і Лок» (117, 184).

Аналіз «Помилки стосовно “простих ідей”» – «6-ї» позиції у розмислах Р. Дж. Колінгвуда, англійський науковець розпочинає з необхідності «визнати, що почуття існує окремо від

нашого відчуття і, щобільше, у цьому стані віддаленості воно доступно для наших спостережень, що воно в такому вигляді з'являється перед нашим розумом (117, 186-187).

Контекстом є позиція професора Мура, який, за висловом Р. Дж. Колінгвуда, є з одного боку, «надзвичайно плутаний мислитель», а з іншого – доволі «типовий»: «Просто він розвиває традиційну теорію відчуттів, в якій систематична плутанина між відчуттям та уявою стала, всупереч протесту Г'юма, догмою» (117, 187).

Всупереч, так би мовити, доволі суперечливим і навіть догматичним конструкціям, які панували в англійській гуманістиці, Р. Дж. Колінгвуд пропонує свою концепцію, що «вибудовується» на міцних логічних засадах: «Почуття можуть бути нам дані єдиним можливим способом – нашим відчуттям їх; і якщо існує щось, що дозволяє нам говорити про “почуття”, які не відчувуються цієї миті, то це не можуть бути в строгому сенсі відчуття, а почуття, які ми обговорюємо, не можуть бути, в строгому сенсі, почуттями» (117, 187).

Р. Дж. Колінгвуд переконаний, що той суперечливий, а подекуди і помилковий стан, що склався в англійській гуманістиці, сягає і часів Дж. Лока, і його теоретичної помилки, яка «відверто сформульована на першій сторінці його засадничих розмірвань («Дослід стосовно людського розуму», книга II, глава I, початок)» (117, 187).

Наразі процитуємо ще один завершальний щодо позиції «6» висновок Р. Дж. Колінгвуда: «Ідеї Г'юма мешкають у тій самій порожній кімнаті Лока, яка поступово заповнюється тим, що до неї вносить “невтомна й безмежна людська Уява” (правопис Р. Дж. Колінгвуда – *М.Т.*) і коли емпірики звертаються до “досвіду”, вони мають на увазі не відчуття, а уяву» (117, 190).

Як відомо, в структурі монографії «Принципи мистецтва» окремих XI розділ присвячено «Мові». Його перший підрозділ – «Символ і вираження» відбиває ставлення Р. Дж. Колінгвуда до поглядів Дж. Лока і формує «7-му» позицію.

Відштовхуючись від критики попередніх теоретичних традицій щодо визначення функцій мови, Р. Дж. Колінгвуд фокусує

увагу на «мові як такій, яку почали ідентифікувати із символічним апаратом, і коли її виразну функцію ігнорували не повністю, робилися спроби пояснити її як вторинну функцію, що виконується за допомогою видозміненої символічної функції» (117, 210).

Доволі стисло, але все ж реконструюючи історичну традицію становлення мови, Р. Дж. Колінгвуд критикує Т. Гоббса з одного боку за те, що той обмежує мову функцією «набуття знання», а з іншого – не вважає за доцільне так високо, як це робить Гоббс, оцінювати «інтелектуалізовано мову». Доволі критично філософ поставився і до ідеї Лока щодо визначення ним «слова як звуку, що створене знаком якоїсь ідеї» (117, 210). На думку Р. Дж. Колінгвуда, це помилкова теза, що визначила наступні прорахунки Дж. Лока на теренах осмислення природи мов.

Прокоментовані нами сім позицій, спираючись на які Р. Дж. Колінгвуд окреслив власне ставлення до спадщини Дж. Лока, видаються важливими як самі по собі, так і задля розкриття того матеріалу, що буде проаналізований у наступному підрозділі.

2.4. Особливості англійського класицизму початку XVIII століття: від Дж. Мільтона до Шефтсбері

На нашу думку, розпочинаючи виклад матеріалу означеного підрозділу, необхідно наголосити, що у межах української гуманістики актуальним залишається і більш повна, так би мовити, предметна репрезентація постатей Джона Мільтона та Шефтсбері (Ентоні Ешлі Купер), їхнього літературного оточення передусім у контексті проблем, пов'язаних із феноменами «грецька трагедія», «постать митця» та «специфіка творчого процесу».

Ці проблеми залишаються у полі естетиків, мистецтвознавців і психологів і у перші два десятиліття поточного століття. Саме задля відтворення логіки становлення цілісного уявлення про природу «художнього генія» або про суперечності моральнісних шукань тогочасних митців, актуалізація англійського класицистичного досвіду сприймається як цілком доречна.

Виокремлюючи питання, які планується розглянути у межах даного підрозділу, слід особливо акцентувати, що доба англійського класицизму загалом виявилася на маргінесах української гуманістики. Однак, хоча і дещо опосередковано, історичне значення теоретичних досягнень англійської філософської думки артикулюється у розвідках, автори яких опікуються різними періодами у розвитку гуманістики цієї країни – Т. Кривошея, Л. Левчук, В. Менжулін, О. Оніщенко, В. Панченко, К. Шадманов, Н. та О. Щербина.

Так, доволі послідовно в контексті української гуманістики представлена спадщина Шефтсбері, морально-етичний вимір якої, зокрема, реконструйовано в монографії О. Оніщенко «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001). У своїх наступних публікаціях дослідниця розширює аналіз кола питань, що мають місце у працях Шефтсбері і які потрібно враховувати в процесі відтворення логіки історичного розвитку європейської естетики: йдеться, зокрема, про проблему «геній – геніальність» та про можливі модифікації естетичного почуття.

Дотичною до питань піднятих у цьому підрозділі, можна вважати наукову розвідку Олени та Наталії Щербин «Джон Лок про мовчання як аргумент і прояв поваги в аргументації» (2019). Означена публікація ще раз акцентує як актуальність поглибленої реконструкції англійської гуманістики, так і доцільність її сучасної інтерпретації.

Віддаючи належне науковцям, які реконструюють важливі сторінки англійської гуманістики, своє завдання ми вбачаємо у виокремленні періоду між кінцем XVII та початком XVIII століття, позначеного діяльністю Мільтона та Шефтсбері, спадщина яких сформувала самостійну структурну складову «англійської моделі Класицизму». Її підґрунтям виступає низка важливих чинників – «трагедія як відтворення чужих пристрастей», «еволюція естетичного почуття», «діалог наук».

Специфічне навантаження несе на собі «піднесене» – проблема, що в означений період атрибутувалася і як сама по собі «багатошарова структура», і як «елемент» в «англійській моделі Класицизму». Принагідно наголосимо, що в цей період «під-

несене» як естетична категорія розглядалося далеко не усіма науковцями. Подібне ставлення зберігалося навіть в естетичній теорії ХХ століття, коли його статус обмежувався лише «сходинкою» у складному русі краса – прекрасне – піднесене – ідеал.

Осмислюючи ідеї англійських класицистів, увагу привертає показовий лист Фрідріха Шиллера до Вольфганга фон Гете від 2 серпня 1799 року, що демонструє, як через понад сто років після смерті Джона Мільтона видатні німецькі поети прагнуть інтерпретувати його теоретичні «заповіти». Так, Ф. Шиллер підтримує як бажання Мільтона опрацювати поняття «вільна особистість», так і його структуровану модель морально-психологічного стану цієї «особистості».

Наразі особливу увагу Ф. Шиллер зосереджує на наступному, а саме: видатний німецький поет виокремлює два докорінно різнорідні явища – тяжіння до добра і тяжіння до чуттєвого добробуту, що розглядаються ним як абсолютно однакові потенції та кількості, бо вільна особистість у Мільтона однаково протиставлена цим двом потягам і знаходиться між ними.

Слід наголосити, що це не єдине положення, яке інтерпретує Ф. Шиллер, акцентуючи при цьому не лише змістовні, а й понятійно-категоріальні новації Дж. Мільтона. Він не обходить увагою і розмисли англійця з приводу категорій «дух» та «свобода волі», адже, на думку Мільтона, «дух користується внутрішніми ресурсами і це породжує спотворені явища – алегоричні, загострені та містичні зображення». Таке тлумачення «духу» не влаштовує Шиллера, так само як не влаштовує трактування «свободи волі» ані Мільтоном, ані Кантом.

У листі до Гете, Шиллер лише фіксує свої враження, не вважаючи за потрібне розгортати аргументи «за» чи «проти» мільтонівських тез. Щодо нашої позиції, то важливим видається передусім факт уваги наприкінці ХVІІІ століття до розмислів англійського класициста та наявність зацікавленого ставлення до його спадщини на європейських теренах.

Слід зауважити, що аналіз Класицизму вимагає від сучасного дослідника певної педантичності й скрупульозності передусім щодо того матеріалу, який, так би мовити, не лежить

на поверхні. Хоча поверхневий шар осмислений досить фундаментально, проте поза увагою залишаються окремі десятиліття, конкретні персоналії, твори мистецтва. Без урахування усього цього історико-культурного масиву і європейський, і англійський Класицизм не вважатиметься остаточно опрацьованим і таким, що набув ознак цілісності.

Спираючись на цю тезу, слід звернути увагу на перебіг часу, який «розкриє» показові факти у процесі становлення «англійської моделі Класицизму». Як уже наголошувалося у попередньому підрозділі, його ранній етап пов'язаний з іменами Ф. Сідні, Б. Джонсона та Дж. Драйдена – автора «Есе про драматичну поезію», оприлюдненого у 1668 році певні положення якого ми вже проаналізували. Вихід друком саме цієї праці, власне, і вважають завершальним етапом раннього Класицизму. Наразі артикулюємо, що Дж. Драйден після завершення «Есе про драматичну поезію» прожив ще тридцять два роки й був активно включений як у політичні процеси, так і в мистецьке життя країни.

Підтримавши реставрацію династії Стюартів на англійському престолі, Дж. Драйден за часів Карла II (1630–1685) мав значний авторитет і реальну творчу свободу. Саме тому упродовж двох десятиліть він дозволяв собі створювати гостру політичну сатиру на представників як опозиції, так і членів парламенту, поділяючи позицію короля щодо його (парламенту) розпуску (1681).

Щодо теоретичних орієнтирів Дж. Драйден послідовно відстоював естетико-мистецтвознавчі засади Класицизму та вів гострі дискусії щодо тенденцій подальшого розвитку англійської літератури з Джорджем Вільєрсом (1621–1687) 2-м герцогом Бекінгемським, впливовим політичним діячем і письменником. Як поет-сатирик, Вільєрс (його комедія «Репетиція» мала неабиякий успіх у глядачів) виступав опонентом Драйдена, не приймаючи його інтерпретації ані трагедії, ані драми, оскільки вважав їх наслідуванням французьких традицій, а не самобутнім вищом англійської драматургії.

Щодо Дж. Драйдена упродовж 1671–1675 років він створює дві частини трагедії «Завоювання Гранади» та «Орен –

Зеб» – п'єсу, в якій «відшліфовує» своє розуміння драми. Окрім означеного, Драйден робить усе можливе задля популяризації творчості поета Джона Мільтона (1608–1674), твори якого «Загублений рай» (1667), «Повернений рай» (1671) та «Самсон-бо-рець» (1671), на думку сучасних літературознавців, є яскравим прикладом того, як у творчості великого художника «відверто особистісні, інтимні переживання і відчуття поета можуть бути з'єднані ... з всезагальними соціально-історичними проблемами існування країни й народу, з громадянським пафосом активної боротьби за свої ідеали».

До того ж наголошують фахівці з історії англійської літератури, Дж. Мільтон демонстрував глибокий зв'язок як з художніми традиціями Відродження, так і дивовижну сміливість експериментів на теренах змісту і форми вірша. Оцінка, яку творчості Мільтона дають науковці, вкрай важлива для розуміння ситуації, що сформувалася у тогочасній англійській літературі, де більшість класицистів орієнтувалася на традиції римської трагедії, тоді як автор «Втраченого раю» сповідував грецьку, вважаючи, що саме втілення тих принципів, на які вона спирається – розташування й упорядкування сюжетного матеріалу в узгодженні з вимогами правдоподібності й сценічності, «дають можливість об'єктивно судити» про трагедію. Саме тому, «справедливість судження» потребує знайомства з Есхілом, Софоклом та Еврипідом – трьома понині неперевершеними трагічними поетами й найкращими наставниками для тих, хто випробовує сили у цьому жанрі.

Слід наголосити, що окрім грецької трагедії, Дж. Мільтон високо цінував досвід італійських літераторів, виокремлюючи ті складові їхнього розуміння суті трагедії як жанру, що мали бути наявними в англійській драматургії: «...введений в трагедію хор є не тільки наслідування грецьким зразкам – він властивий також новому часу й досі популярний у італійців», був щиро переконаний Дж. Мільтон.

Трансформуючи таке бачення «трагедії» у свою творчість, Дж. Мільтон не вважає запозичення позитивного досвіду наслідуванням, а наполягає на компетентності оперувати саме по-

няттям «досвід»: «...ми – до того ж цілком свідомо віддавали належне древнім грекам та італійцям, слава і репутація яких з часом значно більше для нас виявляється».

А далі Дж. Мілтон «розгортає» заявлену тезу, акцентуючи кілька позицій, які, на його думку, у добу Класицизму зберегли своє значення. Класик англійської літератури переконаний, що хори, написані віршем строкатого розміру, який у греків називався монострофічним, або точніше словом *apolelymenon*, без розподілу на строфу, антистрофу та епід, які являли собою щось на зразок стансів на музику, що акомпанувала співу хору, для поеми були несуттєві й без них можна було обійтися.

Зауважимо, що у запропонованому нами фрагменті фактично йдеться про ремісничі деталі «побудови» трагедії, проте і вони, а не тільки сюжетно-образні, гостро поставали в добу Класицизму, спонукаючи до діалогу з попередніми історико-культурними етапами. Тож, вкотре вважаємо за необхідне наголосити ту «теоретичну вагу», яку ніс на собі феномен «ремесла», по суті, впродовж усього XVII століття.

Важливим видається і той факт, що віддаючи належне грекам та італійцям, не відмовляючись ані від «спадкоємності», ані від «наслідування» Дж. Мілтон у своїх теоретичних нотатках обов'язково фіксує елементи «новаторства», які привнесла на театральну сцену англійська драматургія, з властивою їй новою манерою художнього мислення: для поетичного твору не потрібне музичне оформлення, хор розбивається паузами на окремі частини, а вірш в англійській трагедії «можна іменувати й аллеострофічним; від розподілу на акти та сцени ми також відмовилися – вони потрібні лише для підмостків, яких поетичний твір ніколи не потребує».

З огляду часу, окремі зауваження Дж. Мілтона видаються настільки деталізованими, що створюють враження як спрощеності творчого процесу, так і певної штучності в представленні трагедії в літературній чи театральній інтерпретації. Однак Дж. Мілтон непогано розумів аудиторію, до якої звертався і свідомо «розтлумачував» деталі, що, безперечно, допомагало наступному поколінню і теоретиків, і практиків мистецтва, які освоювали різні види художньої діяльності.

Орієнтація на грецьку трагедію цілком закономірно окреслила і проблеми естетики, осторонь яких Мільтон не стояв. Так, він не спрощує ідею мімезису, розглядаючи її не лише як наслідування природи чи її копіювання, а як поштовх до створення нових форм краси. Відомий італійський філософ А. Банфі, аналізуючи англійську гуманістику як «передісторію походження і розвиток естетики Канта», вбачає у Мільтоні спадкоємця Вільяма Шекспіра (1564–1616), якому була близька ідея мімезису і як підґрунтя появи «нових форм краси», і як один із компонентів у процесі становлення «ідеальної гармонії духовного світу».

Дж. Драйден, ніби демонструючи підтримку творчої позиції Дж. Мільтона, створює лібрето опери «Цнотливий стан», основою якого виступала поема «Втрачений рай». Слід наголосити, що досить своєрідне співіснування в єдиному культурному просторі творчої спільноти «Драйден – Вільєрс – Мільтон», хоча це і дещо парадоксально, сприяло утвердженню як класицизму так і його модифікацій. Згодом, спираючись на теоретико-практичні позиції, які відстоювала означена «спільнота», на англійських теренах були запропоновані принципово нові ідеї, що водночас досить легко співвідносилися з європейським класицизмом.

Новий етап у розвитку англійської гуманістики пов'язаний з іменем Ентоні Ешлі Купера 3 графа Шефтсбері (1671–1713) – філософа, письменника, політичного діяча, основні теоретичні інтереси якого фокусувалися на етико-естетичній проблематиці. Упродовж життя Шефтсбері називали «моралістом», що дещо звужувало простір розміркувань мислителя, чия спадщина посідає особливе місце і в історії Класицизму, і в історії Просвітництва. Наразі показово, що Шарль Луї Монтеск'є (1689–1755) – видатний філософ та історик, який очолив перше покоління французьких просвітників, вважав етико-естетичні ідеї Шефтсбері «першоосновою» цієї системи поглядів.

Шефтсбері народився і провів дитячі роки в будинку свого діда лорд-канцлера, 1 графа Шефтсбері, секретарем якого був Джон Лок, що як вже говорилося і займався вихованням графського онука. Відтак стає зрозумілим, що Лок спирався на

особистісний, так би мовити, педагогічний досвід, коли надалі напише свою працю «Думки про освіту» (1693).

Осмислюючи напрями виховання дитини й підлітка, він наголошував на необхідності вільного володіння грецькою та латиною. Навчаючи Шефтсбері, Дж. Лок використовував «розмовну» методику, і пізніше його учень не лише знав ці мови, а й мав сталий інтерес до філософії неоплатонізму, поділяючи і творчо інтерпретуючи окремі ідеї Плотіна та Прокла. На естетичні погляди Шефтсбері помітно вплинуло їхнє трактування краси, з одного боку як чинника визначення місця людини у Всесвіті, а з іншого – як «ієрархічного феномену», що дає змогу побачити «ускладнення» краси завдяки «прекрасному – красі – красі душі». Згодом, рівень «краса душі» прямо чи опосередковано, впливатиме на естетичні розмисли філософа.

Відтворюючи процес становлення Шефтсбері, не можна оминути увагою вплив на його світоставлення сенсуалізму Дж. Лока, який спираючись на теорію пізнання, наголошував на необхідності пізнання саме «людської природи». При цьому, найбільшу вагу, на його думку, набував «досвід», оскільки від початку життя розум дитини – це «*tabula rasa*», на якій слід поступово «занотовувати» вже набутий досвід. З часом стане очевидною певна ілюзорність локівської системи виховання, адже «добрі настанови», написані на цій символічній «чистій дошці» зовсім не обов'язково трансформувалися на «добрі вчинки» дорослої людини.

Суперечливість тверджень Лока очевидна, проте чимало його ідей дають як поштовх для роздумів, так і привід для дискусій. Наразі показовою є позиція Олени та Наталії Щербин, які актуалізували тезу «мовчання як аргумент і прояв поваги в основних працях Лока» (108, 6). Авторки статті зокрема зауважують, що означені ідеї англійського сенсуаліста можуть «стати новим імпульсом для історико-філософських студій», тож погоджуючись із ними, наголосимо, що окремі тези Лока реально сучасні й аж ніяк не потребують, так би мовити, штучного осучаснення.

Після смерті діда (1683), батько відіслав Шефтсбері до Вінчестерського коледжу, де процес його адаптування відбувався доволі важко. Певний час продовжуючи освіту як «вільний

студент», Шефтсбері подорожував Європою і згодом знайшов близьке для себе товариство філософів і теологів у Нідерландах. Упродовж життя вчений неодноразово відвідував цю країну, спілкуючись з однодумцями, які так чи інакше, сприяли становленню та утвердженню його філософської позиції (105).

Успадкувавши батьківський титул, Шефтсбері взяв участь у виборах 1700–1701 років і став членом Палати лордів від партії «вігів». Оскільки упродовж життя він друкувався вкрай рідко і завжди під псевдонімом, реальні теоретичні здобутки мислителя «відкрилися» сучасникам лише після смерті їх автора. Слабке здоров'я примусило Шефтсбері переїхати до Неаполя, де він провів останні роки життя. З огляду часу, стає очевидним як науковий внесок зроблений ним, так і беззастережна цінність теоретичної спадщини цього непересічного мислителя.

Враховуючи нормативи підрозділу, зупинимося на кількох наріжних позиціях, які визначають філософську орієнтацію Шефтсбері, а саме: становлення «діалогу наук», принципово нова позиція щодо «морального почуття» та концепція «художнього генія».

З огляду часу, стає очевидним, що саме Шефтсбері стояв біля початків ідеї щодо доцільності взаємодії гуманітарних наук у процесі дослідження конкретних питань. Вона почала продуктивно реалізуватися на межі XX–XXI ст., насамперед у зв'язку з формуванням «міждисциплінарності» – наріжного чинника культурологічного аналізу, тож на нашу думку, своєрідні «експерименти» Шефтсбері на теренах «діалогу наук» доцільно вважати, хоча і далекою, але все ж предтечею сучасних теоретичних надбань.

Ідея «діалогу наук» блискуче представлена у розмислах ученого, що, як відомо, були написані вільною манерою, з використанням потенціалу діалогів, і суголосна логіці розвитку сучасної європейської гуманістики. «Діалог наук» слід оцінити як одне з найбільших теоретичних надбань мислителя і, незалежно від того, чи усвідомлював він це сам, фактично вперше на англійських теренах, намагався «будувати» свої наукові розвідки на претині кількох наук.

Доречно наголосити, що «діалог наук» наявний у дослідженнях Шефтсбері не формально, адже він, так би мовити, зміс-

товно впливає як на постановку певної проблеми, так і на аргументацію її компетентності. Справедливість такого висновку підтверджує систематизація ідей дослідника щодо морального виховання, куди органічно залучені етика, виховний потенціал мистецтва як естетичного компонента та педагогіка як «осередок» міркувань щодо, наприклад, методики виховного процесу. Досить переконливо в напрацюваннях Шефтсбері представлене обопільне значення етики, естетики, елементів психології в процесі осмислення проблеми «особа митця» й специфіки реалізації творчого задуму.

Сьогодні, в умовах актуалізації культурології, яка поступово перетворюється на провідну, теоретично потужну науку і зокрема виконує функцію об'єднання різних аспектів гуманітарного знання, «міждисциплінарність» виявляється чинником, що підбив підсумок значному періоду «здобутків» і «помилوک». У дослідженнях, в процесі проведення яких «перехрещуються» різні гуманітарні науки, по-перше – високо цінується застосування культурологічного підходу, а по-друге, про що вже частково йшлося, окреслюються поняття «міждисциплінарний», «міжнауковий», «міжпредметний», адже до сьогодні в середовищі фахівців існують термінологічні розбіжності з цього приводу.

Шефтсбері – автор діалогу «Моралісти» (1709) та тритомної праці «Про особливості людей, звичаїв, думок, плинність часу» (1711), аргументував свою позицію, спираючись на філософію, етику, естетику та елементи психолого-педагогічних знань. «Діалог наук» виявляється і в тих напрацюваннях філософа, які включені у видання «Естетичні досвіди» (116), де розкривається широта інтересів цього видатного мислителя на теренах гуманітарного знання (105).

Друга наріжна ідея в теоретичних напрацюваннях Шефтсбері спирається на його досить глибокий аналіз морально-етичних питань, які виявилися нагально важливими й для Класицизму, і для Просвітництва. Фахівці з історії етики розглядають наукові розвідки Шефтсбері як одну з перших спроб представити «моральне почуття» не у релігійній, а світській інтерпретації. На його думку, людина здатна розрізняти «добро» і «зло» саме

завдяки притаманному їй «моральному почуттю», оскільки, навіть не розуміючи суть цих станів, вона їх відчуває.

Враховуючи роки життя Шефтсбері, слід віддати належне тій науковій сміливості, з якою він зіставив мораль і релігію, стверджуючи, що мораль не залежить від релігії, а релігія не залежить від моралі, що врешті-решт призводило до логічного завершення цих розмислів: мораль не потребує якогось «вищого» втручання.

У такому контексті поставало логічне запитання щодо ставлення філософа до Бога. Принципово не поділяючи будь-яких атеїстичних шукань, Шефтсбері акцентував моральнісний аспект Бога, оскільки він виступає як прикладом «втілення універсального милосердя», так і носієм, так би мовити, довершеного рівня «добра і милосердя». При цьому, філософ не акцентує на власному розумінні цих понять, не пояснює їх зміст, що перетворює його морально-етичну позицію на «констатуючу», а відтак – позбавляє реальних «дослідницьких» відкриттів.

Реконструюючи сьогодні теоретичні шукання Шефтсбері, слід наголосити на його особистісній оцінці напрацювань Томаса Гоббса (1588–1679) на теренах англійської етики. Життєво-науковий шлях Гоббса, випускника Оксфордського університету, прихильника ідей Бекона, Галілея, Декарта, збігся з досить складним і суперечливим періодом в історії Англії: революція 1642–1646 років, диктатура Кромвеля, реставрація династії Стюартів. Оскільки понад десять років Гоббс прожив у Франції, його ідеї були близькі не лише традиціям англійської гуманістики, а й частково відбивали позиції французьких класицистів.

Від середини XVII – початку XVIII століття такі праці Т. Гоббса, як «Людська природа, або Засади елементи політики» (1650), «Складові закону, моралі та політики» (1650), «Левіафан» (1651), «Про людину» (1658), викликали значний інтерес тогочасної інтелектуальної еліти й стимулювали теоретичні пошуки наступного покоління філософів, серед яких був і Шефтсбері.

Оскільки, як ми вже зазначали, переважну більшість своїх теоретичних концепцій Шефтсбері формував на перетині «Класицизм – Просвітництво», він досить критично оцінював окремі тези свого славетного попередника. Як відомо, Т. Гоббс «побудував» філософську концепцію на обґрунтуванні єдності

трьох етапів, а саме: аналізі «тіла» як самодостатнього феномену, розгляді «людини» на підґрунті «тіла», завершенні аналізу «людини» шляхом визначення її «політико-філософської» орієнтації. Ця відверто штучна «конструкція» регулюється за Гоббсом «законом причинності», дія якого сприяє зв'язкам між «тілами», актуалізуючи можливості людської чуттєвості. Така позиція примусила філософа звернути увагу на пам'ять та уяву, теоретичний потенціал яких оцінюються ним вкрай скептично.

Концентруючи увагу на моралі та моральнісній регуляції «життя та функціонування» суспільства, наріжним поняттям етики Гоббса виступить «егоїзм» та «егоїстичні інтереси», які діють за принципом «війна всіх проти всіх». Ці тези свого земляка Шефтсбері критикував послідовно, навіть дещо нав'язливо наголошуючи налаштованість переважної більшості людей на добро та милосердя. Ідея Гоббса щодо «докорінної егоїстичності людини» не стикалася ані з поглядами Шефтсбері, ані з загальною орієнтацією європейського Просвітництва, представники якого часто-густо всупереч жорсткій реальності не відмовлялись від можливості «виховати» творчо орієнтовану, гуманістично налаштовану людину. Принаймні друге покоління європейських просвітників сукупно зробило чимало корисного на теренах пробудження «людського в людині».

Запропонований нами матеріал вимагає включення в контекст аналізу ситуації, що склалася в англійській гуманістиці на межі XVII – XVIII століття, позиції Р. Дж. Колінгвуда, який у «Принципах мистецтва» не оминув увагою означений період. Наразі його не стільки зацікавили теоретичні шукання власне Шефтсбері, скільки той дослідницький простір, який був сформований завдяки «інтелектуальним зусиллям» Т. Гоббса та Дж. Лока.

Предметом теоретичної уваги Р. Дж. Колінгвуда стала позиція двох видатних філософів щодо «реальних» і «фантастичних» ідей. Посилаючись на славетну роботу Лока «Досвід стосовно людського розуму» (1690), вчений визнає, що саме тут «можна знайти спробу відрізнити «реальні ідеї» від ідей «фантастичних». Однак це не свідчить, що Лок відрізняє реальні почуття від уявних» (117, 166).

Наголос Лока на перевагах «реальних ідей» імпонує автору «Принципів мистецтва», що зорієнтовує його на прийняття локівських підходів не лише щодо «ідей» чи «почуттів», а й стосовно, наприклад, «мовної проблеми». Хоча й дещо опосередковано, але є всі підстави стверджувати, що Р. Дж. Колінгвуду близькі наукові розвідки Шефтсбері, оскільки останній, як ми намагалися показати, багато в чому наслідував свого вчителя – Джона Лока.

Самостійний блок у спадщині Шефтсбері становлять естетичні погляди, сфокусовані навколо кількох проблем щодо збагачення історичних традицій естетичного знання, осмислення яких оцінювалося по-різному. Так, Шефтсбері не оминув увагою комплекс питань, пов'язаних із тлумаченням краси й прекрасного, що наслідувало, як ми вже наголошували, неоплатонівські принципи.

На думку А. Банфі, джерела теоретичних досягнень видатного німецького філософа Іммануїла Канта (1724–1804) на естетичних теренах слід шукати саме в розмислах Шефтсбері, який одним із перших стверджував, що краса є носієм (окрім свого чисто естетичного начала) іншої цінності, іншого інтересу. І в цьому, на думку англійського теоретика, немає нічого дивного. Шефтсбері був переконаний, що розглянута з позиції емпіричних стосунків між людьми, вона (краса) не тільки є гарантом їх спільного існування, принципом соціального об'єднання, але ще більшою мірою, особливо щодо природи, виступає як «передчуття гармонії останньої з потаємними спрямуваннями нашого духу...» (4).

Представлені нами інтерпретаційні фрагменти з монографії А. Банфі «Філософія мистецтва» є блискучим прикладом не лише виявлення історико-естетичної спадкоємності між різними етапами, що розширювали простір гуманітарного знання. Цей приклад не лише вражає наголосами на понятійно-категоріальних відкриттях «Шефтсбері – Кант», завдяки яким у теоретичному просторі закріпилися такі поняття, як «краса», «цінність», «гармонія», «естетичне начало», «передчуття», гарант, а й переконує в необхідності збереження усіх тих – нехай і найдрібніших надбань, які від одного історичного етапу до іншого накопичувала філософія.

Як уже зазначалося, у поле зору Шефтсбері потрапляє і проблема «піднесеного», що вважалася тодішніми дослідниками вкрай важливою, оскільки розглядалася як суголосна «героїчному» і відповідно могла вплинути на поглиблення уявлень щодо «трагічного» та «драматичного» в їх естетичному, а не лише мистецтвознавчому вимірах. Доцільно враховувати й той факт, що зв'язок «піднесене – героїчне» давав змогу виявити значний потенціал, так би мовити, виховного гатунку.

Особливе місце у спадщині англійського філософа посідає проблема «геній – геніальність», яку на думку О. Оніщенко, «естетика вже розробила», запропонувавши «свою модель» «художнього генія». Цю модель, в якій потужну роль відіграє «персоналізований» підхід, дослідниця реконструює наступним чином: «Микола Кузанський – маньєризм – Глареан – Шефтсбері – Вольтер – Лессінг – Кант – Шиллер – Шеллінг – Шопенгауер» (72, 293).

Виокремлюючи серед цих видатних постатей теоретичні досягнення Шефтсбері, О. Оніщенко наголошує на специфіці ставлення теоретика до проблеми «геній – геніальність». Вона артикулює оригінальність його авторської концепції й зазначає: «Відпрацьовуючи свою модель геніальності, дослідник застосовує поняття «віртуоз» і тлумачить його як високоморальну особистість, вважаючи обов'язковими ознаками генія доброчесність і високу моральність» (72, 270).

Вочевидь, Шефтсбері запропонував вкрай ідеалізоване розуміння генія, що не відповідало реальній картині творчості, в процесі якої митець долає свої недоліки, тобто «створює досконале, переборюючи власну недосконалість». Численні приклади з життя титанів Відродження чи «художніх геніїв» наступних століть доводять їхні намагання бути «чесними з собою». Це стимулювало появу «в естетичній теорії питання «творчого аморалізму» та «морально-психологічних провокацій», якого торкалися у своїх наукових розробках Ф. Ніцше, З. Фройд, К. Юнг, Ж. Марітен та ін.» (72, 270).

Принагідно наголосимо, що усі філософи прізвища яких у переліку О. Оніщенко фігурують після імені Шефтсбері, внесли принципово нове у розуміння феномену «геній – геніальність», поступово нашаровуючи ідеї, які «працювали» на

пояснення природи «художнього генія». Проте, попри усі дослідницькі досягнення, осмислення означеної проблеми й сьогодні залишає чимало «білих плям».

Слід визнати, що в позиції Шефтсбері, розуміння «художнього генія» не лише не стоїть осторонь проблеми естетичного смаку – здатності диференційовано сприймати та оцінювати різні естетичні об'єкти, а й, так би мовити, підживлюється нею. Компетентність такої тези підтверджується фактом використання Шефтсбері поняття «віртуоз» у його первинному значенні: «віртуоз (італ. *virtuoso*, що походить від лат. *virtus*) – мужність, талант» (8).

Доцільно наголосити, що інтерпретація означеного поняття зазнала помітних змін від часів XVII століття, а в сучасній естетико-мистецтвознавчій теорії воно вживається задля високої оцінки технічної майстерності передусім музиканта. При цьому, музикознавці наголошують, що абсолютизація віртуозом технічного аспекту в процесі виконання твору, може нівелювати його зміст чи емоційну наповненість.

На наше глибоке переконання, попри суперечливий характер поняття «віртуоз», його доцільно не лише зберегти, а й популяризувати, насамперед у процесі підготовки майбутніх митців, стимулюючи перспективне бачення прихованих можливостей їхньої професії. Зведення «віртуозів» лише до простору музичного мистецтва неправосильне, оскільки поза цим поняттям навряд чи можливо оцінити майстерність артистів балету, чи кінооператорів, що реалізують вкрай складні художньо-технічні проекти сучасного кінематографа.

Шефтсбері, оперуючи поняттям «моральний віртуоз», досягав зовсім інших цілей, а саме: акцентував «моральнісність» таланту та його гармонічність, адже «талант», а тим більш «художній геній» в його уяві не існував поза розвиненим смаком, що визначав для «генія» проблему вибору, наприклад, теми твору, «керував» почуттям міри та розумінням пропорції.

Низка проблем, які хоч і дещо строкато, представлені в теоретичній спадщині Шефтсбері, були актуалізовані в дослідженнях його послідовників. Слід наголосити, що в означеному контексті увагу привертають праці «Досвіди про принципи моралі та природної релігії» (1751), «Вступ до мистецтва розміркування»

(1761), «Засади критики» (1762) Генрі Хоума (1696–1782) – відомого англійського філософа, літературного критика, представника просвітницької естетики, який наполягав на необхідності введення «стандарту смаку» – певної «норми», яку визнають усі освічені представники суспільства, «скеровуючи» розвиток мистецтва та послідовно удосконалюючи естетичні уявлення як конкретної людини, так і людської спільноти загалом.

Зокрема, А. Банфі наголошує, що «згідно з його (Г. Хоума) думкою, збіг смаку різних людей залежить від тотожності людської природи». Ця «тотожність» впливає не лише на смак, а й на «естетичну насолоду», що «породжується свободою емоцій та почуттів»: комплекс «естетичних станів», на думку Хоума, абсолютно не сумісний з егоїзмом – морально-етичним проявом, що неодноразово був предметом теоретичного осмислення в період становлення Просвітництва.

Розглянутий у цьому підрозділі матеріал доводить, що завершальний етап у русі англійського Класицизму, зафіксований у працях Дж. Драйдена, підготував трансформацію «Класицизм – Просвітництво», де функцію «перехідного етапу» виконала теоретична позиція Дж. Мільтона – прихильника як грецької трагедії, так і гуманістичної спрямованості Відродження. Його наступник Шефтсбері, хоча й був сучасником доби Класицизму, проте власні теоретичні напрацювання реалізував на засадах Просвітництва і, ще раз акцентуємо, під вихованням Дж. Лока демонстрував опертя на неоплатонізм та сенсуалізм.

Слід наголосити, що новаторська позиція Шефтсбері була позитивно сприйнята і французькими просвітниками (Ш.-Л. Монтеск'є), та вплинула на філософські погляди І. Канта. Отож у цьому підрозділі нами свідомо сфокусовано увагу на зацікавленому ставленні Шефтсбері до обґрунтування нових понять, серед яких предметом самостійного аналізу виступає поняття «віртуоз». Увага Шефтсбері до цього аспекту «строкої науки» заклала підвалини задля подальшого, більш прискіпливого, ніж це робилося раніше, опрацювання понятійно-категоріального апарату, який «забезпечував» дослідження на «міждисциплінарному» рівні.

дослідницьких прийомів, опертя на які доцільні в процесі реконструкції історії гуманістики і які виникають на «перехресті» різних типів гуманітарного знання. У контекст означеного, на нашу думку, логічно «вписуються» розвідки Л. Бабушки, І. Бондаревської, М. Бровка, Т. Кохана, Ю. Легенького, Т. Огневої, Ю. Сабадаш, сфокусовані передусім на подальшому розкритті потенціалу наріжних чинників культурологічного аналізу, та їх «залучення» у розкриття специфіки культуро-творення на межі «Класицизм – Просвітництво».

Окрім означеного, ми апелюємо до наукових розвідок Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Холодинської, які вважають «теоретико-практичний паритет» не лише вагомим, а й специфічним елементом реконструкції спадщини тих представників європейської гуманістики, які поєднували науково-теоретичну діяльність з літературно-мистецькою, демонструючи та утверджуючи дослідницьку доцільність такого паритету – Д'Обіньяк, Вольтер, Дідро, Готьє, Бодлер (Франція); Лессінг, Новаліс, Шиллер (Німеччина); Шефтсбері, Вайльд (Англія).

Аналіз спадщини Джозефа Аддісона (1672–1719) – англійського поета, драматурга, публіциста, естетика та політичного діяча, наштовхується на низку об'єктивних труднощів, зумовлених передусім перехідним періодом, на який припадає його життєво-творчий шлях. Слід визнати, що для сучасників конкретного історико-культурного періоду вкрай важко усвідомити сутність такого «перехідного періоду», чітко окресливши «кінець» одного і «початок» другого. Такі процеси усвідомлюються лише у проєкції часу, коли певний історико-культурний етап завершує свій рух. Акцентована нами особливість виступає однією з причин тих розбіжностей, що можуть виникати між сучасниками означеного процесу і його дослідниками, які працюють в умовах сьогодення, доводячи відомий принцип: «Велике бачиться на відстані».

Доцільно наголосити, що феномен «переходу» зазвичай є досить тривалим, накопичуючи теоретичний та емпіричний матеріал задля остаточного визнання фактору *нового* світоглядним привілеєм більшої частини суспільства. Зважаючи на озна-

чене, слід звернути увагу на позицію Л. Бабушки, яка не торкаючись «теоретичного» аспекту, робить наступне зауваження: «Багатомірність емпіричного знання, яке утримує здебільшого позанауковий контекст, спрямовує до осмислення дискурсивності...» певних проблем культури (3, 13).

Розвиваючи цю тезу, зосередимося на специфіці того історико-культурного етапу, який ми аналізуємо. На нашу думку, «багатомірність емпіричного знання» у площині переходу «Класицизм – Просвітництво» мала самоцінне значення, доповнюючи «науковий контекст», а не залишаючись «поза науковим». Це одна зі специфічних ознак англійської гуманістики, коли спостерігався паритет теоретичного та емпіричного. Зрозуміло, що далеко не всі тогочасні інтелектуали повноцінно заявляли про себе у цих двох сферах, проте сьогодні спадщина тих, хто зміг це зробити, потребує особливої уваги.

Окрім, так би мовити, загальноісторичних труднощів, «перехідний період» мав яскраво виражені індивідуальні суперечності щодо формування орієнтирів самого Дж. Аддісона, який належав до аристократичних щаблів англійського суспільства і виховувався на засадах як елітарної культури, так і гедоністичної спрямованості мистецтва. Пізніше Дж. Аддісон зіткнеться з розбіжністю між власним вихованням і наріжними спрямуваннями просвітницької культури, яка відстоювала народність, доступність тих сфер творчої діяльності, що надавали можливість «звичайній людині» розкрити та реалізувати притаманні їй здібності.

Дж. Аддісон народився у Мілстоні (графство Уїлтшир) в родині священника, який з 1683 року став настоятелем собору в Личфілді, а пізніше в Ковентрі. Посада батька сприяла навчанню Аддісона у школі «латинської граматики», закінчення якої відкрило йому шлях до «Чартер Хаузу» (1686) – приватної школи, що вважалася на той час доволі престижним навчальним закладом. Саме там він знайомиться з Річардом Стілом (1672–1729) – майбутнім ірландським письменником, журналістом, видавцем та засновником жанру «газетної есеїстики», який власне і зафіксував англomовне поняття «essay».

Дружба цих двох непересічних особистостей, започаткована у «Чартер Хаузі», зберіглася впродовж багатьох років, давши «тріщину» з політичних мотивів лише в останні роки життя Аддісона. Понад два десятиліття дружні стосунки «Аддісон – Стіл» трансформувались у співтворчість на теренах журналістики, публіцистики та літератури, що сприяло вихованню поваги до друкованого слова серед різних верств англійського суспільства. Дж. Аддісон успішно закінчив Оксфорд і здобувши бакалаврський та магістерський ступені, певний час працював викладачем у цьому славетному закладі.

Упродовж 1699–1704 років Аддісон при підтримці впливових друзів свого батька передусім Монтегю Чарльза Галіфакса (1661–1715) – відомого державного діяча, який відігравав помітну роль у партії «вігів», здійснює тривалу європейську подорож задля розширення гуманітарної освіти та удосконалення італійської мови. Саме під час перебування в Європі він починає займатися літературою, відсилаючи до лондонських газет вірші та короткі репортажі. Одним з «визначних здобутків» цієї подорожі стає передмова Аддісона до перекладу «Георгік» Вергілія, здійсненого Джоном Драйденом – видатним поетом другої половини XVII століття, роль якого у становленні англійського культуротворення детально реконструйована нами у попередньому розділі монографії.

Повернувшись з європейської подорожі до Лондона, 32-річний Аддісон починає впритул займатися своєю кар'єрою, яка «будувалася» не стільки на творчих засадах, скільки на політико-державній платформі. Він працював заступником державного секретаря, а після смерті Джона Лока (1632–1704) посів його місце в уряді.

Кар'єрні успіхи Дж. Аддісона певною мірою визначалися тією підтримкою, що надавав йому Галіфакс, який протегував не лише Аддісону, а й Ісааку Ньютону (1643–1727). Специфічні умови функціонування англійського суспільства в перше десятиліття XVIII століття – пошуки претендента на престол, який мав прийти на зміну королеві Анні, фінансові негаразди, що переслідували тогочасну Англію, зробило «протегування» чи не єдиним засобом «кар'єрного просування» для молодих людей (1).

Сучасні культурологи, які займаються цим періодом англійської історії, який ми представляємо у цьому підрозділі, не лише актуалізують життєво-творчі шляхи цих двох відомих представників естеблїшменту, а й окреслюють роль Галіфакса як у «просуванні» талановитої молоді в різні сфери англійського суспільства, так і його особисту позицію у відстоюванні просвітницьких ідей.

Саме Галіфакс увів Аддісона в літературно-політичний гурток «вігів», що вважався, так би мовити, неофіційним «керманичем» панівної частини англійського суспільства. У цьому гуртку перетнулися життєво-творчі долі Дж. Аддісона та двох впливових у літературних колах драматургів: Вільяма Конгріва (1670–1729), якого за його «комедії норівів» називали «англійським Мольєром», і Джона Ванбру (1664–1726) – відомого митця, який у другій половині життя повернувся до своєї першої професії – архітектури, здобувши статус кращого фахівця у галузі англійського бароко. Визнаним шедевром «барокової» будівлі вважається Бленівський палац (1695), побудований на замовлення герцога Мальборо, що продемонстрував розуміння цього архітектурного стилю саме Дж. Ванбром.

Якщо творчі інтереси цього митця «балансували» між драматургією та архітектурою, В. Конгрів упродовж кількох десятиліть працював саме на теренах драматургії, дебютувавши п'єсою «Незнайомка» (1687), що йшла під псевдонімом, оскільки її автору було лише 17 років. Дебют мав шалений успіх, «Незнайомка» довго не сходила зі сцени й була підтримана Дж. Драйденом, думка якого багато важила у тогочасному театральному просторі.

В. Конгрів поступово потрапляє під опіку Драйдена, активно розвиваючи свій талант і співпрацюючи з різними театральними трупамі. Між березнем та груднем 1693 року відбуваються прем'єри двох його п'єс: «Старий неодружений» і «Подвійна гра», які закріплюють за Конгрівом статус провідного англійського драматурга.

Ми цілком свідомо «відпрацьовуємо» політичне та літературне оточення Дж. Аддісона, оскільки вважаємо, що процес виходження просвітницьких ідей в культурний простір Англії

мав як «персоналізований», так і «колективний характер», охопивши різні прошарки англійських інтелектуалів. До того ж вкотре це наголосимо, наша позиція повністю відповідає вимогам «біографічного методу», потенціал якого ми намагаємося максимально використати, оскільки він є одним з наріжних чинників культурологічного аналізу.

Водночас слід констатувати, що незалежно від того, як змінювалися посади Аддісона та його «входження» у світське життя Лондона, він брав активну участь у тих виданнях, якими керував Р. Стіл. Ідеться передусім про журнал «Tatler» («Базікало»), до якого упродовж 1709 року Аддісон написав 42 есе, а Стіл втричі більше. Кожне з цих есе «відповідало» вимогам жанру «портрет», поступово формуючи у читача більш-менш виразне уявлення про те, які «персоналії» – гідні чи негідні – символізують собою початок XVIII століття.

Вичерпавши потенціал видання «Tatler», Р. Стіл досить швидко запропонував англійцям новий журнал, який отримав назву «The Spectator» («Глядач») й був дещо несподіваним як для англійського, так і європейського культурного простору, оскільки виходив щодня. Подібна практика, вочевидь, виявилася сміливим і продуктивним експериментом Р. Стіла, якого сьогодні вважають одним з перших професійних журналістів Англії.

Проіснувавши від 1 березня 1711 до 6 грудня 1712 року, журнал «The Spectator» мав 555 випусків, які серед інших завдань, виконали і дещо специфічну роль «містифікатора»: Аддісон і Стіл вигадали Роджера де Коверлі – сільського сквайра, трохи старомодного, дещо загальмованого, який не може активно «вписатися» в життя XVIII століття. Саме він виконував роль «серцевини», сфантазованого друзями «Клубу чинних осіб», що поступово наповнювався дедалі новими й новими «персонажами». Саме їм дозволялося відверто висловлювати свої думки, критикувати чи підтримувати щось важливе для поточного життя англійців.

Слід наголосити, що у тогочасному європейському просторі «містифікація» – свідоме введення в оману, була не лише прийнятною, так би мовити, формою розваги, а й могла б відіграти будь-яку роль, насамперед на теренах політики. Вочевидь, кон-

кретна «містифікація», історію якої ми реконструюємо в умовах становлення й поступового, хоча і дещо повільного, утвердження просвітницьких ідей, виконала принаймні дві важливі функції: по-перше, «Клуб чинних осіб» виявився суголосним з художньою спрямованістю творчості Свіфта, Філдінга та Річардсона, романи яких успішно формували такі жанри як «сімейно-побутовий» та «морально-повчальний», а по-друге – серед прихильників «містифікацій» обговорювалося припущення, що подібна форма творчості спонукала Дж. Аддісона звернутися до естетики, зосередивши увагу лише на вибіркових проблемах цієї науки.

Сьогодні не можна ані підтвердити, ані заперечити цю тезу, однак можна констатувати інше – певну лихоманковість теоретико-практичних починань англійських інтелектуалів першого десятиліття XVIII століття. Вона була притаманна і багатоаспектній діяльності самого Дж. Аддісона, який, як хвороблива людина, ніби передбачав власне, вкрай коротке життя, прагнувши всебічно реалізувати й свій творчий потенціал, і накреслити шляхи подальшого руху англійської гуманістики.

Як уже зазначалося, доробок Дж. Аддісона доцільно розглядати крізь призму теоретико-практичного паритету, де теоретичний аспект визначається передусім прийняттям, з одного боку наріжних засад Просвітництва, а з іншого – наданням їм авторського забарвлення. Таким «авторським» було переконання Аддісона щодо можливості компромісу між аристократією та буржуа у політико-мистецькій сфері. Щодо «практичної» складової такого «паритету», її підґрунтям виступає поетична та драматургічна спадщина Аддісона, що знайшла досить повне втілення у трагедії «Катон» (1713).

Деталізуючи теоретичний аспект відповідної «паритетності», слід наголосити, що Дж. Аддісон поділяв віру просвітників у розум людини, проте раціоналістичну спрямованість цього руху сприймав обережно, заперечуючи приниження чуттєвої природи людини та апелюючи до таких аспектів естетичного знання як прекрасне, гармонія, естетичний ідеал.

На нашу думку, можна припустити, що на Аддісона вплинули теоретичні шукання Шефтсбері. Підстави для цього дає як

уже проаналізована нами його теоретична позиція, так і переконання поета, що людина «опановує» ідеї «світового розуму» не стільки на рівні «думки», скільки «використовуючи» потенціал власної почуттєвості. Саме вона, за Шефтсбері, надає можливість людині відчувати красу навколишньої реальності та її еквівалент, втілений у мистецькому творі.

Слід зауважити, що Шефтсбері, який одним із перших на англійських теренах підтримував рух європейських просвітників (оскільки Шефтсбері на шість років раніше Аддісона пішов з життя, пріоритет його теоретичної позиції очевидний – М.Т.), впритул підійшовши до включення в аналіз естетичної проблематики наступних морально-психологічних станів, а саме: осягання ідеалу як процесу, що спонукає до дії, здивування та пошани. Шефтсберівські пошуки згодом будуть оцінені як суголосні окремим ідеям естетичної орієнтації Дж. Аддісона.

Зробивши наголос на значенні естетичного знання, Аддісон намагається подолати певну, так би мовити, «раціоналістичну однобокість» просвітницьких ідей, зосередившись на феномені «переживання», що завжди фокусує світ конкретної людини з властивою тільки їй реакцією на певний подразник. Відтак «індивідуалізація» переживання як естетичного феномену буде визнана важливим досягненням аддісонівських теоретичних пошуків, наслідком яких виступили дві принципово важливі ідеї: можливість у подальшому розвитку естетичного знання оперувати поняттям «естетична суб'єктивність» та розмежування понять «почуття» та «емоція».

Спадщина Дж. Аддісона привернула увагу не лише Р. Дж. Колінгвуда, а й інших відомих європейських філософів. Однак наразі, свідомо порушуючи хронологію, ми вкотре звернемося до позиції польського філософа та естетика Владислава Татаркевича, який у монографії «Історія шести понять» (1975) приділив значну увагу естетичним поглядам Дж. Аддісона. Польський науковець «будує» свій аналіз його ідей, відштовхуючись від «Великої теорії» – словосполучення, яким упродовж ХХ століття оперували окремі європейські естетики. Йдеться

про суто естетичні поняття «краса – прекрасне», трактування яких запропонували піфагорійці.

Започатковане піфагорійцями тлумачення «краси» і «прекрасного» ми подаємо в інтерпретації Татаркевича, не вдаючись наразі до авторських коментувань, оскільки для контексту нашої монографії важливе не стільки розуміння ним «Великої теорії», скільки ролі Аддісона в її руйнуванні. Згідно з вченням піфагорійців, «краса речі криється в досконалій структурі, а та у пропорційності частин. А отже, в чомусь такому, що можна точно визначити кількісно» (91, 112).

Заявлений аспект «Великої теорії» Татаркевич вважає «вузьким», тоді як повний обсяг теорія здобула, коли означене розуміння краси й прекрасного почали використовувати практично усі види мистецтва. За часів Платона й Арістотеля дотичними поняттями «краси – прекрасного» стають гармонія, симетрія, пропорційність, лад, визначеність, суголосність частин і цілого.

Криза «Великої теорії» розпочалася тоді, коли її тези потрапили «під перо публіцистів (термін Татаркевича – *М.Т.*) “зразка” Аддісона, а невдовзі й критиків “зразка” Дідро у Франції, яким пощастило більше, ніж філософам, збурити громадську думку» (91, 127). Хоча Татаркевич з невідомих нам причин звужує професійний статус і Аддісона (публіцист), і Дідро (критик), він все ж віддає належне англійській гуманістиці, яка витратила величезні зусилля, аби довести продуктивність психологічного знання, що стосовно феномену «краса – прекрасне» і доповнює естетико-мистецтвознавчий контекст, і робить «психологічні дослідження ... над людською реакцією на прекрасне, досі роблені тільки прихвильно», постійними: «Зокрема в Англії у XVIII сторіччі не було жодного покоління, що на цьому терені не породило б видатного дослідника: Аддісон публікувався з 1712 року, Гатчесон – 1725, Г'юм – із 1739, Берк – 1756, Жерар – 1759, Гоум – 1762, Елісон – 1790, Сміт – 1796, а трактат Пейні-Найта був оприлюднений щойно 1805 року» (91, 127). Принагідно наголосимо, що ми наразі дотримувалися правопису прізвищ, запропонованого перекладачами монографії В. Татаркевича.

Слід зазначити, що В. Татаркевич повністю підтримав ті естетичні категорії, на необхідності введення яких у теоретичний ужиток наполягав Дж. Аддісон. Йдеться про «велич», «незвичайність» та «красу». При цьому, особливої підтримки заслуговує категорія «незвичайність», яку окремі англійські науковці отожднювали з «новизною» – поняттям, яке в XX столітті виступить наріжною ознакою як «творчості» загалом, так і «художньої творчості» зокрема. Не оминув Татаркевич і того внеску в інтерпретацію поняття «мотив», який зробив Аддісон і стосовно «мотивації» процесу художньої творчості, й стосовно запропонованого ним «мотиву розведення естетичних категорій» (91, 326).

Зафіксувавши позитивне ставлення В. Татаркевича до аддісонівського тлумачення проблеми «мотив – мотивація», слід віддати належне і самому польському філософу, який відтворив історико-культурну традицію осмислення «мотиву». Наразі вважаємо за необхідне повністю реконструювати тезу В. Татаркевича: «Історія європейської естетичної думки починається в ранню добу з *піфагорійського мотиву*: так із часів його зачинателів ми називаємо погляд, згідно з яким вирішальну роль для прекрасного відіграє міра, число, гармонія або, як це спершу називали, *symmetria*, співмірність. Від самого початку його супроводжував *орфічний мотив*, тобто переконання, що мистецтво впливає на того, хто бере в нім участь, а саме очищає духовно. Такий мотив із самого початку здобув визнання єдино в декотрих гуртах грецьких філософів, а пізніше повертався лише в декотрі моменти історії; натомість *піфагорійський мотив* понад два тисячоріччя залишався постійним атрибутом європейської думки» (91, 323-324).

Окрім процитованого фрагмента, що ілюструє специфіку теоретико-методологічного підходу до окреслення «мотиву», В. Татаркевич застосовує ще один нетрадиційний погляд, а саме: персоналізує цю проблему, аргументуючи існування протиставлення «*мотиву софістів – Платоновому мотиву*», адже переконаний, що існує *Сократів мотив*, *Арістотелів мотив* та низка інших (91, 324). Те, що В. Татаркевич у середині XX століття серед численних теоретичних новацій Дж. Аддісона виокремив

проблему «мотиву», слід оцінити як симптоматичне, адже до сьогодні значення «мотиву» в процесі художньої творчості хоча і визнається, натомість цілісна модель цього «стимулятора» творчого процесу поки що переконливо не аргументована.

Вже після смерті Аддісона інший представник англійського просвітництва Вільям Хогарт (1697–1764) – видатний живописець і теоретик мистецтва стверджуватиме, що як почуття прекрасного, так і глибинні емоційні переживання людини, здатна спровокувати «хвиляста лінія» (мається на увазі «плавна синусоїда Хогарта», значення якої дорівнюється мистецтвознавцями до «золотого перетину» – *М.Т.*). Приблизно у такому самому напрямі рухалася і думка Аддісона, коли він (на це звернув увагу Р. Дж. Колінгвуд у монографії «Принципи мистецтва») постулював «звичай називати естетичне переживання «радощами уяви» (117, 133).

Хоча окремі тези щодо природи уяви мають у Дж. Аддісона, так би мовити, ескізний характер, вони на нашу думку, набувають потужності, коли стають предметом теоретичного аналізу в контексті естетичних поглядів Р. Дж. Колінгвуда. Саме він не лише зміг виявити потенціал аддісонівських ідей, а й «вибудував» логічний зв'язок між ними та більш пізньою естетичною концепцією Джамбаттіста Віко (1668–1744) – відомого італійського філософа, історика, філолога. Усі його теоретичні погляди базувалися на переконанні, що «історія» – головний чинник людської діяльності, проходить три епохи. Учений, як відомо, співвідносить їх з життям людини, виокремлюючи основні періоди – дитинство, юність і зрілість. Своєрідності цим епохам надає специфіка розвитку міфології, філософії, релігії, мистецтва, права.

Означена «конструкція» за умови, що в ній виокремлюється мистецтво і саме на ньому зосереджується увага, цілком логічно виявляє низку питань, дотичних до проблем творчості, сприймання та переживання мистецтва. Так чи інакше, естетико-мистецтвознавча проблематика представлена у двох працях Дж. Віко – «Універсальне право» (1720–1722) та «Основи нової науки про спільну природу нації» (1725), що і використав Р. Дж. Колінгвуд, показавши дію засад спадкоємності «Аддісон – Віко».

Відштовхуючись від тези Аддісона «естетичне переживання – це «радоші уяви», Р. Дж. Колінгвуд аргументує власне розуміння «уяви» та її ролі, з одного боку у створенні «художнього твору», а з іншого – в окресленні значення «уяви» у, так би мовити, культуротворчому просторі. Інтерпретуючи теоретичну суголосність «Аддісон – Віко», Р. Дж. Колінгвуд пов'язує естетичний аспект із доробком Аддісона, тоді як філософський вважає пріоритетом Віко.

Аби ввести в контекст власних розміркувань позицію Дж. Віко, на думку Р. Дж. Колінгвуда, необхідно сконцентрувати увагу на цілій низці проблем. Серед них особливої значущості набувають наступні: паралель між мистецтвом і грою, яка не реалізувалася через непереконливе відпрацювання поняття «гра»; «розважальне» мистецтво і «гра». При порівняльному аналізі цих констант, стверджує Р. Дж. Колінгвуд, «стає помітним дещо більше, ніж звичайна подібність. Ці два явища являють собою одне і те саме. Якщо під грою розуміти участь у ритуальних діях, у цьому не буде нічого спільного зі справжнім мистецтвом і тим більше з мистецтвом розважальним» (117, 85).

Означені положення Р. Дж. Колінгвуд зіставляє з розмислами Дж. Віко, долучаючи до них естетико-психологічні уявлення «дитини», яка символізує цей період людського життя: «Дитячі ігри, вочевидь, дуже нагадують справжнє мистецтво. Джамбатістта Віко, який знав дуже багато про поезію і про дітей, сказав, що діти – “великі поети”, і можливо стосовно цього він мав рацію» (117, 85).

З властивою Р. Дж. Колінгвуду іронією, він розвиває свою думку наступним чином: «Однак ніхто не знає, чим же займаються діти під час своїх ігор. Хоч як важко пояснити природу поетичної творчості, все ж виявляється, що значно легше зрозуміти, чим займаються поети, коли пишуть вірші» (117, 85). Хоча сам Р. Дж. Колінгвуд не фіксує уваги на недоречності порівняння «дитина – поет», проте такий підтекст напрошується сам собою, оскільки англійський науковець з очевидним пієтетом і повагою ставиться до поезії як літературного жанру.

Р. Дж. Колінгвуд визнає, що теоретику досить важко пояснити феномен «поетична творчість», відтак ще складніше збагнути сутність «справжнього мистецтва» і задля вирішення цих дослідницьких завдань слід використовувати усі можливі чинники. Серед них «дитяча психологія», в найширшому розумінні цього поняття, може прояснити певні сегменти процесу художньої творчості, особливо якщо врахувати, що цей тип творчості здатний повноцінно виявлятися саме у ранньому дитинстві.

Якщо застосувати хронологічний підхід, кожний психолог досить легко «побудує» наступний ланцюг імен: Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Моцарт, Канова, Паганіні. Ці «геніальні діти» не лише зафіксували свої неординарні творчі можливості у віці від 4 до 7 років, а й зберегли їх у дорослому житті, засвідчивши «секрети» як почуттєво-емоційного, так і розумового потенціалу людини.

На нашу думку, значним досягненням «Принципів мистецтва» Р. Дж. Колінгвуда є не лише його увага до спадщини Дж. Аддісона та її впливу на «теоретичний стрибок», зроблений Дж. Віко, а передусім той факт, що він не оминає увагою досягнень своїх сучасників. Так, реконструкцію естетико-філософських пошуків інтелектуалів XVIII століття Р. Дж. Колінгвуд завершує репрезентацією монографії «Play in Childhood» (1935) Маргарет Лоуенфельд (1890–1973) – засновниці «Лондонського інституту дитячої психології» і визнаним фахівцем з методики «ігрової терапії».

Саме на цю методику і звернув увагу Р. Дж. Колінгвуд, підтримавши напрацювання М. Лоуенфельд щодо «дивовижних фактів зв'язку між грою та дитячим здоров'ям». «Мою власну інтерпретацію її відкриттів, наголошував філософ, можна визначити так: вона встановлює рівність між грою у дітей і справжнім мистецтвом» (117, 85). Хоча і дещо опосередковано, але Р. Дж. Колінгвуд «зачіпає» проблему творчості, оскільки «граючи» дитина долучається до «створення чогось нового»: відтак «гра над / заради створення» і є дотичною до мистецтва.

Наступний важливий крок Р. Дж. Колінгвуда, який він робить під впливом «Аддісона – Віко», це з одного боку, постулювання зв'язку між грою та уявою, а з іншого – обґрунтування

двох типів уяви. Перш ніж розглянути цей естетико-психологічний зріз у концепції Р. Дж. Колінгвуда, слід наскільки це можливо у дещо стислому форматі підрозділу, пояснити сутність «уяви» – специфічної здатності свідомості «синтезувати – утримувати – доволіно відтворювати» образ предмета за відсутності його самого: предмет існує або в реальності, або в уяві.

Перша спроба в розповідному форматі представити термін «уява» була зроблена Платоном у тексті «Філеб», що від початку його осмислення спирається на феномен пам'яті. Як відпрацьованим формально-логічним поняттям Платон оперує «уявою» в діалогах «Держава» та «Софіст», включаючи «уяву» в «ієрархію пізнавальних здібностей» між чуттєвим сприйняттям (*sensus*) та дискурсивно-логічним (*ratio*). Від часів Платона поняття «уява» (*imagination*) поступово закріплюється в європейській філософії, достатньо активно трансформуючись в естетико-психологічну та мистецтвознавчу сфери.

Ідея двох типів «уяви», яку аргументував Р. Дж. Колінгвуд «... як наслідок ми отримуємо гру, тобто уяву, що діє під цензурою бажання, при цьому бажання в цьому разі означає не бажання уявляти та навіть не бажання реалізувати уявну ситуацію, а тільки бажання, аби уявна ситуація виявилася реальністю» (117, 133) – сприяла поясненню ним одразу кількох теоретичних позицій.

Відтак він почав активно використовувати поняття «бажання», що надає можливість підсилити моральнісний аспект конкретних проблем, а також «захистив» естетичну теорію, оскільки вона, на думку Р. Дж. Колінгвуда, не може підохочувати розважальне мистецтво, яке концентрує увагу на «пересічних романах і фільмах, що мають масову популярність», але ніколи не досягають рівня справжнього мистецтва.

На перший погляд виникає враження, що матеріал, який ми розглядаємо, безпосередньо не пов'язаний ані з Аддісоном, ані з Віко. Наразі окрім авторських розміркувань і одного і другого, які самоцінні самі по собі, спадщина Дж. Аддісона вкрай важлива тим поштовхом, який вона надала подальшому розвитку естетико-мистецтвознавчої теорії. У перспективі предметом самостійного аналізу варто зробити інтерпретацію спадщини Ад-

дісона видатним італійським філософом Антоніо Банфі, який високо цінував «теоретичні прориви» англійського просвітника.

Розглядаючи спадщину Дж. Аддісона як приклад реалізації принципу «теоретико-практичного паритету» на тлі теоретичної частини, слід представити і її (спадщини) практичний зріз. На нашу думку, так чи інакше, але упродовж усього життя Дж. Аддісон достатньо тісно співпрацював з тогочасною англійською літературно-мистецькою спільнотою. Як літературні, так і мистецькі інтереси Аддісона наснажувалися його бажанням залучити якомога більше своїх сучасників до перетворення суспільно-громадського життя за вимогами просвітницької філософії. Керуючись цим бажанням, він пропонував «вивести Просвітництво з бібліотек, комірчин, шкіл та університетів на вуличний простір», мріючи, що просвітницькі ідеї будуть обговорюватися «у клубах, кав'ярнях, на асамблеях та за чаюванням» (118).

Слід наголосити, що Дж. Аддісон без перебільшення є одним з яскравих представників жанру «політичних віршів», які спиралися на реальні події англійського життя та подекуди мали персоналізований характер. Зрештою, ми це зазначували раніше, його найбільшим творчим успіхом стала трагедія «Катон» (1713), концепцію якої прийняли представники усіх провідних політичних прошарків. П'єса була поставлена на сцені «Королівського драматичного театру», що розташовувався на вулиці Друрі-Лейн (згодом його почали називати «театр Друрі-Лейн»). У трагедії «Катон» Аддісон провів своєрідні паралелі між історичним матеріалом і сучасністю, заклавши ідеї суголосні політичному життю тогочасної Англії. Імовірно, саме тому п'єса мала неабиякий успіх і впродовж усього XVIII століття «подорожувала» сценами різних театрів.

Розглянуті у цьому підрозділі питання дають підстави стверджувати, що модель англійського Просвітництва багато в чому зобов'язана Джозефу Аддісону, який спираючись на потенціал теоретико-практичного паритету зорієнтував передусім естетичну теорію у перспективному річищі «розведення» почуття та емоцій. Наголошуючи на необхідності аргументації «естетичної суб'єктності», учений запропонував сконцентру-

вати увагу на «переживанні» та «уяві», що мало, як показав досвід Р. Дж. Колінгвуда, позитивні наслідки задля визначення «справжнього» та «розважального» мистецтва. Цілком виправдано сучасні науковці серед прикладів «справжнього» мистецтва виокремлюють саме аддісонівську трагедію «Катон».

Трансформуючи внесок Дж. Аддісона в логіку розвитку тогочасної європейської культури, не можна не оцінити його (разом із Р. Стілом) зусилля щодо становлення журналістики як творчо-інформаційної діяльності, збагачення жанрової палітри літератури шляхом «політичної поезії» та «газетної есеїстики», що сукупно сприяло пропаганді просвітницьких ідей. Подальше нашарування теоретичних пошуків на естетико-мистецтвознавчих теренах пов'язане з напрацюваннями Д. Г'юма.

3.2. Багатоаспектність як наріжна ознака спадщини Девіда Г'юма

Сучасна гуманістика незалежно від того, де і в яких умовах вона розвивається, співвідносить свою теоретичну спрямованість з тими традиціями, які упродовж значного історичного періоду накопичувала конкретна країна. Відтак із територіально-регіональних елементів поступово формується, наприклад, європейський культурний простір як цілісне явище, що при цьому завжди має певну кількість самотутніх і самоцінних елементів.

Одним з них, вочевидь, є англійська гуманістика, а розгляд історико-філософського підґрунтя певного етапу її розвитку спирається на теоретико-методологічні засади аналітичного, порівняльного та культурологічного підходів. Наразі культурологічний підхід потребує окремого коментаря. У дослідженнях історико-філософського чи естетико-мистецтвознавчого спрямування помітної ваги набуває персоналізація, яку ми розглядаємо, з одного боку як структурний елемент біографічного методу, а з іншого – як чинник культурологічного аналізу. Нині слід зауважити, що на англійських теренах ставлення до біографічного методу було неоднозначним. Так, Р. Дж. Колінгвуд, хоча

і залишив власну «Автобіографію», проте заперечував жанр «біографізму», вважаючи його антиісторичним, оскільки життя людини, на його думку, слід визначати суто біологічними процесами народження і смерті (117, 290-291).

Матеріал цього підрозділу актуалізує і факт появи у другій половині XIX – першій половині XX століття низки публікацій, предметом яких був розгляд життєво-творчого шляху таких непересічних постатей в історії англійської гуманістики як Ф. Бекон та Д. Г'юм. Оскільки розгорнутий аналіз означених фактів представлено у ґрунтовній монографії В. Менжуліна «Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні» (2010), ми лише зафіксуємо, що визнаний німецький історик філософії Куно Фішер (1824–1907), скрупульозно реконструюючи біографію Ф. Бекона, наголосив на низці фактів, які засвідчили і його політичну безпринципність, і схильність до морально-етичної всездозволеності.

Щодо інтерпретації біографії Д. Г'юма, вона взагалі спровокувала скандал в європейському науковому середовищі після оприлюднення статті Ернеста Мосснера, на сторінках якої обговорювалося наступне запитання: «Хто такий Д. Г'юм – відданий шукач істини чи шарлатан від філософії»? (120).

Означена нами проблема не пройшла повз увагу українських культурологів і була предметом теоретичного аналізу в працях Л. Левчук, О. Маламури, В. Менжуліна, Н. Наконечної, О. Оніщенко, В. Панченко, що дає підстави оцінити дослідницький простір, в якому розглядалася англійська гуманістика як багатоаспектний. Це й історико-філософські модифікації біографізму, й історія естетики, і «естетизм» О. Вайльда, й англійська модель неопозитивізму, і проблема понятійно-категоріального забезпечення гуманітарного знання, і елітаризм сучасної англійської художньої літератури. Отож публікації означених авторів дають підстави говорити про неабиякий інтерес сучасних науковців до цієї моделі європейського культуротворення.

На нашу думку, зацікавленість специфікою розвитку саме англійської гуманістики має свої причини, серед яких передусім наголосимо на її традиціоналізмі та послідовній дії принципу спадкоємності. Дослідницькому простору Англії не властиві ані

карколомні зрушення чи стрибки, ані «зони мовчання», коли б у теоретичних напрацюваннях наставала пауза. Якщо ж припустити можливість такої «паузи», вона швидко і майже непомітно для стороннього погляду заповнювалася б розміркуваннями тих, хто рухався, так би мовити, у валці видатного мислителя.

Означене нами пояснює той обсяг матеріалу, який ми плануємо охопити у цьому підрозділі – від 50-70-х років XVIII до другої половини XIX століття, оскільки «зміст» історико-філософського підґрунтя, яке є предметом наших наукових інтересів, своїми початками сягає часів Джона Лока (1632–1704), Френсіса Бекона (1561–1626), Джорджа Берклі (1685–1753), Девіда Г'юма (1711–1776), Едмунда Берка (1729–1787). У цьому переліку слід враховувати й імена Шефтсбері та Аддісона, позиції яких ми висвітлили у попередніх підрозділах.

На увагу, поза сумнівом, заслуговують і традиції гуманістики першої половини XIX століття, які значною мірою завдячують естетичним шуканням передусім Томаса Карлейля (1795–1881). Ми цілком свідомо заявляємо такий об'ємний матеріал, хоча і приречені на певну строкатість викладу, проте, тільки рухаючись означеним шляхом, можна збагнути самотність англійської гуманістики.

Розгляд її історико-філософського підґрунтя в умовах другої половини XIX століття вимагає, на нашу думку, послідовного опертя на періодизацію її історико-культурного поступу. Серед наявних моделей увагу привертає періодизація XVIII – початку XX століття, запропонована О. Оніщенко. Хоча ця модель «будується» на аналізі розвитку естетики та питанні естетичної свідомості як своєрідної серцевини цієї науки, вона відбиває ситуацію з гуманітарним знанням загалом.

Окреслюючи три головні етапи, О. Оніщенко зазначає: «Перший розпочинається з середини XVIII ст. і пов'язаний з іменами Шефтсбері, Д. Г'юма та Е. Берка; наступний етап – з першої половини XIX ст. й ототожнюється з феноменом руху прерафаелітів; третій етап охоплює період з другої половини XIX і до початку XX ст. Він асоціюється з іменами Гранта Аллена та О. Уайльда» (72, 306).

Позиція О. Оніщенко щодо середини XVIII століття як першого періоду в історії англійської гуманістики доби Просвітництва, що вплинув на її подальший розвиток, частково відбиває думку Р. Дж. Колінгвуда, який не лише приділив Д. Г'юму значну увагу на сторінках «Принципів мистецтва», а й використав засади історико-філософського аналізу.

Зокрема Р. Дж. Колінгвуд констатує, що Д. Г'юм відмовився від теорії відносин Берклі, перейшовши до обґрунтування «власної теорії інтроспекції», якій він, за твердженням автора «Принципів мистецтва», надавав особливої значущості. Окрім цього, англійський теоретик високо оцінює факт типологізації «всього сприймання людського розуму», оскільки два типи враження та ідеї видаються Р. Дж. Колінгвуду доречними. Беззастережну цінність мають розмисли самого історика науки, коли він порівнює позиції Арістотеля, Берклі, Лока, Г'юма та Канта (117, 172-174).

Якщо Р. Дж. Колінгвуд зараховує ці положення до надбань Д. Г'юма, то паралельно з цим він констатує, що інші філософи не завжди відповідно інтерпретують г'юмівські тези та наводить, на нашу думку, досить показовий приклад, який пояснює колінгвудівське тлумачення новаторської для свого часу г'юмівської ідеї: «...досягнувши землі після морської подорожі, я відчуваю як земля коливається під моїми ногами і що це власне і є мій спогад про штормове море... Насправді такі відчуття є (говорячи словами Г'юма) враженнями, в той час як пам'ять являє собою ідею» (117, 188).

Слід визнати, що Р. Дж. Колінгвуд спробував виявити усі нюанси г'юмівських розмірковувань, захоплюючись і потенціалом пам'яті, і ототожненням ідеї з різновидами вражень. При цьому він, посилаючись на книгу А. Дж. Еєра «Language Truth and Logic» (1935) ставить під сумнів компетентність позиції «логічних позитивістів», які заперечують можливість «злиття» «ідеї зі словом, яким ми її позначаємо» (117, 188-189).

Оскільки у цьому підрозділі нас цікавить англійська гуманістика взагалі, а не лише її естетична складова, вважаємо за доцільне наголосити на тих властивих їй процесах та фактах, що передують становленню морально-естетичної орієнтації,

коли на теренах англійської філософії була відчутна боротьба раціоналізму та емпіризму.

Позицію емпіризму, як відомо, активно підтримував і аргументував Дж. Лок. Виступаючи проти тези щодо існування у нашому розумі «вроджених ідей», «представники емпіризму доводили, що ніяких вроджених ідей або принципів у свідомості людей нема і бути не може». За мірками тогочасної філософії позиція Лока мала новаторський характер, оскільки прийняття тези про «вроджені ідеї» принижувало значення досвіду – найважливішого чинника, завдяки якому людина отримує достовірне знання.

Принциповість позиції Лока для англійської гуманістики означеного періоду була вкрай важливою, адже особливу вагу має, як зазначає К. Шадманов у статті «До історії становлення системи основних понять англійської філософії: філософська площа» (2018) – «...аналіз механізму «входу» ідей і концепцій у сітку категоріальних структур філософського концептуального апарату, тобто виявлення ролі й значення філософсько-світоглядного знання в становленні системи категорій англійської філософії в контексті формування принципів наукового пізнання і генези власне наукового знання» (103, 26).

К. Шадманов наголошує на значенні діалогічної форми викладу наукового матеріалу, якою користувався не лише вже згаданий нами Шефтсбері, а й інші науковці. Це вкрай важлива заувага, адже серед них, як наголошує К. Шадманов, були «природознавці, вчені-експериментатори, письменники, поети, державні діячі».

Конкретизуючи означений перелік, так би мовити, професійної приналежності насамперед виокремимо імена Томаса Мора (1478–1535) – юриста, філософа; Френсіса Бекона (1561–1626) – філософа, історика, політика; Джона Донні (1572–1631) – проповідника, поета-метафізика, твори якого «Анатомія світу» (1611) та «Розвиток душі» (1612) вважаються чи не найкращими зразками англійського літературного бароко. Це показовим чином засвідчує інтерес тогочасної інтелектуальної еліти Англії не лише до філософського знання, а й до спроб практичного втілення його надбань у життя суспільства, що підтверджує, на-

приклад, діяльність на посту лорда-канцлера Томаса Мора – автора славетної «Утопії» (1516).

Реконструюючи «філософську площину» XVI – початку XVIII століття і намагаючись не обмежити себе хронологічно-фактологічним відтворенням процесу «прирощування» понять у тогочасній філософії, К. Шадманов оперує у контексті означеної проблеми поняттям «безпередпосилочне», автором якого є вочевидь він сам. За всієї фонетичної неоднозначності, воно містить у собі важливий зміст, адже «...безпередпосилочне знання неможливе. Натомість передумови теоретичного знання – це завжди поставлені і такі, що постійно формуються загальнокультурним контекстом, вихідні уявлення про предмет дослідження» (103, 27).

Наразі зазначимо, що матеріал, який вже представлений нами, доцільно розглядати як «безпередпосилочний» до аналізу позиції Девіда Г'юма (1711–1776) – найважливішої постаті у логіці розвитку філософських, історичних та економічних знань, спадщина якого помітно вплинула як на англійську гуманістику усього XIX століття, так і на теоретичні позиції низки європейських мислителів.

Констатуючи полемічне ставлення до історико-філософської орієнтації Д. Г'юма з боку німецької філософської спільноти, сучасні науковці наголошують прийняття його ідей І. Кантом, чия позиція опонувала негативній оцінці інших. Наголошується, що одним з небагатьох винятків на тлі типового для німецьких філософів (після Канта) негативного ставлення до Д. Г'юма став А. Шопенгауер, який зауважував, що на одній сторінці Г'юма можна навчитися більшому, ніж в усіх творах Шлейєрмахера, Гегеля і Гербарта разом узятих.

Позитивна, навіть емоційно піднесена, оцінка напрацювань Д. Г'юма з боку Шопенгауера, на нашу думку, стосується і його попередників, оскільки г'юмівський емпіризм лише ланка у складному русі цього комплексу ідей від Дж. Лока, Ф. Бекона та Дж. Берклі, адже Д. Г'юма, на думку сучасних культурологів, демонстрував як свою прихильність філософському емпіризму, так і солідарність з основними висновками попередників – кри-

тикою вроджених ідей і визнанням досвіду єдиним джерелом наших знань.

Спіраючись на потенціал персоналізації, спробуємо окреслити як постать самого Д. Г'юма так і ті його ідеї, що вважалися актуальними навіть у другій половині XIX століття, майже через сто років після його смерті. Як відомо, філософ залишив «Автобіографію» написану за п'ять місяців до фіналу свого життя і пізніше оприлюднену його другом, відомим економістом Адамом Смітом.

«Автобіографія» підтверджує схильність Д.Г'юма до іронічно-скептичного ставлення і до себе особисто, і до своїх сучасників, їхнього стилю життя й рівня розуміння, запропонованих ним моделей світобачення. Видатний англійський філософ, шотландець за походженням, з вражаючою відвертістю реконструює свій життєво-творчий шлях, позначений у перші десятиліття бідністю, матеріальною залежністю від родичів, невдачами у спробах продати свої перші «Трактати».

З усією відповідальністю можна стверджувати, що Д. Г'юм належав до тієї когорти людей, які «зробили себе самі». Поступово його становище починає виправлятися: він досить успішно працював секретарем впливових вельмож, з 1747 два роки служив в армії ад'ютантом генерала. Як зазначає сам Д. Г'юм в «Автобіографії», за все його життя ці два роки були майже єдиною перервою у заняттях, які він провів приємно і в доброму товаристві. Особливо теоретик наголошує на матеріальному становищі, яке завдяки значному забезпеченню й ощадливості зросло настільки, що маючи близько тисячі фунтів він вважав себе вже досить забезпеченим, хоча його друзі відверто посміхалися, чуючи це.

1749–1752 роки спричинили злам у кар'єрі Г'юма-філософа: його праці, зокрема «Політичні бесіди» та «Дослідження принципів моралі» не лише друкують, а й активно обговорюють у професійному середовищі. Прийнявши пропозицію стати бібліотекарем «Товариства юристів» (1752), автор зазначених праць починає працювати над масштабним дослідженням «Історія Англії», сфокусувавши увагу на «династії Стюартів».

На сторінках «Автобіографії» Д. Г'юм зізнається, що чекав на підтримку і захоплене ставлення своїх сучасників, коли вони

усвідомлять, що він пише об'єктивну історію не оглядаючись ані на владу, ані на вигоду, ані на авторитет чи «голос народних забобонів». Однак замість очікуваних овацій, Г'юм пережив «жахливе розчарування», оскільки був зустрінутий криком обурення, ганьби та ненависті, коли англійці, шотландці, ірландці, віги й торі, церковники та сектанти, вільнодумці та священники (religionist), патріоти й придворні – всі об'єдналися у пориві люті проти людини, яка насмілилася з повагою оплакати долі Карла I та графа Страффорда.

Ми цілком свідомо так детально використовуємо «Автобіографію» Д. Г'юма, адже його нотатки, з одного боку ілюструють крайню багаточисельність англійського суспільства, а з іншого – здатність цих «шарів» об'єднуватися, коли іде наступ на сталі традиції. Попри досить складну морально-психологічну ситуацію, в якій опинився філософ, він продовжував активно працювати написавши «Історію Тюдорів» та прийнявши пропозицію працювати в англійській дипломатичній місії у Парижі (1766).

Так, Д. Г'юм встановлює особистісні стосунки з Ж.-Ж. Руссо, Ш. Монтеск'є, Ж.Л. д'Аламбером, К.А. Гельвецієм, листується з Вольтером. Французькі просвітники активно підтримують Д. Г'юма, особливо у тому аспекті, де він артикулює антиклерикальну позицію. Пізніше він робив спроби популяризувати наукові розвідки французьких мислителів на англійських теренах, хоча окремі ідеї Руссо сам оцінював як екстравагантні.

Завершивши роботу в Парижі й повернувшись на батьківщину, Д. Г'юм створює «Единбурзьке філософське товариство», до складу якого увійшли А. Сміт, А. Монро, Х. Блейер, А. Фергюссон, які продовжували працювати й після смерті Г'юма у 1776 році, намагаючись утверджувати шотландську філософію як самостійне явище, що не має розчинитися у просторі англійської гуманістики. Сьогодні теоретична спадщина Д. Г'юма – це низка історико-філософських досліджень, серед яких виокремимо «Трактат про людську природу» (1739–1740), «Дослідження про людське пізнання» (1748–1758), «Природна історія релігії» (1757).

Предметом самостійного аналізу може бути й есеїстика Д. Г'юма, яка на превеликий жаль, повністю не збереглася, але те, що нам відомо, вражає багатоаспектністю інтересів філософа: «Про самогубство», «Епікуреєць», «Платонік», «Скептик», «Стоїк». Останні два есе, на нашу думку, слід співвідносити із постаттю самого Д. Г'юма. Ми вже наголосили іронічно-скептичний відтінок, властивий його «Автобіографії», проте це відзначають практично усі дослідники теоретичної спадщини філософа, світоставлення Г'юма слід кваліфікувати як радикальний скептицизм.

Зважаючи на це, сучасні культурологи звертають увагу, що у давньогрецькому теоретичному просторі поняття «скептик» мало дещо інше тлумачення, ніж його теперішнє розуміння. Загальновідомо, що для давніх греків та римлян скептик – (*skeptikos* – людина, яка розглядає чи досліджує) є антиподом догматикові та академісту, оскільки «скептик», на відміну від інших, перебуває у процесі пошуку істини, що повністю відповідає сутності Г'юма-вченого, який усе життя шукав, знаходив і відстоював її.

Дотичним до життя Д. Г'юма є й поняття «стоїк», що підтверджують останні роки його життя. В «Автобіографії» він чітко фіксує 1775 як рік, коли у нього виявили важке захворювання, що може мати смертельні наслідки. З цього приводу філософ залишає наступний запис: «...я думаю, що людина у 65 років, помираючи не втрачає нічого, окрім кількох років нездужання». Тож, характеризуючи Г'юма як скептика, доцільно віддати йому належне і як стоїку.

Слід визнати, що серед своїх сучасників, які формували простір англійської гуманістики XVIII століття, Д. Г'юм був найбільш професійно переконливим і, так би мовити, відкритим як до нових напрямів досліджень на теренах гуманітарного знання, так і до передбачення шляхів розвитку соціальної, моральної та практичної філософії.

На нашу думку, доцільно сконцентрувати особливу увагу на «Трактатах» Д. Г'юма, матеріал яких дає змогу визначити його позицію як «особистісну». Філософ намагається досліджувати численні проблеми, орієнтуючись на потенціал конкретної людини, оскільки підняті ним питання, це необхідно артику-

лювати, суголосні з життям саме такої конкретної людини. Так, у процесі розгляду «різних видів філософії» та концентруючись на «походженні ідей», дещо несподівано в трактаті «Дослідження людського пізнання» окреслюється, сказати б, оцінний розділ щодо «скептичних сумнівів стосовно діяльності розуму».

Означений розділ «побудований» на глибокому переконанні Д. Г'юма, з одного боку, щодо здатності переважної більшості людей скептично ставитися до можливості всебічного пізнання «об'єкта їхньої уваги», а з іншого – сам філософ демонструє певний скепсис щодо можливостей розуму. З цього приводу він зокрема зазначав: людина досить вправно діє, коли йдеться про відомі їй події, наприклад, схід та захід сонця. Однак чи буде вона так само впевненою, якщо матиме справу з невідомим їй предметом, явищем або процесом?

Стимулюючи читача до роздумів і самостійності правильної відповіді, філософ наводить у «Трактаті про людську природу» (1739) наступний приклад: «Дайте два гладких шматки мармуру людині, яка не має жодного уявлення про природничу філософію і вона ніколи не відкриє, що ці шматки пристануть один до одного так, що це коштуватиме значних зусиль, аби роз'єднати їх за прямою лінією, тоді як під тиском збоку вони виявлять досить малий супротив».

Якщо відштовхуватися від цього прикладу, доволі чітко «вибудовується» наступний ланцюг: розум – знання – досвід, з якого відразу слід вилучити «знання», оскільки людина нічого не знає про шматки мармуру. Наразі слід знехтувати й «розумом», адже він не допомагає людині в скрутному становищі. Позитивної оцінки, таким чином, заслуговує тільки «досвід» – єдина стабільна й надійна «константа пізнання».

Надзвичайно висока оцінка «досвіду», до потенціалу якого Д. Г'юм звертається у різних своїх працях, повністю не заступає значення «розуму», примушуючи філософа шукати інші аспекти людського життя, що дають змогу розумовій діяльності продемонструвати свої можливості. При цьому він висловлює застереження щодо доцільності опертя лише на власний розум, глузд чи міркування, оскільки вони, «діючи самостійно і відпо-

відно своїм найбільш загальним принципам, безперечно підтримують себе самих і не залишають ані найменшої очевидності жодному з суджень як у філософії, так і в буденному житті».

Означену теоретичну позицію Д. Г'юм намагається трансформувати у світ звичайної людини, яка має поважати «загальні принципи», хоча власне їй до вподоби «рухатися» за своїми «духами» та «афектами», «відчувати готовність кинути у полум'я всі свої книги та папери» і ніколи в житті не жертвувати задоволеннями життя заради розмислів та філософії». Слід визнати, що звернення Д. Г'юма до аналізу почуттєвої природи «звичайної» людини, робить його теоретичні шукання і досить переконливими і такими, що підтверджують його позитивне ставлення до зв'язку філософського та психологічного знання.

Зацікавленість англійського скептика почуттєвою культурою людини підтверджується достатньо розгорнутою естетичною проблематикою, яка становить помітну частину в його теоретичній спадщині. Відтворюючи наріжні шляхи підходу і її опрацювання, слід враховувати наступне: Д. Г'юм та інші представники емпіризму відстоювали дві, як показав час, дискусійні ідеї щодо існування «загального почуття» та «законів краси».

Вихідним положенням г'юмівського розуміння естетики є наголос на значенні естетичного відношення, яке стимулюється естетичним почуттям. Серед його «відтінків» найважливішими, на думку Г'юма, є почуття прекрасного і піднесеного. Слід зауважити, що не лише серед низки чуттєвих модифікацій естетичного почуття, а й порівняно з почуттям прекрасного, «піднесеному» впродовж XVIII століття надавалося особливе значення. Коментуючи таку ситуацію, В. Панченко зазначає: «Європейська естетична думка зосередила увагу на категорії піднесеного тільки у XVIII столітті. В цей період трактат Псевдо-Лонгіна знову привернув увагу дослідників і став предметом вивчення й коментування. У Франції Сільвейн виступив із «Трактатом про піднесене» (1732) (76, 99-100).

Концентруючи увагу на англійській гуманістиці, В. Панченко зокрема наголошує на наступному: «...поняття піднесеного почали широко використовувати Г'юм, Шефтсбері, Хатчесон.

У 1747 р. Дж. Бейлі опублікував працю «Досвід про піднесене», і нарешті в 1757 р. з'явився найбільш узагальнений твір з цього питання – трактат англійського філософа Едмунда Берка «Філософські дослідження про походження наших ідей піднесеного і прекрасного» (76, 100).

Спираючись на сучасне розуміння структури естетичних категорій, Е. Берк займав позицію, що в умовах сьогодення оцінюється як помилкова і поставив «піднесене» перед «прекрасним». Оскільки у попередніх розділах ми вже торкалися проблемами «піднесеного», ще раз наголосимо, що «піднесене» – це «прекрасне», яке перебуває в русі до ідеалу, а відтак у динаміці формування структури естетичних категорій діє відповідна залежність: краса – прекрасне – піднесене – ідеал. При цьому, «ідеал» визначається як мета, що спонукає до дії. Означене акцентує процесуальний і динамічний характер низки категорій, що впливають на відтворення наріжної сутності й естетичного знання і гуманітарної науки «естетика».

У даному контексті, естетична позиція Д. Г'юма порівняно з шуканнями його колег мала очевидні авторські ознаки. Так, аналізуючи витoki «естетичних ідей» видатного англійського просвітника, В. Татаркевич особливо артикулює на увазі шотландського вченого до феномену «краси». Це підтверджує г'юмівське «Essays» (1757), де він зокрема зазначає: «Краса – не властивість самих речей. Вона живе в розумі, який її споглядає і кожен розум споглядає іншу красу» (91, 128).

Через п'ять років у науковій розвідці «Lord Kames Elements» (1762) позицію Г'юма підтримує Хоум, який зазначає, що «краса» перебуває у «згоді з прекрасним», яке «стосується того, хто його споглядає». Об'єднуючи позиції Г'юма і Хоума, польський філософ робить важливе зауваження: «То ж бо краса – наша реакція, а те, що викликає таку реакцію – не конче пропорції, як того вимагала старожитня теорія. Пропорції довелося б вимірювати, а красу ми відчуваємо безпосередньо, без вимірювань» (91, 128). Акцентуючи на позиції В. Татаркевича, додамо лише наступне: Д. Г'юм підійшов впритул до розуміння «краси» як оціночного феномену, проте поняття «цінність» у другій поло-

вині XVIII не несло в собі естетичного навантаження, оскільки у такому аспекті остаточно було концептуалізоване лише в умовах XX століття.

Водночас у логіці розгляду питань, піднятих у цьому підрозділі для нас не стільки важливо наголосити теоретичні здобутки чи прорахунки філософів XVIII століття, скільки аргументувати тезу про спільність англійських гуманістів в опануванні певних аспектів гуманітарного знання.

Нашу позицію підтверджує й аналіз проблеми естетичного смаку, що дав можливість як порівнювати розмисли Д. Г'юма з науковими розвідками І. Канта, так і констатувати, що відштовхуючись від г'юмівської ідеї, – визнання почуттєвого підґрунтя «смаку», вироблення «норми» смаку, опанувати які зможуть лише окремі, схильні до відчуття «витонченості» особи, Кант підняв теоретичний рівень осмислення проблеми значно вище, артикулювавши суспільно-індивідуальний характер смаку, що дало змогу наголосити на проблемі «вибору».

Наразі знову проапелюємо до позиції В. Панченко, яка засвідчує, що важливим естетичним чинником смаку є почуття задоволення, а це відрізняє смак чи то від утилітарного, чи то морального почуття. Такі теоретичні «побудови» І. Канта, по суті, залишали на маргінесах розмисли Д. Г'юма, який надавав занадто великої ваги моральним почуттям – доброчесності, справедливості як «природній доброчесності», рівності, аби погодитися, що смак не дотичний до «моральності в її почуттєвому стані».

Прискіплива увага до англійської гуманістики саме XVIII століття в сучасних умовах видається нам цілком закономірною, адже її сукупний досвід, помітно вплинувши на етап з 1800 до 1850 років, яскраво віддзеркалився і в розвитку гуманітарного знання упродовж наступних п'яти десятиліть, ставши підґрунтям для теоретичних шукань дослідників його другої половини.

Той період, який в історії англійської гуманістики пов'язаний з постаттю Д. Г'юма, найвиразнішого її представника, залишився в історії європейського гуманітарного знання як такий, що спонукав цілу плеяду тогочасних мислителів повною мірою розкрити власний творчо-пошуковий потенціал. Окреслюючи

багатоаспектність дослідницьких інтересів Д. Г'юма слід визнати, що проблема художнього смаку, яка належить до однієї з наріжних у його науковій спадщині, найбільш виразно відбилася у напрацюваннях наступних поколінь теоретиків, зокрема, в розмислах Р. Дж. Колінгвуда.

3.3. Естетичний (художній) смак як підґрунтя аналізу процесу становлення історико-культурних етапів: дискурс Р. Дж. Колінгвуда

Проблема, що розглядається у цьому підрозділі, концептуалізована як у теоретичній спрямованості третього розділу монографії, так і в естетико-мистецтвознавчому сегменті спадщини Р. Дж. Колінгвуда загалом. На нашу думку, інтерпретація поняття «естетичний (художній) смак» та розкриття специфіки впливу смаку на становлення конкретних історико-культурних етапів можуть допомогти не лише реконструювати, а й поглибити уявлення щодо філософсько-естетичних та мистецтвознавчих процесів, які з одного боку, передували написанню монографії «Принципи мистецтва» – основної праці Р. Дж. Колінгвуда, а з іншого, підтвердили її значення та теоретичний потенціал у розвитку європейської гуманістики.

Заявлене дослідницьке завдання вимагає чіткого розуміння суті передусім «естетичного» смаку, що у просторі сучасної естетики визначається як «...здатність людини за допомогою почуття задоволення («подобається» – «не подобається») диференційовано сприймати та оцінювати різні естетичні об'єкти, відрізняти *прекрасне* від *потворного* насправді й у мистецтві, розрізняти *естетичне* та *неестетичне*...». Систематизація та поєднання означених вимірів, виявлення шляхів їх взаємодії, аргументація теоретичної ваги кожного з дослідницьких елементів, що аналізуються у підрозділі, збагачують проблематику і в мистецтві, дозволяючи розрізняти *естетичне* та *неестетичне*...». Окрім цього, слід пам'ятати, що й естетика і мистецтвоз-

навство оперують також поняттям «художній смак», вживаючи його «стосовно оцінки творів мистецтва».

Слід враховувати, що в сучасній гуманістиці обов'язково наявне і поняття «індивідуальний смак». Така теоретична константа наголошує «естетичну установку, що формується в естетичному досвіді людини й своєю чергою, постійно додає новий досвід, опосередковуючи кожне нове естетичне сприймання та переживання». На нашу думку, слід акцентувати динамічність і кожного типу смаку і особливо індивідуального, оскільки його рівень безпосередньо залежить від самої людини: її характеру, виховання, освіти, зацікавленого ставлення до дійсності, оточення та умов життя. Остання позиція вкрай важлива, оскільки людина повинна мати доступ принаймні до певних осередків художньої культури, що здатні стимулювати процес самоосвіти.

Принагідно зауважимо, що так би мовити, два рівні «смаку» вводилися в теоретичний ужиток досить повільно і лише упродовж першої половини XIX століття був остаточно аргументований принцип дії двох типів смаку:

1. Естетичний – як більш широкий та об'ємний, що спирається на потенціал почуттєвої культури людини та сприяє «виробленню» чинників, які дають змогу впевнено орієнтуватись у просторі естетичного знання.

2. Художній, що може діяти як у сфері мистецтва загалом, так і в процесі сприймання та оцінки творів конкретного виду.

Наразі зазначимо, що розвідка «Принципи мистецтва» безсумнівно закріпила за Р. Дж. Колінгвудом статус одного з провідних європейських філософів та істориків науки. Водночас саме завдяки глибоким знанням на цих теренах він вочевидь обґрунтував досить своєрідну естетико-мистецтвознавчу концепцію, яка з одного боку, спирається на історико-культурні традиції, а з іншого – пропонує особистісний погляд на наріжні естетичні проблеми.

Розуміючи, що своєрідною «серцевиною» естетики виступає мистецтво, Р. Дж. Колінгвуд намагався утримувати паритет між естетичним і мистецтвознавчим «баченням» як мистецтва так і тих чинників, які не лише сприяють його формуванню та

функціонуванню, а й виступають опертям у регулюванні «оцінки – цінності» створеного митцем.

У контекст означеного потрапляє і поняття «художній смак», що як свідчить не зовсім послідовний і дещо строкатий дискурс Р. Дж. Колінгвуда, так би мовити, перекривається поняттям «естетичний смак», який, як уже наголошувалося, є ширшим і об'ємнішим. Наразі йдеться не про те, яке з понять «впливовіше», а про те, що площиною дії «художнього смаку» виступає мистецтво, тоді як «естетичний смак» «схоплює» значно більшу кількість сфер людської діяльності.

На наше глибоке переконання, реконструюючи в умовах ХХІ століття теоретичну спадщину Р. Дж. Колінгвуда, слід постійно пам'ятати, що він атрибутував себе передусім як історик науки. А це вочевидь автоматично забезпечувало потужний історико-культурний простір, зміст якого теоретик «використовував» у процесі дослідження тих чи інших проблем. Саме така тенденція надає його спадщині особливої значущості, оскільки Р. Дж. Колінгвуд свідомо рухається до витоків кожної з проблем, не рахуючись із тим, наскільки глибоко вони занурені в історію культури.

Слід визнати, що вчений жодного разу не зрадив принцип, який сам і проголосив: «...історія покличе до морального і політичного життя “треноване око”, яке перегляне кожну ситуацію і дасть нам більш ніж будь-яка наука, оскільки дасть ... прозріння». Воно наснажуватиметься самопізнанням, бо людині вкрай важливо пізнати себе, «свої спроможності» (термін Р. Дж. Колінгвуда – *М.Т.*): цінність історії полягає в тому, «що вона показує нам зроблене людиною, а отже і вчить нас, що таке людина» (35, 63-64).

Аналізуючи теоретичні розмисли Р. Дж. Колінгвуда з позиції сьогодення, не можна не помітити, що назва і зміст його монографії концентрує увагу на мистецтві, а в процесі осмислення конкретних проблем подекуди превалюють естетичні обриси: «почуття – чуттєвість», естетична емоція, психологічна та фізіологічна естетика, персоналізований розгляд теоретичних шукань естетиків, які належать до різних методологічних орієнтацій.

Зосереджуючись на понятті «художній смак» доцільно наголосити, що конструкція, яка передбачала здатність людини

диференційовано сприймати та оцінювати твори мистецтва, досить повільно входила в теоретичний ужиток на теренах європейського мистецтвознавства. Поштовх до необхідності вироблення поняття, яке відкривало б можливість до «суб'єктивної, самостійної оцінки художнього твору, що ґрунтується на почутті естетичного задоволення» дала доба Відродження (77, 59). Зазначимо, що це положення зафіксоване В. Панченко, є загальноприйнятим і не викликає жодних заперечень.

Слід зазначити, що на межі XX–XXI століття широке коло питань, пов'язаних із цим періодом, які доцільно розглядати у площині історії та теорії культури, стали предметом теоретичного аналізу на теренах української гуманістики. У дослідженнях Т. Андрущенко, В. Єфіменка, М. Кушнарьової, О. Оніщенко, О. Петрової відбиті як загальнотеоретичні аспекти, що характеризують наукову орієнтацію Відродження, так і низка питань, які мають творчо-пошуковий характер.

З цього приводу М. Кушнарьова наголошує, що «...наявність шляхів самореалізації, які пов'язані з мистецтвом, зумовлює визначення основного ідеального типу людини доби Ренесансу як “людини естетичної”». Поступова трансформація Ренесансу спричинила ствердження нового ідеалу “людини моральнісної”, як заперечення абсолютної цінності людської особистості. Цей перехід можна назвати сутністю заміни Ренесансу на епоху бароко й класицизму, за якої мистецтво набуває етичного змісту» (49, 6).

На нашу думку, позиція М. Кушнарьової дещо корегує поширену як в естетиці, так і в мистецтвознавстві, тезу щодо ролі Відродження в становленні уявлень про «смак», оскільки ця доба його власне і не застосовувала. Наразі не можна і недооцінювати пошуки Ренесансу на теренах збагачення як дослідницького простору, так і формально-логічного забезпечення наукових розвідок. Зокрема в означений період вважається доцільним оперувати таким складним поняттям як «самореалізація», яке, на нашу думку, можна вважати дотичним до «індивідуального смаку».

Доцільно враховувати, що за допомогою поняття «самореалізація» мислителі Відродження намагаються поєднати індивіда зі сферою його діяльності; сформувати розуміння «типології»

як теоретико-пізнавального методу; розглядати «естетичний» і «моральнісний» типи людини як рівноцінні, що «відбивається» у прагненні опанувати етико-естетичну сутність художньої творчості. І хоча в теоретичному плані, все заявлене має «присмак» лише постановки проблеми, початковий етап цих концептуальних розвідок відкриває неабиякі перспективи.

Переважає більшість положень напрацьованих у добу Відродження, виявляє як пряму, так і опосередковану приналежність або до «естетичного», або до «художнього» аспекту «смаку». Як таке поняття «смак» було введено в теоретичний ужиток лише у XVII столітті видатним іспанським філософом, письменником, теоретиком літератури Бальтасаром Грасіаном-і-Моралесом (1601–1658) – автором дослідження «Мистецтво винахідливості, трактат про дотепність» (1643), що мало дві показові ознаки: ансамблевисть – один із засадних принципів барокової культури та спрямованість на розширення понятійно-категоріального апарату у процесі аналізу мистецької практики.

Вкотре слід констатувати, що поняття «смак» досить повільно входило в європейський дослідницький простір, проте своє відверте зацікавлення до нього продемонстрували й французькі (Буало, Вольтер, Гельвецій) й англійські (Шефтсбері, Хатчесон, Хоум, Г'юм) мислителі. Кожний з них мав власне бачення його потенціалу, однак практично всі сходилися на тому, що поза «правилом» та «нормою» пояснити його не можна. Отож «смак» у контексті «правило» і «норма» почали сприймати як найбільш дохідливе або адекватне визначення.

Згодом поняття «смак» посіло важливе місце в естетико-мистецтвознавчій теорії, зберігши при цьому як аспект «художній» для оцінки мистецьких творів, так і «естетичний», коли йшлося про культуротворчий простір, для оцінки якого потрібне підключення всієї «чуттєво-почуттєвої» природи людини: від «чуттів», що формують «низову» естетику (зір, слух, дотик, нюх), до «почуттів», наприклад, прекрасного, піднесеного, трагічного, потворного.

Принципово нові зрізи означеної проблеми з'являються в естетиці Іммануїла Канта (1724–1804), який спробував окрес-

лити природу сутнісних ознак «смаку». Як зазначає Л. Левчук, «теорія І. Канта про естетику як критику смаку» стає «об'єктом широких дискусій від початку ХІХ століття» (57, 18-19).

Посилаючись на кантівське дослідження «Критика здатності судження», дослідниця акцентує на беззастережному досягненні І. Канта – розробці механізму естетичної оцінки та відстоювання тези про безсторонність естетичного судження: «Будь-який інтерес псує судження смаку, позбавляючи його безсторонності, особливо якщо він на відміну від інтересу розуму не передбачає доцільності почуття задоволення, а засновує її (доцільність – *M.T.*) на цьому почутті; останнє завжди буває в естетичному судженні про що-небудь, що дає насолоду або викликає біль» (Там само).

Окрім означеного, Л. Левчук реконструює низку вкрай важливих естетичних понять як смак, уява, гра, самоспостереження, доцільність, досконалість, витонченість, передбачення, які з одного боку значно розширювали понятійно-категоріальний апарат естетики, а з іншого – показали, що І. Кант оцінює «смак» як поняття рівнозначне іншим (57, 19).

Не заперечуючи наголосів, зроблених Л. Левчук щодо інтерпретації кантівської теорії смаку, В. Панченко на перші позиції висуває так звані антиномії смаку: «З одного боку судження смаку є настільки індивідуальними, що жодні доведення не можуть їх заперечити, тобто: про смаки не сперечаються. З іншого боку, смаки є не тільки суб'єктивними, між ними є дещо загальне, що дає змогу обговорювати їх, отже: про смаки можна сперечатися» (77, 60).

В. Панченко наголошує, що антиномія смаку І. Канта, як і будь-яка антиномія взагалі, «є принципово нерозв'язною. Окремі суперечливі судження смаку можуть існувати разом і бути однаковою мірою справедливими». Наразі, на нашу думку, особливий наголос слід зробити на понятті «міра», що стосовно не лише кантівських «антиномій», а й більш широкого кола проблем – індивідуальний смак, його співвіднесеність з ідеалом, смак і ціннісний контекст, може відіграти продуктивну роль.

Антиномії смаку, запропоновані І. Кантом, не тільки виявилися «нерозв'язними», але й такими, що викликали певну

теоретичну невизначеність, оскільки питання «можна» чи «не можна» сперечатися про смаки залишилося відкритим. Важливо наголосити, що І. Кант накреслив доречність зв'язку між «смаком» і «прекрасним», оскільки філософ «вважав, що важливим естетичним чинником смаку є почуття задоволення, яке супроводжує споглядання прекрасного» (77, 60).

Водночас є і такі аспекти смаку, з приводу яких німецький філософ не розмірковує, а відстоює їх значно категоричніше, ніж інші твердження дотичні до проблеми смаку. Це стосується, наприклад, «варварського смаку», який задля власного задоволення «вимагає прилучення збудливого чи зворушливого, а тим більш, якщо він робить їх критерієм свого схвалення». При цьому, Кант категорично заперечує, щоб «збудливе» «зараховувалося до краси».

Хоча і стисло ми спробували відтворити процес становлення і концептуалізації проблеми «смаку», на який міг спиратися Р. Дж. Колінгвуд, відпрацьовуючи у монографії «Принципи мистецтва» низку важливих естетико-художніх понять, зокрема досвід, оцінка, «корумпована свідомість». Окрім цього, у розмислах англійського теоретика присутнє поняття «правило», а сукупно усе означене використовується ним задля обґрунтування компетентності розподілу мистецтва на «хороше» та «погане».

На нашу думку, такий розподіл є суголосним позиції І. Канта щодо «естетичних суджень», які на його думку, так само як теоретичні (логічні) можна ділити на емпіричні й чисті. Перші – це ті, що висловлюються про приємне чи неприємне в предметі або в засобах уявлення про нього. Другі ж про красу його; «перші суть судження почування (матеріальні естетичні судження) і тільки другі (як формальні) – власне судження смаку».

Зрештою Р. Дж. Колінгвуд, «рухаючись» за німецьким класиком і наслідуючи його теоретико-методичні прийоми (урахування механізмів естетичної оцінки, антиномії смаку), не завжди вдало «копіював» оригінал. Так у деяких випадках у Р. Дж. Колінгвуда не «проглядається» суголосність між «запозиченням – використанням – інтерпретацією»: запозичивши в І. Канта окремі дослідницькі способи, автор «Принципів мистецтва» далеко не завжди переконливо їх використовував чи інтерпретував.

Задля підтвердження нашої позиції наведемо наступний приклад. Р. Дж. Колінгвуд наголошує, що розподіл мистецтва на «хороше» та «погане» робиться завдяки смаку, потенціал якого виявляється вже на етапі творчого процесу: «твір мистецтва являє собою діяльність певного роду. Діяч намагається здійснити щось конкретне і в цій спробі він може досягти успіху, або зазнати невдачі. Щобільше, ця спроба являє собою усвідомлену діяльність: діяч не тільки намагається здійснити щось конкретне, він крім цього знає, що він намагається здійснити...» (117, 256).

Слід артикулювати, що розмірковуючи над певною проблемою, наразі це проблема смаку, Р. Дж. Колінгвуд подекуди її, так би мовити, втрачає, однак водночас досить виразно висловлюється з приводу дотичних питань. Так, наприклад, у процитованому нами фрагменті вони поглиблюють уявлення про окремі деталі процесу взаємодії «діяч – специфіка творчого процесу».

Наразі доцільно звернути увагу, що Р. Дж. Колінгвуд вживає поняття «діяч», хоча логічнішим імовірно був би термін «митець», оскільки увесь подальший матеріал розділу «Хороше мистецтво і мистецтво погане» (117, 255- 260) у його монографії присвячений як мистецтву, так і специфічним аспектам творчого процесу. Водночас зважаючи на позицію Р. Дж. Колінгвуда, поняття «діяч» слід прийняти, оскільки теоретика цікавить будь-яка діяльність, що перетинається з мистецтвом, адже його підґрунтям є діяльність творча.

На прикладі поняття «діяч» доцільно зафіксувати ті розбіжності в тлумаченні окремих термінів, які сформувалися від часів написання монографії «Принципи мистецтва». Сьогодні, як відомо, «діячем» називають політиків, громадських активістів, науковців тощо. Якщо ж ідеться про фахівців, які працюють на теренах культури чи мистецтва, маються на увазі не «митці», а радше організатори культурного простору, тож у сучасних умовах «діяч» – це «культуртрегер», а не митець.

Однією з важливих тез у процесі обґрунтування специфіки позиції «діяча», що балансує на межі «успіх – невдача», є сумнів Р. Дж. Колінгвуда в його здатності проаналізувати та об'єктивно оцінити свій творчий пошук і результат цього пошуку – худож-

ній твір. Якщо «діячем» виступає живописець, то він, на думку англійського теоретика, може орієнтуватися тільки на власний смак, демонструючи його індивідуальний характер. Відтак для Р. Дж. Колінгвуда принциповим стає запитання: чи бачить, чи усвідомлює «діяч» професійну невдачу, коли говорить: «Ця лінія ні на що не годиться»?

Продовжуючи свої розмірковування учений дещо корегує представлення творчого процесу: «Щось не подобається мені ця лінія, спробуємо провести її по-іншому... або так... або так... Ось! Це годиться» (117, 256). Дослухаючись до власного смаку, живописець відповідно оцінює зроблене ризикуючи вийти за межі своєї професії: у таких випадках він «діє не як художник, а як критик, або навіть (якщо критику мистецтва прирівняти до філософії мистецтва) як філософ» (117, 256).

Водночас слід зауважити, що Р. Дж. Колінгвуд виступає рішуче проти того, аби митець виходив за межі власної професії, перетворюючись чи на художнього критика, чи на філософа: він мусить не лише опановувати професійними навичками, а й в процесі роботи постійно удосконалювати їх, адже саме це є запорукою створення «хорошого мистецтва» позначеного мірою, нормою, правилами, тобто усім тим, що відповідає вимогам «художнього смаку».

Увагу привертає і теза Р. Дж. Колінгвуда щодо чіткого розподілу між живописцем, який тільки починає опановувати професією, і досвідченим митцем, що вже володіє усіма її «секретами». На етапі учнівства, перебуваючи в художній школі учень-початківець, на думку дослідника, «вчиться не стільки писати, скільки спостерігати свою роботу, підіймати пов'язану з живописом психофізичну діяльність до рівня мистецтва, вчиться усвідомлювати свою психофізичну діяльність, переводячи її таким чином з рівня психічного досвіду на рівень уяви» (117, 257).

У контекст означеного, автор «Принципів мистецтва» включає і «якусь конкретну емоцію», яку має виразити живописець: «Виразити її й виразити добре – це одне і те саме» (117, 257), оскільки «якась дана емоція» «працює» на створення «хорошого мистецтва», тобто такого, що відповідає вимогам «художньо-

го смаку». «Виразити її погано – це не значить якось її все-таки виразити (наприклад, виразити її, але не *selon les regles*, відповідно до правил – авт.), це означає «зазнати невдачі», створивши «погане мистецтво» (117, 257).

Англійський теоретик зосереджується і на відпрацюванні поняття «правило», що підтверджує його прихильність до практики вироблення «чинників», поза якими недоцільно «будувати» концепції «смаку». Введений, як вважається, у добу Шефтсбері та Вольтера, чинник «правило» діє і в естетико-мистецтвознавчих розвідках автора «Принципів мистецтва», тобто функціонує до першої половини ХХ століття.

Вкотре наголосимо на бажанні Р. Дж. Колінгвуда зберігати принцип спадкоємності щодо європейських історико-культурних традицій, що виявляється не лише стосовно прихильників такого чинника смаку як «правило», а й щодо залучення задля аргументації «поганого мистецтва» окремих тез з розмірковувань нідерландського філософа Бенедикта Спінози (1632–1677). Подекуди справляється враження, що Р. Дж. Колінгвуда повністю не задовольняє як ідея «хороше – погане» мистецтво, представлена на сторінках «Принципів мистецтва»; не переконаний він і в тому, що вичерпав усі аргументи, трансформуючи «художній смак» у константи позитивної (хороше) та негативної (погане) оцінки мистецтва. Внаслідок цього з'являється наступне твердження: «Поганий твір мистецтва – це невдала спроба усвідомити якусь дану емоцію, те, що Спіноза назвав неадекватною ідеєю афекту» (117, 257).

Логіка викладу матеріалу в цьому підрозділі нашої монографії не передбачає залучення спінозівської концепції «афектів» до виявлення «за» чи «проти» в обґрунтуванні «поганого» мистецтва: ми лише наголошуємо позитивність ідеї спадкоємності, яку Р. Дж. Колінгвуд послідовно відстоює, демонструє, підкріплюючи історико-філософським матеріалом та використовує повною мірою.

Відаючи належне теоретичним новаціям Р. Дж. Колінгвуда слід визнати, що далеко не все запропоноване ним, можна прийняти беззастережно. Так, його ідея «корумпованої свідомості», яка є «винуватцем» і того, що «людині не вдається виразити

якусь емоцію» і того, що цей тип свідомості позбавляє її здатності зрозуміти, чи змогла вона означену емоцію виразити (117, 258), вочевидь, містить неабиякі теоретичні перспективи. Проте вона не дістала на сторінках «Принципів мистецтва» належного відпрацювання. Одна з причин, чому так сталося полягає, на нашу думку, в необхідності у процесі її обґрунтування спиратися як на морально-етичні чинники, так і на правові, а це віддалило б Р. Дж. Колінгвуда від наріжного аспекту його наукових інтересів.

Подібний дослідницький прийом, коли в процесі «анатомування» складної проблеми одне невідоме пояснюється шляхом залучення іншого невідомого, вимагає чіткого дотримання певних методичних правил, які в окремих випадках уникає Р. Дж. Колінгвуд. Не відпрацювавши належним чином нетипове для гуманістики поняття «корумпована свідомість», уся подальша теоретична конструкція ученого виявилася вкрай хиткою: «провина» покладена на «корумповану свідомість», а «поганим» виявився митець, який водночас стає і «поганим суддею своєму мистецтву».

У контексті означеного, естетико-мистецтвознавчу цінність має «художній смак» самого Р. Дж. Колінгвуда, який сміливо поділив мистецтво на «погане» і «хороше». «Погане мистецтво», створене на підґрунті «корумпованої свідомості», може бути представлене і цілим художнім напрямом, і творами окремих митців. Свою позицію Р. Дж. Колінгвуд сформулював у наступному положенні: «Зображення звірів-демонів, зроблене Брейгелем, “Соната привидів” Стріндберга, оповідання жахів Едгара По, фантастичні малюнки Бердслі, сюрреалістичний живопис – все це чітко й буквально зображальне, проте світ, що зображено в цих творах, є не світом здорового глузду, а світом марення, ненормальним або навіть божевільним світом, в якому постійно проживають божевільні...» (117, 61-62).

Водночас Р. Дж. Колінгвуд визнає, що цей світ інколи відвідує і кожний з нас, проте таке твердження слід імовірно сприймати як його вибачення перед великими митцями. Адже їхні твори вочевидь «потрапили» до Колінгвудової категорії «поганого мистецтва» не за своїми естетичними, а, так би мовити, морально-психологічними ознаками. Тож, формуючи тип «по-

ганого мистецтва», дослідник на початку наголошував на формальному боці художнього твору, на «лінії» досконалого зображення, який митець не здатний досягти, а пізніше – «під'єднав» зміст творів, який «нормальна» людина не зможе прийняти.

До «поганого мистецтва» віднесені й твори, народжені «масовою культурою» і перші авангардистські експерименти. Принагідно зазначимо, що артикулюючи ці тенденції, Р. Дж. Колінгвуд фактично приєднався до позиції аргументованої Хосе Ортега-і-Гасетом (1883–1955) у праці «Дегуманізація мистецтва» (1925).

Враховуючи, що за своїми головними науковими орієнтирами Р. Дж. Колінгвуд атрибує себе як історик науки, приклади «хорошого мистецтва», так би мовити, запозичені насамперед із «класики»: чи то літературної, чи то мистецької. Переліку імен тих, хто створював «хороше мистецтво» передую наступне зауваження: «Якщо художник не може сказати нічого, окрім того, що вигадав тільки він сам, є підстави побоюватися, що він буде вельми небагатий ідеями. Якби він міг брати все, що хоче в будь-якому місці, де це можна знайти, як це могли Еврипід, і Данте, і Мікеланджело, і Шекспір, і Бах, його льохи завжди були б повними...» (117, 295).

Слід наголосити, що наведені імена не викликають жодних заперечень і лише підтверджують широку обізнаність Р. Дж. Колінгвуда зі зразками «хорошого мистецтва». Так само безпомилковим є й «відбір» митців, які, на думку автора «Принципів мистецтва», спонукають до застосування персоналізованого підходу, адже формували чи формують (Р. Дж. Колінгвуд мав на увазі й своїх сучасників) історію мистецтва.

Оскільки нормативи підрозділу обмежують наші можливості ширше представити його зміст, наведемо кілька позицій, запропонованих Р. Дж. Колінгвудом у, так би мовити, тезовому форматі. Залучаючи потенціал «художнього смаку», завдяки якому окреслюється «хороше» і «погане» мистецтво, на сторінках «Принципів мистецтва», окрім уже згаданих нами є імена Рафаеля, Моцарта, Генделя, Бетховена, Блейка, Беренсона, Рейнольдса, Редкліфа, Доре, Сезанна, Шоу, Голсуорсі.

Водночас Р. Дж. Колінгвуд вважає за необхідне детальніше охарактеризувати значення творчості окремих митців, враховуючи при цьому національний фактор. Так, стосовно романів англійської письменниці Джейн Остін (1775–1817) він робить наступну заувагу: «Джейн Остін, яка виросла й була вихована в атмосфері сільських пліток, змогла створити велике мистецтво з емоцій, що породжувала ця атмосфера» (117, 120).

У процитованому фрагменті, на нашу думку, ключовими є слова «велике мистецтво». Однак у процесі розгортання своїх розмислів, Р. Дж. Колінгвуд пояснюючи означену тезу «формує» інший висновок, опертям якого є «емоція». У Дж. Остін значно більше особистісних емоцій ніж та їх кількість, яка знайшла втілення в її романах. Виникає цілком логічне запитання: «Що визнаній письменниці з ними (особистісними емоціями – *М.Т.*) робити?».

Якби Р. Дж. Колінгвуд зупинився на оцінці спадщини Дж. Остін як «великого мистецтва», сучасному досліднику англійської літератури було б легко пояснити, чому через два століття після смерті письменниці її твори не тільки перекладаються мовами світу, мають численну читацьку аудиторію, є предметом теоретичної уваги з боку європейського літературознавства, а й з разуючою регулярністю екранізуються у формі фільмів і серіалів. Так, роман «Гордість та упередження» екранізувався у 1940, 1952, 1967, 1980, 1990, 1995, 2003, 2005, 2016 рр.; роман «Емма» був інтерпретований для екрана в 1948, 1960, 1972, 1996, 2009, 2020 рр.: «Розум і почуття» – 1971, 1981, 1995, 2008; 2000, 2011, а «Мейнсфілд – парк» у 1999 та 2007 рр. Ми представили лише половину творів, написаних Дж. Остін. Інші її романи так само кілька разів екранізувалися, що є свідченням їх неабиякої популярності.

Повертаючись до аналізу позиції Р. Дж. Колінгвуда, слід констатувати, що він сфокусував увагу на наступному: людина, замкнена у «вузькому колі» окрім емоцій, яке воно породжує, має уяву про існування емоцій «великого світу». Якщо письменник хоче догодити «вузькому колу», а саме це, на його думку, робила Дж. Остін, то «як член свого художнього гуртка він зрікається своєї справжньої художньої роботи» (117, 120).

Вочевидь, наведеного висновку Р. Дж. Колінгвуду замало і він продовжує розмірковувати над долею остінської спадщини, «малюючи» образ «вежі зі слонової кістки», в'язнями якої є читачі Остін, які опинилися в ній чи то за власним бажанням, чи то через збіг обставин: «...вона (вежа – *М.Т.*) виконує і магічні функції переконуючи в'язнів, що ув'язнення в такому місті й у такому товаристві – високий привілей. Ніякого художнього значення ця література не має» (117, 120).

З одного боку, слід віддати належне Р. Дж. Колінгвуду, який висловлювався з дивовижною для свого часу відвертістю і навіть жорсткістю, що не залишали жодних сумнівів стосовно його оцінок, а отже коректність, яка уславила англійську гуманістику наразі відсутня. Відтак, з іншого боку, слід констатувати, що він помилився: літературна спадщина Дж. Остін беззастережно вважається сьогодні надбанням такого рівня, який значно вище «масової» англійської літератури й представляє не тільки знання щодо життя англійської провінції, а й уявлення про сталу тогочасну моральнісну систему.

Виокремлюючи серед своїх сучасників француза Анатолія Франса (1844–1924) та італійця Габріеле Д'Аннунціо (1863–1938), автор «Принципів мистецтва» вочевидь «застерігає» їх щодо тематичної спрямованості творчих орієнтирів: «Виникає ситуація, коли, скажімо, романісти почувають себе не у своїй тарілці, поки не починають писати романи про романістів, що не звернені ні до кого, окрім тих самих романістів. Це хибне коло було особливо помітним у деяких континентальних авторів, зрештою Анатолія Франса або Д'Аннунціо, матеріал яких подекуди не виходив за межі обраного кола «інтелектуалів» (117, 119).

З огляду часу, попри певні суперечливі моменти чимало висновків Р. Дж. Колінгвуду виявилися теоретично перспективними. При цьому специфіка розгляду ним мистецтва загалом і творчості конкретних митців зокрема, позбавлені зверхності чи менторства навіть коли англійський науковець вдається до їхньої критики.

Реконструкція історико-культурних етапів показує, що впродовж тривалого часу людина естетично освоювала дійсність, ство-

рюючи мистецтво різної художньої спрямованості, накопичувала певні традиції, які сприяли становленню і введенню у теоретичний простір поняття «смак». При цьому науково-творча спільнота досить швидко виявила і його складність і суперечливість, що відбилися на рівні констант «художній» та «естетичний» смак.

Підсумовуючи матеріал цього підрозділу, ми вважаємо за необхідне артикулювати на XVIII столітті, що продемонструвало теоретико-практичний паритет такого феномену як «смак». Хоча ми й підкреслили роль Вольтера щодо введення в теоретичний ужиток цього поняття, проте слід акцентувати, яку увагу він приділив проблемі «виховання смаку», не оминувши саме «естетичний смак» – особливу чуттєвість людини до прекрасного. Водночас Вольтер був одним з небагатьох мислителів, хто, так би мовити, ризикнув оперувати поняттям «розбещений смак».

Слід наголосити особливе значення теоретичних новацій І. Канта – автора найбільш ґрунтовної концепції «смаку» в європейській естетиці другої половини XVIII століття. Проте не менш важливим, на нашу думку, є зосередження уваги на «художньому смаку» як засобі оцінки творів мистецтва. Відштовхуючись від цього поняття та доцільності диференціювання мистецтва на «хороше» та «погане», Р. Дж. Колінгвуд у своєму дискурсі запропонував приклади використання «естетичного (художнього) смаку» задля аргументації його типів як засобу виявлення специфіки різних історико-культурних етапів.

3.4. Крах однієї гіпотези

Питання розглянуті у попередніх підрозділах слід завершити аналізом «ілюзорних почуттів», які на рівні гіпотези прагнув ввести в теоретичний ужиток Р. Дж. Колінгвуд. «Гіпотеза – (від грецьк. основа, припущення) спосіб пізнавальної діяльності, побудови ймовірного, проблематичного знання, коли формулюється одна з можливих відповідей на питання, що виникло під час дослідження, одне з можливих розв'язань проблеми» (13). Саме таке визначення «гіпотези» представлено на сторінках

«Філософського енциклопедичного словника» (2002). До означеного тлумачення поняття «гіпотези» слід додати, що «доведена гіпотеза стає істиною».

Оскільки у цьому підрозділі робитиметься спроба відтворити дослідницький шлях Р. Дж. Колінгвуда щодо доведення гіпотези про існування «ілюзорних почуттів», результат колінгвудівського дослідження – крах однієї гіпотези, на нашу думку, виглядатиме вмотивованим, адже істини науковець так і не досяг.

Висунута Р. Дж. Колінгвудом гіпотеза виявилася хибною, яку автор змушений був визнати. Відвертість з якою він це зробив, викликає особливий інтерес у сучасних інтерпретаторів теоретичної спадщини автора «Принципів мистецтва», оскільки в історії гуманістики доволі важко віднайти подібну самооцінку дослідника.

Слід зазначити, що вченому нічого не заважало вилучити розділ, присвячений «ілюзорним почуттям» з тексту монографії і ніхто ніколи не дізнався б про його невдалий теоретичний експеримент. Був імовірно й інший варіант, а саме: викласти свої думки стосовно означеної проблеми, запропонувавши при цьому зробити висновки інтерпретаторам його ідей. Натомість наразі, як справжній вчений, Р. Дж. Колінгвуд продемонстрував реальний приклад реалізації засад професійної етики ученого.

Комплекс питань, що окреслює поняття «ілюзорні почуття», аналізуються ним у розділі «Відчуття та уява», де підрозділу «Ілюзорні почуття» передуює матеріал пов'язаний з корекцією термінології щодо зв'язки термінів «відчуття – уява» та їх опрацювання в русі історико-культурних надбань «Декарт – Лок – Берклі – Г'юм – Кант». Реконструювавши доволі потужну історико-філософську традицію, Р. Дж. Колінгвуд пропонує свої розмисли з цього приводу, аргументуючи їх як «ілюзорні почуття».

Вже перший абзац підрозділу «Ілюзорні почуття» свідчить про дискусійність матеріалу, який презентує автор «Принципів мистецтва»: «Навіяна здоровим глуздом різниця між реальними та уявними почуттями хоча й була рішуче відсторонена картезіанцями, все одно зберігає деяку владу над нашою думкою. Коли здоровий глузд проводить який-небудь розподіл, філософії слід було б погодитися, що якесь розмежування подібного

роду існує, хоча вона (філософія – *М.Т.*) не зобов'язана визнавати, що опис цієї різниці передбачений здоровим глуздом, буде обов'язково правильним» (117, 176).

Задля аргументації своєї позиції, Р. Дж. Колінгвуд, по-перше констатує, що особисто над ним не тяжіє авторитет жодної філософської школи, а по-друге, що з'ясувати специфіку як реальних так і уявних почуттів можна лише в тому разі, якщо визнати існування «ілюзорних почуттів». Підтвердження своєї думки автор «Принципів мистецтва» шукає у феномені «сон – сновидіння» і зокрема зазначає наступне: «Уві сні я дивлюсь на море, небо, гори, і кольори, які я бачу є уявними кольорами, хоча, оскільки мій сон містить елемент ілюзії, я сприймаю ці кольори за реальні. Саме ця помилка перетворює уявні почуття на ілюзорні» (117, 176).

Процитоване положення з розмислів Р. Дж. Колінгвуда дає змогу вченому зробити висновок, згідно з яким «не існує особливого класу ілюзорних почуттів», а в тих образах, які з'являються у наших снах і в кольорах, що супроводжують ці образи, немає нічого особливого. При цьому Р. Дж. Колінгвуд констатує, що називаючи їх «ілюзорними» слід визнати, що стосовно принаймні кольорів ми «помилилися». Доцільно зауважити, що вже у перших тезах, які стосуються «ілюзорних почуттів» у науковця з'являються сумніви, що засвідчує його висновок: «не існує особливого класу ілюзорних почуттів». Наразі на цьому етапі дослідження є вірогідність, що означені почуття можуть бути в якомусь іншому форматі, окрім «класу».

Принагідно зацентруємо, що серед «моря, неба, гір», які автор «Принципів мистецтва» бачив уві сні, він постійно виокремлює кольори, не намагаючись пояснити, в який спосіб сновидіння, пов'язане з кольором, відрізняється від інших «замальовок», що можуть «супроводжувати» людські сни?

Наступне положення з розмислів Р. Дж. Колінгвуда базується на визнанні того факту, що не лише через уявні почуття ми помиляємося, але і стосовно реальних почуттів можна наробити помилок у тому разі, коли вони (реальні почуття – *М.Т.*) «постають для нас у незвичних обставинах». Приклад «незвич-

них обставин» можна оцінити неоднозначно однак, на думку Р. Дж. Колінгвуда, він (приклад) є цілком доречним.

Розвиваючи свої міркування, автор «Принципів мистецтва» зазначає: «Коли дитина або варвар (у цьому прикладі можна говорити навіть про кішку або собаку) вперше бачить своє обличчя в дзеркалі можна припустити, що дитина чи варвар обуряться подібністю з тим, що перед ними, і дивлячись на обличчя іншої людини, яке бачать крізь вікно або дірку, думатимуть, що це обличчя, яке знаходиться за площиною дзеркала» (117, 177).

Намагаючись якомога переконливіше донести свою позицію, Р. Дж. Колінгвуд наголошує, що і дитина і варвар «насправді дивляться на власне обличчя, яке розташоване спереду власної голови». Однак він дивиться на обличчя в умовах, які для нього невідомі, хоча, як зазначає філософ, ці умови відомі особисто йому, адже якщо голитися зранку, щоразу «стикаєшся» з власним обличчям, не відчуючи жодних труднощів. Абсолютно інша ситуація у дитини чи варвара: «обличчя, яке вони бачать у дзеркалі є така сама ілюзія, як для мене море, небо і гори у моїх снах» (117, 177).

Ми застосували визначення «неоднозначно», оцінюючи приклад, наведений Р. Дж. Колінгвудом. На наше глибоке переконання, до нього доцільно додати й термін «некоректно», оскільки вибудовувати як однопорядкові, слова «дитина – варвар – кішка – собака», вочевидь не є правомірним: варвара справді іноді порівнюють з дитиною, однак ніхто не має ані права, ані підстав порівнювати дитину з варваром. Що ж стосується кішки чи собаки, психофізіологія тварин при реакції на дзеркало докорінно відрізняється і від дитини, і від варвара. Як дитина так і варвар згодом зрозуміють, що таке дзеркало. Що ж до кішки чи собаки, вони цього не збагнуть ніколи, оскільки інстинкт, яким володіють тварини, не має нічого спільного з феноменом пам'яті, яким наділені й дитина, і варвар.

Відштовхуючись від невдалого прикладу, який ми процитували та прокоментували, Р. Дж. Колінгвуд визнає власну теоретичну недбалість, коли «визначаючи ілюзорні почуття як уявні почуття», помилково сприймає їх за реальні. Визнавши свою помилку, автор «Принципів мистецтва» констатує, що ілюзор-

ні почуття можна «визначити, не посилаючись на різницю між почуттями уявними та реальними». Таким чином, англійський науковець, по суті, відмовляється від усіх тих преамбул, які, так би мовити, з'їли доволі помітну частину тексту у підрозділі «Ілюзорні почуття» і мали наголосити на значущості феномену почуттів нового класу, а саме – ілюзорних.

Подальші розмисли науковця, що стимульовані прагненням все ж таки довести існування ілюзорних почуттів, відштовхуються від дещо іншої тези: «Будь-яке почуття ілюзорне настільки, наскільки ми, сприймаючи його, потрапляємо у простір помилки. Ця помилка – не помилкове визнання цього почуття за якийсь інше. Безсумнівно, не так просто уявити, як це могло б статися. Все, що може бути в почутті, безпосередньо представлено нам у відчуттях» (117, 177).

Процитований фрагмент спонукає науковця знову повернутися до дитини й варвара, які стверджує Р. Дж. Колінгвуд, «не помиляються, дивлячись у дзеркало й думаючи, що ... бачать певну кольорову картинку, вони не помиляються, вважаючи, що ця картина подібна тій, яку можна спостерігати дивлячись на чие-небудь обличчя на відстані двох футів. Помилка криється в їхній думці, що довіряючи цим фактам, вони можуть помацати обличчя, яке бачать, протягнути руку за площину скла» (117, 177).

На нашу думку, в означеній тезі Р. Дж. Колінгвуд переоцінює здатність, принаймні дитини, а можливо і варвара, впевнено почуватися у просторовому вимірі, розуміючи, що таке відстань у 2 фути. Стосовно дитини відомо, що вона досить довго й суперечливо опановує простір, тим більше, коли йдеться про цілком конкретну відстань.

Виокремлений, так би мовити, новий блок колінгвудівських розмислів, видається дещо суперечливим. Виникає враження, що англійський історик науки піддавши критиці колишні традиції осмислення реальних та уявних почуттів, чітко не визначившись зі специфікою «відчуття – почуття», спрямував дослідницьку увагу на «ілюзорні почуття», гіпотезу щодо існування яких він оприлюднив. Однак поступово її доведення почало гальмуватися: Р. Дж. Колінгвуду або не вистачало аргументів,

або початкові положення виявилися помилковими. Проте він не втрачав надії й не відразу визнав хибність гіпотези.

Наступний блок розмислів торкається «іншої людини» і спроб дізнатися, чи ця «інша людина» усе відчуває так само як, скажімо, Р. Дж. Колінгвуд? У відповіді на це запитання, автор «Принципів мистецтва» визнає, що вочевидь необхідно розрізняти почуття людини, яка, умовно кажучи, існує як «Я» від людини, яку ми окреслимо як «Інша». Людина – «Я» – має право відповідати тільки за себе, не намагаючись щось нав'язати «Іншому», який не здатний переживати ті ж самі почуття: «Ми можемо помилятися, думаючи, що інша людина в наших обставинах відчувала б такі самі почуття, однак ми, коли бачимо червону пляму, не приймаємо її помилково за блакитну. Помилки, які відбуваються стосовно наших почуттів – це помилки в оцінці їх зв'язків з іншими почуттями, можливими чи очікуваними» (117, 177).

У процитованому фрагменті вкрай важливо наголосити на кількох моментах, які не можна оминати. Так, значний потенціал міститься в типологізації «Я – Інший», а також у врахуванні «можливих» та «очікуваних» почуттів. На нашу думку, слід віддати Р. Дж. Колінгвуду належне щодо формулювання питання про дихотомію «Я – Інший», яка стане предметом теоретичного осмислення вже у добу постмодернізму. Феномен «Іншого» закріпиться на європейських філософських теренах, помітно поглибивши осмислення низки проблемних смисложиттєвих питань. Зауважимо, що проблема «Іншого» і співвіднесення «Я – Інший» доволі активно кооптувалися у сучасний дослідницький процес української гуманістики.

Певну наукову новизну містить у собі залучення категорії «досвід» у площину дихотомії «варвар – дитина». Тоді як власне в проблемі почуттів Р. Дж. Колінгвуд нарахував їх стільки, що надати їм належне місце й «вибудувати» переконливу залежність одного почуття від іншого, він, проте, не зміг.

Аргументуючи останню тезу і наполягаючи на її компетентності, ми все ж мусимо зазначити, що Р. Дж. Колінгвуд, демонструючи якусь особливу захопленість проблемою «відчуттів – почуттів», нагромаджуючи численні «почуття» прагнув донести до сучасни-

ків не зовсім зрозумілий для нього самого підтекст, хоча загальний орієнтир англійського науковця багато в чому був правильний.

Аж ніяк не намагаючись штучно осучаснювати окремі ідеї спадщини Р. Дж. Колінгвуда, ми все ж не можемо не торкнутися, з одного боку феномену мистецько-видовищних форм сучасної культури в тій їх інтерпретації, яку пропонує український культуролог К. Станіславська, а з іншого – не зацентувати на метамодернізмі, який поступово, але чимдалі переконливіше утверджується у просторі американсько-європейської культури. Обидва означені феномени «артикулюють» на значенні почуттєвого фактора в сучасному культуротворенні. Як відомо, метамодернізм «опікується» культуротворчими процесами, що розгортаються на засадах «нової чуттєвості», яка вже введена в теоретичний ужиток за допомогою терміну «quirky».

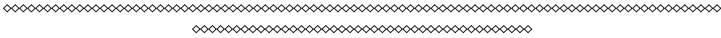
Певні моменти з означеного нами, імовірно розумів і сам Р. Дж. Колінгвуд, що підтверджує його наступна думка: «Почуття не можна розділити за допомогою якого-небудь тесту на реальні та уявні. Відчуття не можна розділити на реальні відчуття та уявні. Досвід, який ми називаємо відчуттям, належить тільки до одного класу і не піддається розділенню на реальний і нереальний, істинний і помилковий, такий, що відповідає дійсності й ілюзорний» (117, 181).

Деталізуючи заявлені тези, Р. Дж. Колінгвуд наголошує доволі симптоматичне положення, за яким «думати про почуття – означає їх інтерпретувати, тобто встановлювати зв'язки між ними й іншими почуттями, дійсними чи можливими. Реальне почуття – це почуття правильно інтерпретоване; ілюзорне почуття – це почуття інтерпретоване помилково» (117, 181).

Підсумовуючи проведені дослідження, Р. Дж. Колінгвуд змушений констатувати: «Отже, ілюзорне почуття – це просто почуття, яке породжує помилки, стосовно зв'язків між цим почуттям і іншими почуттями. Концепція ілюзії зникає, перетворюючись на концепцію помилки» (117, 178). Однак, як зазначав великий земляк Р. Дж. Колінгвуда О. Вайльд, кожна людина (наразі учений *М.Т.*) має право на помилку...

РОЗДІЛ IV.

«ПРИНЦИПИ МИСТЕЦТВА» Р. ДЖ. КОЛІНГВУДА: ПОТЕНЦІАЛ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ



4.1. Естетика як метатеорія мистецтва: структурні елементи художнього твору

Простір української гуманістики перших двох десятиліть ХХІ століття актуалізував питання, пов'язані з реконструкцією історії європейської культури, наголошуючи на особистісному внеску філософів, естетиків і мистецтвознавців як у становлення, так і в розвиток її конкретних етапів. Публікації означеного періоду показують, що увага науковців зосереджена на спадщині видатних представників різних країн та епох, окремі аспекти теоретичних розвідок яких виявилися суголосними тим проблемам, що актуалізовані міждисциплінарністю культурологічного знання.

Серед «суголосних теоретичних розвідок» виокремимо наступні: «правило і норма в структурі смаку. Естетичний (художній) та індивідуальний смак (Вольтер, І. Кант); теорія «мистецтва для мистецтва» (Т. Готьє); «фальсифікація почуттів» (Ш. Бодлер). З огляду вже сформованих тенденцій розвитку «постмодерністського» мистецтва наголосимо значення «символізму» (С. Малларме) і численних модифікацій ідеї «символічного синтезу» в сучасних художніх формах; «естетики в контексті лінгвістичного повороту» (Б. Кроче); «філософії абсурду» (А. Камю); «ангажованості мистецтва» (Ж.-П. Сартр); «реалізму без берегів» (Р. Гароді); «дегуманізації мистецтва» (Ортега-і-Гассет); «одномірної людини» (Г. Маркузе).

В означений рух цілком логічно «вписується» спадщина Р. Дж. Колінгвуда, який аналізував низку важливих мистецтвознавчих питань на перетині історії та теорії мистецтва, зазвичай

враховуючи потенціал естетико-психологічного підходу. Це надавало його публікаціям, здійсненим на межі XIX–XX ст., особливої глибини й стимулювало сучасників до сприйняття та засвоєння засад «перехресного» аналізу.

Підрозділ, що розпочинає четвертий розділ нашої монографії базується на розгляді структурних елементів художнього твору, теоретичне осмислення яких у переважній більшості формувалося упродовж тривалого часу. Достатньо чітко розуміння сутності мімезису, стилю, образу окреслилось у XX столітті, яке водночас стало і тим періодом, коли в ужиток було введено новий чинник – художній метод, а інші – канон і форма зазнали певної корекції.

Серед українських науковців, які так чи інакше, дотичні до аналізу структурних елементів художнього твору, виокремимо прізвища Г. Горбуліч, О. Кононова, Д. Кучерюка, В. Малахова, О. Опанасюка, В. Панченко, В. Полянської, В. Черепанина, О. Щербань, Ю. Юхимик. Оскільки структурні елементи художнього твору передбачають і процес його створення, ми вважаємо за необхідне матеріал цього підрозділу, по-перше зіставити з ідеєю «естетики як метатеорії мистецтва», аргументованою Д. Кучерюком, а по-друге відтворити традиції осмислення проблеми творчості, що були закладені в 70–80 роках XX століття (Д. Говорун, М. Гончаренко, А. Гордієнко, І. Живоглядова, В. Мазепа, В. Моляко, В. Роменець). Напрацювання цих авторів виявилися позитивним підґрунтям у формуванні дослідницького простору перших десятиліть поточного століття (І. Вернудіна, М. Деркач, Н. Донченко, С. Курбатов, Р. Лях, О. Оніщенко, О. Поліщук, М. Протас).

Що ж безпосередньо стосується спадщини Р. Дж. Колінгвуда, матеріал даного підрозділу, окрім посилань Ю. Юхимик на оцінку англійським ученим спадщини Платона, є фактично першою спробою осмислення «творчо-пошукових новацій» щодо структурних елементів художнього твору: мімезис – канон – стиль – образ – форма – художній метод, що були ним запропоновані.

Аналіз заявленої у підрозділі проблеми передбачає як аргументацію нашого ставлення до визнання естетики «метатеорією мистецтва», так і окреслення поняття «художній твір», який

є першопоштовхом до характеристики структурних елементів, що його формують.

З позиції сьогодення стає очевидним, що актуалізація на перетині XX–XXI ст. інтересу до префіксу «мета», який був відомий від часів Платона і зафіксований у понятті «метафізика», цілком закономірний і наснажується передусім тими подекуди карколомними зрушеннями, що відбуваються в сучасному мистецтві.

Наразі звернімося до концепції Д. Кучерюка, який зафіксував методологічні можливості «метатеорії» в процесі виявлення залежності між естетикою та теорією мистецтва. При цьому вкрай важливо констатувати, що науковець не апелює до мистецтвознавства, яке вочевидь має зв'язок з естетикою. Тож всупереч підходу, що лежить на поверхні, він виокремлює лише одну складову мистецтвознавства – теорію мистецтва.

Дослідницький потенціал концепції Д. Кучерюка полягає в методологічному навантаженні аналізу мистецтва, при якому «мета» виконує роль систематизатора «концептуальних складових теорії мистецтва» (46, 121). Одним із чинників, що надають розмислам українського естетика особливої ваги, є його опертя на проблему видової структури мистецтва, даючи змогу розглядати будь-який вид – література, живопис, театр, хореографія, кінематограф, музика, скульптура як дотичний естетиці – науці, що відкриває шлях до досягнення людиною певного рівня розвиненості своєї чуттєвої культури.

Потенціал концепції Д. Кучерюка було розвинено О. Оніщенко у статті «Метамодернізм: теоретична реальність чи “Фігура Філософії”?» (2021), в якій показано значення префікса «мета», що дає змогу артикулювати самотність чергового етапу у трансформаціях постмодернізму. Зокрема дослідниця зазначає: «Позиція Д. Кучерюка, вочевидь, є суголосною науковим розвідкам європейських культурологів, які (від початку XXI століття), обґрунтовуючи поняття «метамодернізм», з одного боку, наголошують на дослідницькій значущості префіксу «мета», а з другого – намагаються подолати його суто формальну наявність у сучасній гуманістиці, аргументуючи важливість опертя «мета»- «модернізму» на вагомій теоретичні чинники» (70, 140).

Окрім наголосу на теоретичному навантаженні, що містить префікс «мета», потрібно зафіксувати й значення поняття «художній твір». Як відомо, воно належить до сталих, так би мовити, академічних понять, відпрацювання яких пов'язане з 50-70 роками ХХ століття і формувалося на перетині мистецтвознавства та естетики. Їх «перехрестя» надає можливість побачити результат творчої роботи митця, який здатний у чуттєво-матеріальній, емоційно-виразній формі втілити свій задум.

При цьому митець, незалежно від виду мистецтва в якому він працює, реалізує властиву йому специфіку творчого процесу, закарбовуючи у творі особистісне розуміння естетичної цінності. Наразі теоретична вага припадає, ще раз наголосимо, на «особистісне розуміння естетичної цінності», адже саме це визначає манеру творчості митця, обрані ним засоби відтворення дійсності, його ставлення до «образу» чи «форми». Вочевидь, індивідуальний тип творчості гарантує митцеві значну свободу вибору і теми твору, і шляхів її реалізації, і актуалізацію інших структурних елементів, які асоціюються з поняттям «художній твір».

Коли ж ідеться про колективний тип творчості, у процесі створення художнього твору режисер, диригент чи хореограф реалізують і особистісне ставлення до цінності створюваного, і позицію всього колективу, який працює під їхнім началом, а є це свідченням, що колектив поділяє творчу концепцію режисера, диригента чи хореографа. Проте історія мистецтва містить чимало прикладів, коли позиція керівника не збігалася з позицією членів колективу. Тоді ситуація вирішувалася зазвичай на користь керівника.

Систематизація наявного досвіду представлення «художнього твору» здійснена у статті О. Щербань «Художній твір як символічна структура» (2004), на сторінках якої відтворена позиція українських фахівців М. Бровка, В. Даренського, О. Лановенка, О. Шевченка, наукові розвідки яких були присвячені активності мистецтва і твору як «тексту». Слід мати на увазі, що в умовах початку ХХІ століття поняття «текст» «почало демонструвати» самостійне теоретичне навантаження в естетико-мистецтвознавчому дослідницькому просторі.

Подекуди науковці наголошують на необхідності враховувати сукупно функції «художнього твору». Зокрема спираючись на чинні інтерпретації, О. Щербань вважає за доцільне розглядати «художній твір» як «символічну структуру, тобто як специфічну форму буття (констеляцію) універсальних символів культури». У такому контексті, на перші позиції висувається «символічна (загальнокультурна) функція твору» (107, 67).

Окрім означеного, аналіз художнього твору вимагає враховувати ступінь обдарованості митця, рівень його професіоналізму, досвід творчої роботи та низку інших чинників. Відтак слід наголосити на творчій складовій твору, яка вимагає залучення до аналізу відповідних напрацювань, пов'язаних з комплексом складних і суперечливих питань, а саме: становлення задуму, пошуки художніх засобів щодо його реалізації, етапи творчого процесу та інше. Зважаючи на це, необхідно акцентувати зв'язок феномену «художній твір» з досвідом мистецтвознавчого та естетико-психологічного осмислення проблеми художньої творчості в сучасній гуманістиці.

На тлі відтворення, так би мовити, традиційного тлумачення поняття «художній твір», яке закріплене в сучасному естетико-мистецтвознавчому просторі, історико-культурної ваги набуває концепція Р. Дж. Колінгвуда, який на сторінках «Принципів мистецтва» зафіксував своє розуміння означеної проблеми. Так, англійський науковець був переконаний, що на початку XX століття («Принципи мистецтва», як уже неодноразово зазначалося, вийшли друком у 1938 році – *М.Т.*) слід відмовитися від думки, що «справа художника полягає у виробництві особливого роду артефактів, так званих «творів мистецтва», або *objects d'art*, які являють собою матеріальні, фізично відчутні предмети (покрите фарбою полотно, опрацьоване каміння та т.п.» (117, 46).

На думку Р. Дж. Колінгвуда, поняття «твір», дотичними термінами до якого можуть бути й іменник «мистецтво», і прикметник «художній», є лише ілюстрацією «технічної теорії». Певне уявлення як про цю теорію, так і про причини відмови вченого від поняття «твір», дають, аргументовані ним, наступні положення:

1. Окреслюючи позицію автора «Принципів мистецтва», необхідно враховувати, що він повністю проігнорував психологічний вимір «художнього твору», стверджуючи, що «психологічна наука фактично нічого не зробила в плані пояснення природи мистецтва, хоч якими б великими були її заслуги в поясненні деяких елементів людського досвіду, що їх подекуди можна зв'язати або поплутати з власне мистецтвом». Проте найбільш симптоматичною є остання теза теоретика: «Внесок психології в псевдоестетику величезний, а в справжню естетику – нікчемний» (117, 45).

2. Р. Дж. Колінгвуд позитивно ставиться до факту зникнення з теоретичного ужитку поняття «витончені мистецтва», що оцінюється ним як архаїчне. При цьому, англійський науковець вважає за можливе ототожнити поняття «витончені» та «корисні», оскільки «вони як види належать до одного роду» (117, 45). Подібне твердження видається не лише суперечливим, а й відверто дисонує з наступною тезою дослідника: «Художник створює не “твір”, а “внутрішній” або “розумовий” продукт, який формується у нього в голові» (38, 46). Краще зрозуміти позицію Р. Дж. Колінгвуда допомагає третя позиція його «конструкції».

3. Існують предмети «доступні для фізичного сприйняття (картина, скульптура і та ін.)». «Внутрішній», або «розумовий» продукт назвати «художнім твором» або «твором мистецтва», на думку Р. Дж. Колінгвуда, не можна, але він погоджується кваліфікувати його як «витвір справжнього мистецтва». Щодо витворів, які можна сприймати «фізично», вони лише «випадкові, другорядні результати» існування «розумового» продукту. (117, 46-47).

Позиція Р. Дж. Колінгвуда вочевидь є доволі дискусійною, якщо зважати на канони класичного живопису, оскільки він «пояснюючи» процес творчості, фактично деформує його. Скажімо, художник може уявити майбутню картину, але перш ніж це «розумове уявлення» з'явиться на полотні, він має знайти натурників, дібрати фарби, пензлі, написати низку етюдів. Переважна більшість визначних робіт, створених на теренах образотворчого мистецтва, зазвичай мають як кілька варіантів, так і тривалий час роботи: Леонардо да Вінчі писав «Джоконду», як відомо, чотири роки і портрет залишився незавершеним.

Якщо ж для прикладу ми візьмемо роботу кінорежисера, то принцип «розумової уяви» взагалі виявиться ілюзією, оскільки її індивідуальні зразки матимуть усі учасники процесу створення фільму і ці «зразки» можуть бути діаметрально протилежними. Тож наразі «творчо-пошукова новація» Р. Дж. Колінгвуда є дещо штучною і схоластичною.

Водночас осмислюючи окремі структурні елементи поняття «твір», англійський теоретик порушує низку принципових проблем, які спонукають уважно поставитися до його естетико-мистецтвознавчих ідей.

Так, складність з якою стикається Р. Дж. Колінгвуд, реконструюючи «мімезис» – перший структурний елемент, який багато в чому визначив суть наступних, полягає у подвійному характері цього поняття (від грецьк. *mimesis* – наслідування, відтворення). Введене у теоретичний ужиток за часів античної естетики воно розглядалося, з одного боку як першопричина «появи» художнього твору, а з іншого – як складова вже наявного, і попри його різні інтерпретації, що мали місце у напрацюваннях Демокріта, Платона, Арістотеля, за «мімезисом» визнавали й широкі можливості й закріплювалися важливі функції.

Значення мімезису в історико-культурному русі гуманітарного знання досліджується у монографії Ю. Юхимик «Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва» (2005), на сторінках якої показано, що мімезис митець «пов’язував виключно з можливістю, потребою та доцільністю (чи, відповідно, їх відсутністю) художнього «подвоєння», відтворення об’єктів та явищ видимого довколишнього світу з одночасним ігноруванням інших важливих і не менш реально існуючих, проте не завжди ж відчутно-наочних сфер буття» (110, 35).

Теорію мімезису як наслідування і міметичного мистецтва, твори якого «наслідують» дійсність, на англійських теренах почали «розхитувати» Вільям Вордсворт (1770–1850) та Семюель Тейлор Кольрідж (1772–1834) – видатні поети-реформатори, творчість яких атрибутує період раннього романтизму. Їхня спільна поетична збірка «Ліричні балади» (1798), що належить

до так званої «озерної школи», накреслила нові шляхи розвитку поетичної творчості.

Саме Вордсворт та Кольрідж намагалися замінити «наслідування», що сприймалося ними як копіювання предметів та явищ, індивідуалізованою реакцією на всі зовнішні подразники, створюючи в такий спосіб багатогранну модель дійсності. Р. Дж. Колінгвуд, вважаючи індивідуалізацію «справою справжнього мистецтва» (117, 113), наводить думку Кольріджа, який підкреслював наступне: «...поета ми впізнаємо по тому факту, що він робить поетами нас. Ми знаємо, що він висловлює свої емоції завдяки тому, що ... дає нам можливість виразити наші» (117, 118).

Англійський теоретик чітко фіксує творче досягнення передусім Кольріджа, який перетворює «наслідування» на «діалог» поета з реципієнтом. У проєкції часу, стала очевидною новаторська роль представників «озерної школи» в окресленні «власного світу митця», де він повною мірою може виявити й представити читачам, глядачам чи слухачам як особистісне ставлення, так і неупереджену оцінку навколишнього світу.

Однією з особливостей позиції Р. Дж. Колінгвуда є принципове неприйняття ним ідеї мистецтва як «наслідування». Подібна концепція, на думку автора «Принципів мистецтва», є наслідком або неточного перекладу, або помилкової інтерпретації низки теоретичних тез, вилучених із загального контексту естетики Платона.

Слід констатувати, що англійський теоретик докладає значних зусиль, аби реабілітувати деякі ідеї давньогрецького філософа, спотворені перекладачами. Такі помилкові переклади «подорожують» упродовж століть від дослідження до дослідження, і своє призначення як історика науки Р. Дж. Колінгвуд вбачає у відтворенні «точного» прочитання давньогрецьких текстів. На його думку, Платон був проти не мистецтва як такого, а проти «наслідувальної поезії» – поезії «міметичної» і саме таких поетів планував не пускати в омріяний ним «ідеальний поліс» (117, 55-57).

Інтерпретуючи позицію Р. Дж. Колінгвуда на сторінках своєї монографії «Мімесис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва», Ю. Юхимик посиляє-

ся на його зауваження щодо «приписування Платонові силогізму “наслідування погане, все мистецтво є наслідувальним, тому все мистецтво – погане” є чистим міфом», додаючи власні аргументи (110.126, 84-86). Так, дослідниця артикулює слушність позиції англійського науковця, який не лише «реабілітує» Платона, а й водночас підтверджує свій високий статус історика науки.

Принагідно зауважимо, що практика «мімезису» та «мімētичного мистецтва», від якої почали відмовлятися ранні англійські романтики, упродовж другої половини XVIII століття поступово замінюватиметься «відображенням», що підсилює значення об’єктно-суб’єктного виміру в процесі пізнання й оцінювання явищ навколишньої дійсності.

Від кінця 70 років XX століття «відображення» співіснує з «симулякром» – засадничим принципом «постмодерністського» мистецтва. Як зазначає Л. Левчук, «симулякр – фантомне заміщення реальності, створення віртуального образу». На думку «постмодерністів», широке «застосування поняття *симулякр* передбачає заміну традиційних понять *мімезис* та *відображення*, спираючись на які аналізували мистецькі процеси» (56, 435).

Межі підрозділу не дають нам можливості відтворити всі аспекти полеміки щодо природи «мімезису», яку Р. Дж. Колінгвуд веде з перекладачами та показати його ставлення до процесу трансформації «мімезис – відображення», що заслуговує на самостійне дослідження, однак слід визнати, що дослідницька робота здійснена ним, сьогодні дала змогу в новому ракурсі оцінити потенціал принаймні давньогрецьких ідей.

Проведений англійським науковцем аналіз, руйнує ставлення до мімезису як транскультурного феномена, оскільки панівне значення він мав лише на певних історико-культурних етапах. Водночас важливим є і чітко виявлене в сучасних умовах неоднозначне розуміння творчості як наслідування на теренах естетико-психологічного знання.

Те, що ранні англійські романтики почали боротьбу, так би мовити, за права митця, який за допомогою естетико-художніх засобів «переносить» у твір мистецтва власне бачення і розуміння реальної дійсності, є безперечним надбанням англійської гума-

ністики означеного періоду. Водночас було зафіксовано, що твір несе відбиток переживань, емоцій, оцінок митця, створюючи нову дійсність, а не копіюючи вже наявну. Згодом теоретичні розвідки Вордсворта і Кольріджа виявилися новаторським проривом в англійському мистецтві кінця XVIII – першої третини XIX ст.

Приділивши неабияку увагу «твору» та «мімезису», Р. Дж. Колінгвуд не концептуалізує такі структурні елементи «художнього твору» або «твору мистецтва» як «канон» та «стиль». З позиції сьогодення важко пояснити, чому поняття «канон» (від грецьк. *kanon*, норма чи правило, що панує в мистецтві на певному етапі його розвитку) не зацікавило англійського науковця.

Повз нього «пройшло» і правило «золотого перетину» – геометризоване співвідношення пропорцій, яке в добу античності визначало естетичну довершеність художнього твору, передусім витворів архітектури та скульптури. «Канон» і правило «золотого перетину», як відомо зберігали свій особливий статус і в добу Відродження, що підтверджує трактат видатного італійського математика фра Луки Бартоломео де Пачолі (1447–1517) «Про божественну пропорцію» (1509).

На нашу думку, Р. Дж. Колінгвуд мав реальну можливість торкнутися означеного структурного елементу художнього твору, адже аналізуючи ситуацію з мистецтвом, що склалася за часів Платона, наголошував наступне: «Платон жив у ту добу, коли релігійне мистецтво ранньої Греції, наприклад, олімпійська скульптура і драма Есхіла, остаточно пішли зі сцени, даючи дорогу новому розважальному мистецтву елліністичної доби. У цій зміні Платон побачив не тільки втрату великої художньої традиції й наближення художнього занепаду, але й небезпеку для цивілізації загалом» (117, 100).

Слово «традиція» є ключовим у процитованому фрагменті, оскільки поняття «канон» та «традиція» виступають як суголосні, адже поступовий процес формування традиції відбувається на засадах канону, що згодом дає змогу виступати традиції як «жанровому канону». Хоча взаємозв'язок і взаємодія «канон – традиція» очевидні, Р. Дж. Колінгвуд залучає у контекст своїх розмислів лише поняття «традиція», уникаючи «канону».

Принагідно зазначимо, що стосовно процесу культуротворення потенціал «канону», пов'язаного з різними етапами розвитку мистецтва, був розглянутий у дисертаційному дослідженні В. Черепаніна «Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики» (2008).

Науковець зокрема визначив «такі художньо-стильові особливості сучасного мистецтва як іконографічні деформації, «літературність» та умовність пластичного образу, які вказують на схожість сучасного мистецтва і візантійського іконографічного канону, що надає їм можливість інтенсифікуючи зображення, вийти у трансцендентне й органічно поєднати малюнок та ідеограму, колір і символ, образ і слово» (100, 4). Ми навели цей приклад, аби ще раз акцентувати, так би мовити, упереджене ставлення Р. Дж. Колінгвуда до канону, потенціал якого вочевидь відкриває реальні можливості відтворити діалог різних історико-культурних етапів.

Не потрапив у поле англійського науковця і такий структурний елемент художнього твору як «стиль», (від грецьк. *stylos* – предмет (стрижень) для написання) що від доби Відродження вживається задля характеристики індивідуальної манери творчості художника. Хоча у тексті монографії Р. Дж. Колінгвуда мають місце не лише численні прізвища митців, які належали як до різних періодів, так і працювали у різних видах мистецтва, він характеризує їхню творчість, уникає не лише поняття «стиль», але й «манера», що мало б можливість хоча б частково замінити перше.

Сьогодні вже не викликає сумнівів значний теоретичний потенціал поняття «стиль», що безпосередньо «підготував» ідею «полістилізму», яка виявиться однією з наріжних у творах «постмодерністської» орієнтації. Загальновідомо, що «полістилізм» аналізується на сучасному етапі стосовно й елітарних творів і масових. Такий «розподіл» мистецтва цікавив англійського науковця, що доволі послідовно висловлювався з цього приводу, хоча й оминув увагою проблему стилю.

На противагу «канону» і «стилю», Р. Дж. Колінгвуд зі значною теоретичною зацікавленістю поставився до «образу» і «форми». Як підкреслював Д. Кучерюк, у наукових розвідках якого проблема «образу» посідає помітне місце, «художній образ назива-

вають живою клітиною мистецтва, безпосередністю естетичного споглядання істини, оскільки й саме мистецтво визначається як мислення в образах» (47, 165).

Важливим є й інше зауваження Д. Кучерюка щодо факту «перетину» поняття «художній образ з поняттями відображення, зміст, форма, твір мистецтва», а також визнання, що художній образ має безпосереднє відношення до творчого процесу, «починаючи від образно-смыслового задуму й завершуючи втіленням його в упредметнених знакових структурах, а також репродукуванням під час сприйняття мистецтва» (47, 165). Слід наголосити, що науковець не випадково розглядає «художній образ» у контексті відображення, змісту, форми та власне художнього твору, оскільки тією чи іншою мірою, образ, так би мовити, відбивається в усіх означених складових мистецтва.

Дослідники, які займаються «анатомуванням» образу, намагаючись показати його внутрішню сутність, традиційно артикулюють «образну мову мистецтва» та властиву їй єдність емоційного та інтелектуального ставлення митця до навколишнього світу. Принагідно наголосимо, що емоційно-інтелектуальний чинник мистецтва достатньо виразно наявний у мистецтвознавчій концепції Р. Дж. Колінгвуда, що не могло не позначитися на ставленні теоретика до такого структурного елементу художнього твору як «образ».

Відтак англійський науковець формально добре розуміє значення художнього образу, хоча фактично у своїх розмислах він рухається нетрадиційним шляхом: образ аналізується ним у контексті «концепції видимості», у накресленні специфічних шляхів відображення дійсності як у мистецтві загалом, так і у процесі створення «образу» в його конкретному виді.

«Концепція видимості», яка подається Р. Дж. Колінгвудом ескізно, «побудована» на принципі дещо несподіваного порівняння «образу» людини з «образом» залізничних рейок: «...людина на відстані “бачиться” меншою, ніж людина поруч з нами, ...залізничні шляхи “бачаться” такими, що сходяться, хоча усі, кому так здається чудово знають, що ці дві людини одного зросту або що залізничні рейки паралельні» (117, 178).

Запропонований спосіб дає змогу англійському теоретикові використати фактор просторових чинників, аби створити як уявлення про зміну параметрів «образу» людини так і певних предметів (наразі цим «предметом» виступили залізничні рейки).

Означений «просторовий чинник» буде для Р. Дж. Колінгвуда потужним важелем у подальшому представленні його моделі «образу». Так, він досить детально розмірковує над усіма «за» і «проти», які можна виявити, інтерпретуючи «концепцію видимості». На думку теоретика, ефекти «зменшення» людського зросту чи «з'єднання» («сходження») залізничних рейок, «деякі філософи або психологи «пояснюють» ... тим, що ми маємо відрізнити людей або залізничні шляхи від того, що вони називають «видимостями» (117,178).

Деталізуючи свою позицію, намагаючись наблизити її до образу, Р. Дж. Колінгвуд наголошує наступне: «...обидва вони одного зросту, ми маємо на увазі, що постать людини, яка знаходиться далеко менша, ніж зображення людини, яка стоїть поруч» (117, 178).

Відтак Р. Дж. Колінгвуд сам собі ставить запитання: «Чи є ефект “видимості” лише мовною помилкою, що впливає на зображення?» (38, 178). Якби було саме так, то це можна було б виправити, але якщо це теорія, то вона деформує не лише «образ», а й «реальність», яку відображає мистецтво та систему почуттів, що супроводжують сприймання художнього твору.

«Концепція видимості» приводить науковця до аналізу живопису й можливої появи «ілюзорних почуттів»: «...ми застерігаємо себе або інших від помилкової думки, що оскільки кольорова картина, яку ми зараз бачимо нагадує картини, що ми бачили в певних ситуаціях, подальші почуття, які ми можемо очікувати поводяться певним чином, так само виявлятимуть того ж роду подібність» (117, 178).

Відтворені нами роздуми Р. Дж. Колінгвуда завершуються наступним висновком: «Таким чином, як вислів *ілюзії почуття*, або *ілюзорні почуття*, описують випадки, в яких відбуваються справжні помилки в оцінці стосунків між почуттями, так *види-*

мість почуття описує випадки, коли заради уникнення помилок такого роду вживаються відповідні заходи» (117, 178).

Р. Дж. Колінгвуд переконаний, що подібні помилки робляться і стосовно «слова образ», яке теоретик намагається пов'язати з почуттям: «Образ людини, що знаходиться на відстані, дійсно менший ніж образ людини, що знаходиться поруч, образи рейок справді сходяться в одному місці, образ палиці зануреної у воду, дійсно зламаний, однак з цього не виходить, що речі подібні своїм образам. Це залежить від умов, при яких ці образи створюються» (117, 179).

Слід наголосити, що і «концепція видимості» і прагнення теоретика «захистити» образ як від «мовних помилок», так і від теоретичних, набувають нових відтінків, коли Р. Дж. Колінгвуд намагається, так би мовити, співвіднести свої розміркування з процесом творчості живописця, присвятивши з'ясуванню цих «намагань» підрозділ «Буквальне й емоційне відображення» (117, 60-63), де відпрацьовує кілька тез.

Так, вважається, що створюючи образ людини, живописець завдяки системі кольорових плям, досягає «подібності» між оригіналом та його відображенням, яке Р. Дж. Колінгвуд називає «буквальним». Таке відображення теоретик не вважає ані достовірним, ані художньо цінним, оскільки, на його думку, в мистецтві слід говорити не про «схожість», а про здатність «артефакту» викликати ті самі почуття, які у реципієнта викликав оригінал. Саме таким чином формується «емоційне» відображення.

У контексті означеного, Р. Дж. Колінгвуд робить показову заувагу: «...для митця-образотворця відсутність буквальної подібності між його роботами й оригіналами не є ознакою некомпетентності» (117, 61). Це «працює» на переконливість аргументу, який використовується задля демонстрації переваг живопису перед «фотокамерою», що ніколи не зможе ані замінити, ані підмінити живописця. Відтак у будь-якому виді мистецтва, а не лише в живописі, до якого Р. Дж. Колінгвуд звертається найчастіше, художній образ формується на засадах «емоційного» відображення, що стимулює уяву і фантазію митця, віддаля-

ючи його від «натуралістично-фотографічного» бачення навколишньої дійсності.

На нашу думку, певні сумніви, які Р. Дж. Колінгвуд висловив щодо «мімезису», були використані як у процесі відтворення природи «образу», так і при спробах науковця «щільно» зв'язати «образ» з певним типом «відображення». Адже продуктивність такого теоретичного орієнтира ґрунтується, по-перше на більш розгорнутій концепції «мімезису», а по-друге, на окресленні не лише «просторового», (ми показали, що дослідник це успішно зробив) а й «часового» виміру образу.

У монографії «Принципи мистецтва» доволі детально проаналізований такий структурний елемент художнього твору як «форма» – зображально-виражальні засоби й технічні прийоми реалізації змісту художнього твору, який Р. Дж. Колінгвуд співвідносить, з одного боку з метою твору, з процесом «планування», а з іншого з «виконанням»: «У плануванні мета наявна ще до існування засобів. Спочатку вигадується мета (йдеться про зміст твору – *М.Т.*), а вже потім розробляються засоби, і процесу виконання передують засоби, а вже завдяки їм досягається мета» (117, 28).

Учений вважає за необхідне долучити до аналізу чинник «ремесла», який багато важить у його наукових розвідках. Ремесло корегує процес трансформації «сирого матеріалу» на «артефакт», наголошуючи при цьому різницю між формою та матеріалом, адже саме засоби форми перетворюють матеріал на твір мистецтва.

Віддаючи належне «формі» як структурному елементу художнього твору, Р. Дж. Колінгвуд водночас негативно оцінював формалістичне мистецтво, прихильники якого, абсолютизуючи форму зневажливо поставилися до інших елементів твору: «Ці формалістичні теорії мистецтва, хоча вони були та залишаються популярними, не мають ніякого відношення до справжнього мистецтва ... різниця між формою і матеріалом, на якому вони ґрунтуються – це різниця, властива філософії ремесла і неприйнятна для філософії мистецтва» (117, 136).

Такий структурний елемент твору як «художній метод» почали вводити в теоретичний ужиток лише упродовж 20-30 років

XX століття. Цілком закономірно, що Р. Дж. Колінгвуд міг бути необізнаним з шуканнями низки європейських естетиків, які обґрунтовували необхідність трансформації засадних принципів видатної філософської праці Рене Декарта «Міркування про метод» (1637) у сферу художньої творчості.

На думку прихильників, введення поняття «художній метод» у широкий теоретичний ужиток необхідно зробити задля оцінки світоглядно-ідеологічної спрямованості творів мистецтва. Оскільки Р. Дж. Колінгвуд високо цінував спадщину Декарта, що було показано у попередніх розділах монографії, відкритим лишається питання, чому англійський вчений осмислюючи проблему «художнього методу», не апелював до позиції французького філософа.

Аналіз «творчо-пошукових новацій» Р. Дж. Колінгвуда щодо структурних елементів художнього твору доводить слушність позиції дослідника в орієнтації на «твір мистецтва», поза яким недоцільно обговорювати специфіку його елементів. Беззастережно авторським підходом позначене ставлення англійського науковця до мімезису, образу, форми, хоча поняття «канон» і «стиль», з суб'єктивних, а «художній метод» з об'єктивних, причин опинилися фактично поза його увагою. Проте, зважаючи на потужні теоретичні розвідки Р. Дж. Колінгвуда щодо внутрішньої структури художнього твору, необхідність активного залучення його ідей у простір сучасної гуманістики очевидна.

4.2. Видова структура мистецтва у творчо-пошуковій моделі Р. Дж. Колінгвуда:

4.2.1. Театр як колективний тип творчості

Мистецтвознавчі ідеї Р. Дж. Колінгвуда, які формувалися на початку XX століття, можуть стати предметною основою для ґрунтовного аналізу низки важливих проблем. Серед них наголосимо на проблемі видової специфіки мистецтва загалом, та театру зокрема. При цьому, мається на увазі як історичний аспект розвитку театру, так і тенденції його естетико-художньої

спрямованості в умовах перших десятиліть ХХ століття. Річ у тім, що Р. Дж. Колінгвуд був сучасником символізму та авангардизму – доленосних етапів у європейських літературно-мистецьких художніх процесах, вплив яких на розвиток театральної культури не можна недооцінювати.

На нашу думку, історичний, естетичний і мистецтвознавчий аспекти театального мистецтва в концепції Р. Дж. Колінгвуда органічно співіснують з психологічним, адже театр так само як і кінематограф, належить до колективного типу, в межах якого специфічні прояви психології творчості посідають особливе місце. Не слід оминати увагою той факт, що театр – колективний тип творчості, стояв біля витоків формування художньої культури, а кінематограф, що визначився як самостійний вид мистецтва лише на межі ХІХ–ХХ ст., зміг, з одного боку, врахувати досвід творчості театального колективу, а з іншого – об'єднати акторсько-режисерську творчість з діяльністю оператора чи монтажера, чия професія має потужний технічний компонент. Безпосередня залежність і режисера і актора від майстерності передусім оператора, вносить у колективну творчість діячів кіно принципово нові якості. Слід наголосити, що на теренах української гуманістики широке коло питань щодо природи колективного типу творчості представлено в наукових розвідках М. Братерської-Дронь, Л. Брюховецької, Т. Кохана, Л. Левчук, Г. Макаренка, О. Мусієнко, Г. Погребняк, С. Тримбача, Г. Чміль, І. Чхартішвілі-Петраш.

Сфокусувавши увагу на проблемах європейського театру, включаючи у цей контекст і тогочасний англійський театральний простір, слід зазначити, що символізм вніс принципові зміни у напрацьовані традиції: мається на увазі існування актора на сцені та психологія сприйняття символістської драматургії. Новації символістів поглибилися експериментами авангардистів, адже своєю увагою театр не оминали ані дадаїсти, ані кубісти, ані абстракціоністи, ані сюрреалісти, закладаючи підґрунтя для експериментів «театру абсурду», що яскраво виявилися в умовах 50-70 років ХХ століття.

Театрознавча позиція Р. Дж. Колінгвуда, представлена на сторінках «Принципів мистецтва», дає змогу створити своєрідний

«пластичний міст» не лише між різними історико-культурними етапами у розвитку театру, а й концептуалізувати сучасне розуміння природи й сутності одного з найдавніших видів мистецтва.

Широке коло проблем історії театру, його стану в умовах перших десятиліть ХХІ століття, достатньо широко залучене в дослідницькому просторі сучасної української гуманістики. Приділяючи увагу традиціям національного театру (М. Вороний, Н. Корнієнко, Г. Веселовська, М. Гринишина, О. Демідко, А. Лягушенко, С. Павличко, О. Фіалко) українські театрознавці, культурологи та естетики водночас чітко окреслюють теоретичні проблеми, що пов'язані із розвитком європейської театральної культури (Н. Владимірова, Ж. Дедусенко, В. Корнієнко, Г. Миленька, Є. Миропольська).

Водночас низка публікацій торкається подекуди суперечливих питань функціонування чи то структурних компонентів вистави, чи то морально-психологічних ситуацій, що виникають всередині театральної трупі (Т. Батицька, О. Водяніна, Л. Ковальчук, Л. Овчієва, Б. Сюта). Спираючись на нинішні напрацювання, у цьому підрозділі монографії увагу зосереджено на театрознавчій моделі Р. Дж. Колінгвуда, яка варта більш предметного використання в процесі реконструкції історико-культурних етапів розвитку європейського театру. Окрім театрознавчих джерел, ми спиралися на естетико-культурологічні наукові розвідки, що дають змогу реконструювати творчо-пошукове тло, на якому «будувалася» модель Р. Дж. Колінгвуда. Йдеться насамперед про феномен «спадкоємності» в логіці руху історико-культурних етапів від давньогрецького до «групового театру» Руперта Дуна.

Серед естетико-мистецтвознавчих проблем в європейській гуманістиці від часів Античності, проблема видів мистецтва посідає особливе місце. Наразі, слід враховувати, що тогочасний грецький театр розвивався як паралельно з іншими видами мистецтва (література – жанри поезії та драматургії, архітектура, скульптура, танець), так і в органічному зв'язку з естетико-мистецтвознавчою теорією. Відштовхуючись від цього, слід особливо виокремити історико-теоретичний підхід, на який спирається автор «Принципів мистецтва», фокусуючи увагу на

театрі як принципово важливому виді мистецтва, активно залученому у культуротворчі процеси, що «супроводжують» людину на різних етапах її історії.

Реконструючи театрознавчі ідеї Р. Дж. Колінгвуда, треба враховувати й те значення, яке він надавав магії, первісним релігійним віруванням людини, що, на його думку, відіграли наріжну роль у виникненні мистецтва. Показово, що вже у «Вступі» до «Принципів мистецтва» учений зазначає: «Грецька драма і грецька скульптура зародилися як приналежності релігійного культу» (117, 22).

Зафіксувавши магічно-релігійні витоки театру, адже поза «грецькою драмою» театральна вистава неможлива, Р. Дж. Колінгвуд і надалі залишається впевненим щодо обрисів релігійності у театральному «дійстві». Витоки театального мистецтва, які він визначив збігаються з позиціями інших дослідників, які першими «виставами» грецького театру вважають підготовку і проведення свят на честь бога Діоніса. Вони традиційно проводилися тричі на рік і відповідно до цього у Греції певний час зберігалася практика щорічних трьох вистав. Оскільки розквіт театру збігається з так званим «періодом демократичних Афін», найширші прошарки грецького населення мали змогу відвідувати театральні вистави.

Наступна теза, що багато важить у позиції англійського дослідника, пов'язана з аналізом філософсько-естетичних ідей Платона, зокрема з широко розповсюдженою на європейських наукових теренах інтерпретацією конкретних текстів філософа і тих, де він начебто гостро негативно поставився до поетів і не зробив їх громадянами «ідеального поліса». Вкотре слід наголосити, що Р. Дж. Колінгвуд, якого вважають визнаним фахівцем з історії науки, активно відстоював необхідність нових перекладів праць давньогрецьких філософів, передусім діалогів Платона, вважаючи, що у старих варіантах наявне досить приблизне трактування використаних ним не лише слів, а й коротких речень (див. 117, 51).

На думку Р. Дж. Колінгвуда, адекватний переклад платонівських розмислів дає змогу стверджувати, що він «мав намір допустити у своїй державі якийсь-то тип драми, що своїм характером нагадує радше драми Есхіла». Проте такий підхід Платона

до підґрунтя театральної вистави поступово змінюється, а його погляди стають більш жорсткими: «Уся драматургія має зникнути і він залишається лише з тою поезією, головним представником якої був Піндар» (117, 56).

Деяка іронічність, що простежується в оцінці Р. Дж. Колінгвудом вибору Платона, на нашу думку, досить надмірна, оскільки Піндар (522 / 518–448 / 438) – один з дев'яти найвизначніших ліричних поетів Античності, який викликав повагу і відверте захоплення. Окрім цього, його цінували як знавця і зберігача грецьких міфів, а специфіка творчості Піндара була пов'язана з колективним хоровим виконанням «поезій», оскільки вони у своїй переважній більшості були звернені до богів, закладаючи водночас найдавнішу манеру «оповідального» типу творчості. Однак «Поезії» Піндара не лише ушляхетили богів, а й засобами хорового співу «оповідали» про перемоги в битвах, про життя героїв, про велике кохання (81).

У контексті означеного цілком вірогідним є припущення, що захоплюючись творчістю Піндара, зокрема використанням ним хору, який підсилював емоційну виразність творів, Платон навряд чи був проти колективного виду творчості, до якого належать і хор, і театр. Водночас античний філософ не приховував і свого, в окремих випадках, негативного ставлення до театру. На думку Р. Дж. Колінгвуда, одну з причин, що пояснює подібну позицію Платона доцільно шукати у феномені «розважальності», яка почала виявлятися не лише у театрі, а й загалом у грецькому культурному просторі ще за життя видатного філософа.

На наше глибоке переконання, не слід оминати увагою наукову розвідку українського культуролога О. Гончарової «Дозвілля як феномен Європейської культури (Доба Античності)» (2021), на сторінках якої реконструюється процес святкування визначних подій у житті тогочасного суспільства, коли в ознаменування завершення змагань на колісницях Піндар присвятив «Першу Піфійську оду до Геріона, який переміг у цих змаганнях». Виконання оди супроводжував хор (82).

Слід визнати, що певна іронічність Р. Дж. Колінгвуда стосовно платонівського захоплення поезією Піндара аж ніяк не

стосується оцінки ним інших теоретичних «проривів» мислителя, якому англійський дослідник дає титул «пророка». Р. Дж. Колінгвуд поділяє позицію Платона, що «базується на живому відчутті реальності: він бачить різницю між старим і новим мистецтвом, різницю між олімпійськими фронтонами й Праксителем, намагаючись її проаналізувати» (117, 60).

Оцінюючи зроблене Платоном, англійський науковець констатує, що його аналіз недосконалий, оскільки він думає, що «нове мистецтво декадансу – це мистецтво надмірно збудженого, незмірно емоційного світу. Однак насправді все зовсім навпаки. Це «мистецтво» емоційно спустошеного світу, світу, який здається його мешканцям порожнім, брутальним і застійним» (117, 60). На думку Р. Дж. Колінгвуда, мистецтво як його тлумачить Платон – це мистецтво «Безплідної Землі» і теоретично, так би мовити, вирівняти ситуацію, вважає англійський теоретик, зміг лише Арістотель.

У процитованому фрагменті з «Принципів мистецтва» ключовим слід вважати слово «різниця», використовуючи яке ми спробуємо зробити певні наголоси, зосередивши увагу на наступному: за твердженням Р. Дж. Колінгвуда, платонівський аналіз недосконалий і обриси «різниці» виявляються на тлі «нового мистецтва». Це «нове мистецтво» Платон і Колінгвуд оцінюють по-різному: перший розглядає його як «мистецтво занадто збудженого світу».

Однак, на думку англійського ученого, у своїх оцінках Платон помилився: на зміну великому грецькому мистецтву йшла не «збудженість» чи «незмірна емоційність», а «спустошеність»: «Платон, на порозі занепаду Греції, як пророк дивиться у сумне і лякаючи майбутнє, спрямовує усю енергію свого героїчного розуму на відвернення катастрофи. Арістотель громадянин вже нового, елліністичного світу, не бачить в ньому нічого загрозливого. Але загроза існує» (117, 60).

Позицію Р. Дж. Колінгвуда, стосовно розмислів Платона, ний теоретичний вирок Греції, що виявилася неспроможною зберегти власну культуру, і як накреслення шляху до елліністичного театру, що у новій культурній площині не міг наслідую-

вати грецькі театральні традиції. Зруйнувавши принцип «традиція – спадкоємність», театральна культура еллінізму почала свій розвиток з «чистого аркуша».

Елліністичний театр, який представлений Р. Дж. Колінгвудом дещо строкато, потребує певної уваги передусім тому, що формує своєрідну «зону переходу» від Античності до Середньовіччя та Відродження – періодів, коли цей вид мистецтва набуває нових рис. Завершення історії грецького театру і формування елліністичного зумовлювалося, вочевидь, політичною ситуацією, оскільки Афіни, програвши пелопоннеську війну, втратили вплив над територією усієї Греції й сприяли піднесенню Македонії.

Історія елліністичного театру асоціюється з життям Александра Македонського за роки царювання якого, театру, як відомо, приділялася значна увага: у великих містах будувалися нові приміщення для проведення вистав, підтримувалася практика створення «синаду техніків» – перших об'єднань працівників театру, з'явилося нове амплуа «міма» – актора, який виступав або самостійно, або супроводжував виставу. Саме елліністичний театр досить вдало використав термін «мімос» – наслідування, копіювання, вклавши в обов'язки «міма» наслідувати чи копіювати якісь побутові процеси, створюючи на сцені «замальовки» максимально наближені до реального життя.

Однак найбільшу вагу має той факт, що у просторі театру принципово змінилася творча орієнтація – реалізувалося саме те, проти чого пристрасно виступав Платон: елліністичний театр став «розважальним» видом мистецтва, зосередившись на розробці жанру комедії при максимальному використанні творів Менандра (342–292 до н.е.). Як відомо, у першій половині XX століття археологи знайшли рукописи його творів, що дало змогу відновити тексти таких п'єс як «Полюбовний суд» та «Відлюдник».

У проєкції часу стало очевидним, що Менандр свідомо «опонував» творам Арістофана, який започаткував жанр «політичної комедії». На відміну від свого видатного попередника, підґрунтям комедій Менандра виступали побутові та сімейні ситуації гранично наближені до реального життя, а своїм своєрідним гаслом Менандр обрав «правдоподібність».

Не лише театральна культура, яка потребує персоналізованого підходу, а й узагальнені досягнення Античності залишалися тогочасними надбаннями й впродовж тривалого історичного періоду не трансформувалися в європейський культурний простір. Тож у добу Середньовіччя театру знову довелося розпочинати свою історію, по суті, з чистого аркуша.

На нашу думку, реконструюючи ставлення Р. Дж. Колінгвуда до середньовічного театру, слід звернути увагу на той факт, що він не намагався, навіть ескізно відтворити умови, в яких існував європейський театр упродовж V–XV століть. Кіпріан та Тертуліан – одні з перших ідеологів християнства не лише заборонили театр, а й проголосили його єрессю, а всіх, хто був дотичний до театального мистецтва, відлучали від християнських спільнот. Попри це, на європейських теренах, як відомо, збереглися мандрівні трупи, що подорожували країнами, виступаючи, переважно, на ярмарках і спеціалізуючись на виконанні невеличких сатиричних фарсів. Поступово діячі церкви збагнули насамперед емоційний потенціал «театрального дійства», використовуючи акторів для виконання «літургійних драм», що слід оцінювати як поштовх до становлення «світського» театру, який «будувався» на міщанських (бюргерських) п'єсах.

Наразі увагу привертає наукова розвідка українського науковця М. Чікарькової «Середньовічні витoki стріт-арту» (2020), в якій зацентовано на, так би мовити, експериментах середньовічних мандрівних театрів, де «вуличні артисти – ваганти, мінезингери, жонглери, шпільмани, барди, скальди, менестрелі, скоморохи тощо, мандрували з одного міста до іншого, й ці гастролі сприяли культурному єднанню краю» (102, 102). Зокрема дослідниця наголошує на різних зрізах людських здібностей, оскільки «в цих гастролях поєднувалися поетичний хист і музична обдарованість, драматичний талант виконавця ролі й часом фізичний розвиток акробата» (102, 102).

У статті М. Чікарькової є показове посилання на дослідження S. Androna «Selling streetness as experience. The role of street art tours in branding the creative city» (2018), на сторінках якого здійснено порівняльний аналіз середньовічного «стріт-арту»

і творчих пошуків сучасних акторів, музикантів, дизайнерів, які вважають вулиці та будинки простором для експериментів. У такому контексті на перший план висуваються прихильники «перформансів» та «графіті» (112).

Як історик науки, котрому добре відома і середньовічна культура, і організаційно-художні підвалини тогочасного театру, Р. Дж. Колінгвуд надає перевагу концептуалізації матеріалу, а не лише його опису. Унаочнити загальні проблеми європейської культури англійський науковець зміг на теренах середньовічного театру, який, за його твердженням, повернувся до магічно-релігійних початків.

Принагідно наголосимо, що на тлі проблем середньовічного мистецтва, торкаючись його різних видів, науковець знову і знову прагне акцентувати значення магічної форми стимулювання почуттєвої природи людини. З цього приводу Р. Дж. Колінгвуд зазначає: «Якщо магічне мистецтво досягає високого естетичного рівня, це відбувається тому, що суспільство до якого воно належить (і не тільки художники, а й глядачі), вимагає від мистецтва естетичної досконалості, яка далеко перевищує той скромний ступінь кваліфікації, що дав би змогу реалізувати усі його магічні функції» (117, 75).

Задля всебічної аргументації наріжної ідеї своєї концепції, Р. Дж. Колінгвуд залучає відоме дослідження Зіґмунда Фрейда (1856–1939) «Тотем і табу», артикулюючи, що з усього тексту він зміг скористатися лише третім розділом. Адже концепція магічно-релігійних і ритуальних засад мистецтва, яку відстоював З. Фрейд, виявилася для Р. Дж. Колінгвуда неприйнятною, оскільки засновник психоаналізу пов'язував інтерес до магічно-релігійного та ритуального феноменів з виявами «душевної хвороби», з комплексом «варвара», який не дотичний до європейської цивілізації. Натомість Р. Дж. Колінгвуд зауважує, що людина «здатна звести історичну проблему природи цивілізацій до проблеми медичної – це людина, погляди якої на всі проблеми, пов'язані з природою цивілізації, будуть тим більш помилковими, чим чесніше вона зберігатиме вірність цій своїй спробі» (117, 82).

Слід наголосити, що як магічно-релігійне мистецтво взагалі, так і роль ритуального чинника у формуванні театру зокрема, у різних частинах монографії «Принципи мистецтва» стають предметом прискіпливої уваги Р. Дж. Колінгвуда. Значення магічно-релігійного чи ритуального чинників традиційно постає в дослідженнях фахівців первісної культури, «розчиняючись» водночас і в розвідках іншого спрямування. Щодо Р. Дж. Колінгвуда, він вочевидь прагне «не загубити» ці чинники, хоч які б проблеми ним порушувалися. Справляється враження, що вони мають для науковця особистісне значення і стають його «улюбленою темою». Оскільки подібна тенденція простежується і в працях інших науковців, ми вважали за необхідне особливо наголосити факт відвертого акцентування Р. Дж. Колінгвудом ідеї магічно-релігійних і ритуальних джерел мистецтва.

На нашу думку, для англійського дослідника, який надзвичайно високо цінував добу Відродження було цілком логічним торкнутися і тих нових тенденцій, що простежуються у ренесансному театрі. Проте аналізу формування його «театрознавчої позиції» має передувати реконструкція поняття «мистецтво», яку він здійснив. З цього приводу Р. Дж. Колінгвуд зокрема зазначає: «*Ars* у середньовічній латині, так само як і *Art* у так званій ранній новоанглійській мові, є повністю запозиченими як і це слово, і його зміст, що означає будь-яку форму спеціальної книжкової освіти такої як граматики, логіка, магія чи астрономія» (117, 18). Відтак Р. Дж. Колінгвуд нагадує читачам монографії «Принципи мистецтва» вислів одного з героїв Шекспіра: «Залишся тут, моє мистецтво!» – говорить Просперо, знімаючи свою чарівну мантию» (117, 18). Слід визнати, що людині ХХІ століття важко уявити й сприйняти факт тотожності атрибута театральної вистави (чарівна мантия) з мистецтвом – поняттям, яке в сучасних умовах цілісно визначає простір усієї художньої діяльності.

За часів Відродження, вважає Р. Дж. Колінгвуд, ситуація почала змінюватися, оскільки до слів «*Ars-Art*» повернулося їх попереднє значення – ремесло. Митці Відродження «подібно до своїх побратимів зі Стародавнього світу, насправді вважали себе

ремісниками» (117, 18). Принагідно зазначимо, що саме представники італійської ренесансної моделі творчості паралельно зі словом «ремісник» називали себе «майстрами» – терміном, що значно пізніше трансформувався у поняття «митець». Відтак Р. Дж. Колінгвуд вважає доречним нагадати, що лише у XVII столітті «проблеми й концепції естетики почали виокремлюватися з проблем техніки або філософії ремесла» (117, 18).

Водночас слід враховувати, що зміни, на яких наголошує Р. Дж. Колінгвуд, не мали наскрізного характеру. Сам театр як вид мистецтва впродовж усього XVII століття «сповідував» консерватизм, що позначався на якості театральних вистав. За часів Шекспіра, як і у попередні історико-культурні періоди, жінкам не дозволялося з'являтися на сцені, тож ролі Джульєтти, Офелії, дочок короля Ліра, Гертруди та інші жіночі образи на театральних підмостках створювали чоловіки.

В означеному контексті своєрідну пізнавальну роль виконав англо-американський фільм «Закоханий Шекспір» (1998), що мав неабиякий розголос як серед кінокритиків так і глядачів. Стрічка отримала низку престижних професійних нагород і увійшла до переліку кращих інтерпретацій англійської моделі театру доби пізнього Відродження. У сюжетну канву стрічки включена як реконструкція тодішнього «залаштункового» життя акторів, так і фрагменти вистав, які відбувалися без участі жінок. З огляду часу, така інтерпретація шекспірівських п'єс набувала фарсового характеру, проте сучасники великого драматурга повністю адаптувалися до такої сценічної «умовності».

Аналізуючи історію театру, Р. Дж. Колінгвуд відтворює ті тенденції, які й теорія мистецтва і практика розвитку театру виявили впродовж XVIII століття, коли «розподіл зайшов так далеко, що виникла різниця між витонченими мистецтвами та корисними мистецтвами» (117, 18).

Свій стислий аналіз історико-культурних процесів у гуманістиці Нового часу Р. Дж. Колінгвуд завершує дещо суперечливою тезою: «Тепер (тобто наприкінці XVIII століття – *М.Т.*) “витончені” мистецтва означали не просто витонченість або високий професіоналізм ремесла, а “прекрасні” мистецтва....». Деталізуючи свою

думку, він уточнює: «У XIX столітті це словосполучення було скорочено, епітет відпав і заміна множинного числа одиничним додає ла загальноючого смислу слову *мистецтво*» (117, 18).

Відтворення Р. Дж. Колінгвудом процесу «входження» поняття «мистецтво» в широкий теоретичний ужиток значно розширив тогочасний мистецтвознавчий дослідницький простір, виявивши прихований потенціал проблеми «ремесло – мистецтво». Поступове звикання художньої спільноти кінця XVIII – початку XIX ст. до поняття «мистецтво», тільки на зовнішньому рівні вилучило «ремесло» з теоретичного контексту.

Не існує жодних сумнівів, що на «внутрішньо-глибинних» рівнях створення художнього твору ремесло – досконале володіння професійними навичками, нікуди не зникло. Принагідно зацентруємо на наступному: Р. Дж. Колінгвуд дещо скептично поставився до авангардизму і в контексті проблеми, яку ми аналізуємо у цьому підрозділі стає зрозумілим, що його лякав факт втрати переважною більшістю представників художньої орієнтації професійних навичок, тобто «ремесла».

Наразі повертаючись до розгляду історії поняття «мистецтво», наголосимо: на нашу думку, річ не в тому, що десь загубився епітет «прекрасне», а в тому, що в умовах Відродження було чітко й остаточно усвідомлено «прекрасне» – не мистецтво. Це «щось», що заслуговує на оцінку «прекрасне», адже прекрасною може бути дівчина, квітка, зелена трава. Прикметником «прекрасний» називають океан, білий сніг, краєвид, тобто усе те, що не є наслідком творчого процесу та неймовірно складних зусиль талановитої людини. Відтак дискусійність колінгвудівської тези сьогодні очевидна.

У контекст, який завдяки розмислам Р. Дж. Колінгвуда висвітлює певні теоретичні труднощі та суперечності, що «супроводжували» ренесансну гуманістику, чітко «вписуються» проблеми тогочасного театру. Так, по-перше, теоретик кваліфікує його як «народний» і «розважальний», а по-друге, не дистанціює від низки значно ширших проблем, в структурі яких «театр» виявляється лише конкретним сегментом. Навіть враховуючи

нормативи підрозділу, ми все ж мусимо зауважити, що ці суперечливі питання потребують хоча б стислого коментування.

Оскільки Р. Дж. Колінгвуд негативно поставився до «розважального» мистецтва, то такий аспект театру доби Відродження ним природно не підтримувався. Натомість теоретик позитивно оцінив його «народність»: «У ренесансному театрі співробітництво між автором і акторами, з одного боку, і глядачами з іншого, було живою реальністю» (117, 292).

Ця теза англійського науковця стимулює його подальші розмірковування щодо глядачів, які становлять «театральну аудиторію». Він зокрема переконаний, що «народний» театр формує не стільки автор п'єси чи актори, скільки зацікавленість глядачів подіями, що розгортаються на сцені, їхні емоції та, так би мовити, оцінна реакція. Саме вони, згідно з поглядами Р. Дж. Колінгвуда, і є складовою поняття «народність». Окрім цього, в його нотатках високо оцінюється «доступність» театру, який за часів Відродження вважався демократичним видом мистецтва.

Такі, дещо загальні, розмисли Р. Дж. Колінгвуда набували особливої ваги в період «антиаристотелізму», яке переживало Відродження. Йдеться про засади «традиційної логіки», які «полягають у певному методі, що був уперше систематизовано викладений (наскільки можна довіряти текстам, які дійшли до нас) в «Органоні» Арістотеля» (117, 237). Цей підхід, зазначає Р. Дж. Колінгвуд, дістав подальшого розвитку й активно підтримувався середньовічними логіками. Пізніше метод, на якому «будувалася» традиційна логіка Арістотеля, був знехтуваний як такий, демонструючи «безплідні, химерні розмірковування». Подібна інтерпретація традиційної (аристотелівської) логіки панувала й у філософії італійського Відродження і упродовж усього XVII століття.

Проте Р. Дж. Колінгвуд не оминає увагою той факт, що пізніше до аристотелівського «методу» почали повертатися, однак робили це «з численними застереженнями», що обумовлювалося як антиаристотелівським рухом так і новим «прочитанням» самого Арістотеля: «...це було зроблено, так званими ідеалістами XVIII та XIX століття від Канта до Бредлі й далі — ... відтво-

рений з незначними змінами сучасними фахівцями з логічного аналізу та позитивістами» (117, 237).

Наша прискіплива увага до трансформацій «методу», саме в контексті «народного» ренесансного театру спричинена наріжною ідеєю аристотелівського «методу, мета якого полягає в тому, аби перетворити мову на бездоганний засіб вираження думки» (117, 237).

Театру, можливо більше ніж будь-якому іншому виду мистецтва, потрібна мова, здатна донести думку: «народний» ренесансний театр, значною мірою, завдяки настановам Арістотеля, зміг це зробити. Принагідно зауважимо, що Р. Дж. Колінгвуд, який неодноразово залучав питання мови в контекст аналізу різнобічної проблематики, цілком слушно наголосив на значенні «фактору мови» і стосовно театру. Це питання було загострене ним і при виявленні обґрунтованості окремих експериментів на теренах англійської сцени вже в умовах ХХ століття.

Яскравим підтвердженням справедливості основних заasad, на які спирався Колінгвудів аналіз «ренесансного» театру є творчість відомого італійського драматурга та лібретиста Карло Гольдоні (1707–1793), професійне становлення якого щільно пов'язане з Венецією. Скорившись волі батька, Гольдоні здобув юридичну освіту і навіть певний час працював помічником судді та адвокатом, що дало йому можливість краще зрозуміти життя італійців, їхнє, з одного боку реальне існування, а з іншого – надії та сподівання. Зрештою, мріючи про театр від студентських років у єзуїтській колегії в Перуджі, він написав низку трагедій, що хоча й були представлені публіці, проте не мали успіху.

Познайомившись з комедією Макіавеллі «Мандрагора», творами Мольєра та англійською літературою межі ХVІІ – ХVІІІ століття, Гольдоні почав усвідомлювати обмеженість сценічної практики «Commedia dell'arte» – театру, що і на початку ХVІІІ століття зберігав «маски», використовуючи їх у прямому чи опосередкованому значенні, та експлуатував принцип імпровізації. Гольдоні виступає опонентом такого театру і починає дуже обережне, але все ж послідовне його реформування. Поступово в італійському культурному просторі, як відомо,

формуються дві театральні течії: «венеційські» комедії Карло Гольдоні та «Commedia dell'arte» Карло Гоцці (1720–1806), засновника жанру «фьябі» – театральної казки, показовими зразками якої є «Король-олень», «Турандот», «Принцеса Китаю», що мали та мають до сьогодні великий успіх.

Не приймаючи естетико-художніх засад театру Гоцці, а відтак, прагнучи досягнути нові аспекти жанру комедії, Гольдоні фактично одразу ж здобув значний успіх п'єсами «Слуга двох панів» (1746), «Кав'ярня» (1750) та «Брехун» (1751).

Визнання цих творів надихнуло Гольдоні й до написання нових комедій, зокрема «Трактирниця» (1753), і на обґрунтування власної творчої позиції, підґрунтям якої стала ідея комедії як великого людського ярмарку, де зустрічаються люди різних соціальних прошарків та характерів (14). Принагідно наголосимо, що чим популярнішою ставала творчість Гольдоні, тим гостріше його критикував Гоцці, який наполягав на «витонченій», «фантазійній» комедії, не визнаючи її «побутово-народної» спрямованості. Під тиском критики, К. Гольдоні, автор 267 комедій, змушений був емігрувати до Франції, де жив і працював упродовж 30 років.

Реконструювавши «за» і «проти» ренесансного театру, Р. Дж. Колінгвуд, віддає належне Шекспіру. Оскільки позиція автора «Принципів мистецтва» стосовно спадщини класика англійської літератури проаналізована у низці наших статей, сфокусуємо увагу на намаганнях Р. Дж. Колінгвуда окреслити стан англійського театру на початку й упродовж трьох десятиліть ХХ століття. Загальновизнано, що в означений період і драматургія, й акторська майстерність тогочасного театру були досить високими, вирізняючись багатоаспектністю театрального репертуару.

Як відомо, за часів Р. Дж. Колінгвуда, в Англії існували «комерційні» та «репертуарні» театри. При цьому вважалося, що саме друга група виступає джерелом творчих відкриттів. Це виявилось вкрай важливим для розвитку цього виду мистецтва загалом, оскільки так звана репертуарна політика була доволі чітко регламентована:

1. Добре написана п'єса.
2. Салонна драма.

3. Поетична драма.

Проте означені аспекти не цікавлять Р. Дж. Колінгвуда і він зосереджує увагу на потенціалі п'єси, яка зазнає численних інтерпретацій, на значенні репетицій у процесі створення вистави, на прийомах, що застосовують задля встановлення зв'язків між сценою та глядацькою залогою. Окрім цього, у «Принципах мистецтва» з'являються роздуми щодо ролі костюма, який не є звичайним атрибутом, а має відігравати досить помітну роль у формуванні естетико-художнього простору кожної конкретної вистави.

Слід визнати, що тенденція до деталізації тих сегментів, які визначають успіх театральної постановки, зберігається і в сучасному театрознавстві. Підтвердженням цього є наукові розвідки Н. Бугай «Людина як субститут абсолюту: синкретична стадія формотворення в костюмі» (2010) та О. Водяпіної «Театральний костюм в системі сценічного простору та часу як комунікативний феномен» (2010). Авторка останньої статті розглядає театральний костюм як «комунікант, презентатив вищих цінностей, це та межа, дія, жест, подія, яка здійснює можливість виходу за межі реальності, існування в просторі суттєвих адекватностей реальності...» (10, 307).

Ставлення до театру як виду мистецтва зі складною структурою, що продемонстрував Р. Дж. Колінгвуд так і інші тогочасні дослідники, закріпилося в європейському мистецтвознавстві, спонукаючи сучасних науковців творчо, а не механічно, розширювати театрознавчо-мистецтвознавчі межі, вводячи п'єсу, сценографію, декорації, костюм, реквізит, музичне оформлення вистави в контекст культурологічного аналізу. Це переконливо демонструє органічний зв'язок «культурологія – мистецтвознавство», на теренах якого працюють такі українські культурологи, естетики та мистецтвознавці, як Л. Бабушка, І. Зубавіна, Т. Кохан, Т. Кривошея, Г. Миленька, О. Маланчук-Рибак, О. Петрова, Ю. Сабадаш, С.Холодинська, Г.Чміль.

В умовах сучасної гуманістики стає зрозумілим, що окремі теоретичні напрацювання Р. Дж. Колінгвуда є предтечею культурологічного підходу, адже у 30-ті роки, коли він готував монографію «Принципи мистецтва» до видання, в англомовному

середовищі було відоме поняття «культурологія» і перші на-
працювання американця Леслі Алвіна Уайта (1900–1975), який
власне і ввів його у теоретичний ужиток. Це, певною мірою,
є аргументом щодо виправданості оперування терміном «персо-
налізація» стосовно матеріалу, який Р. Дж. Колінгвуд присвятив
Бернарду Шоу (1856–1950) та Руперту Дуну (1903–1966).

П'єси видатного ірландського драматурга Б. Шоу, який атрибу-
тується сьогодні і як політичний діяч, Р. Дж. Колінгвуд відверто не
сприймав стверджуючи, що «слід було б звільнитися від сценічних
вказівок у дусі Бернарда Шоу» (38, 296). Це невтішне зауваження
він пояснив у більш ніж розгорнутому вигляді: «Коли бачиш п'є-
су обплутану й перенасичену подібними надмірностями, залиша-
ється лише протерти очі й запитати: “Що це?” Може бути, автор
сам вважає себе таким поганим письменником, що йому несила
роз'яснити власні наміри режисеру й трупі без допомоги комен-
тарів, які нагадують шкільне видання? Або режисери й актори в ті
часи, коли створювалися ці кумедні архаїчні фрагменти були таки-
ми ідіотами, що не могли поставити п'єсу поза цими неймовірно
багатослівними настановами?» (117, 296-297).

Окрім означеного, Р. Дж. Колінгвуд чітко відносить твор-
чість Б. Шоу до «розважального» мистецтва, яке він, вкотре це
наголосимо, послідовно засуджував. Наразі англійський теоре-
тик є вкрай тенденційним, оскільки такі п'єси ірландського дра-
матурга, як «Професія місис Уорен», «Зброя і людина», «Кан-
дід», «Пігмаліон», «Поживемо – побачимо» та низка інших, за
які Б. Шоу здобув Нобелівську премію з літератури (1925), оці-
нюються визнаними фахівцями як реальне надбання європей-
ської культури першої половини ХХ століття.

Більш поблажливим Р. Дж. Колінгвуд виявився до Р. Дуна –
танцюриста, хореографа, театрального режисера, педагога, ор-
ганізатора «Групового театру», який дав обіцянку своїм гляда-
чам, що вони на кожній виставі будуть її активними учасниками.

Як ми зазначали, Р. Дж. Колінгвуд неодноразово наполягав на
тому, аби глядач не був пасивною стороною «театрального дій-
ства», а режисери та актори мали навчитися «динамізувати» гляда-
цький зал. Водночас філософ добре розумів, що одна річ – теорія,

а зовсім інша – практика, і цілком слушно констатував: «...складним питанням буде те, як цей принцип втілити у життя» (117, 298).

Підсумовуючи матеріал, викладений у цьому підрозділі, слід визнати доцільність історико-культурного підходу, який застосував Р. Дж. Колінгвуд, репрезентуючи театр серед інших видів мистецтва. Відштовхуючись від магічно-релігійних і ритуальних засад, які відіграли потужну роль у формуванні театру, він реконструював різні типи театральної культури, успішно використовуючи потенціал порівняльного аналізу. Увагу привертає і персоналізований підхід Р. Дж. Колінгвуда до творчості драматургів, режисерів та акторів, які забезпечили успіх англійського театру першої половини XX століття.

4.2.2. Кінематограф як колективний тип творчості

Аналіз ставлення Р. Дж. Колінгвуда до кінематографа, що виник і розвивався на очах англійського науковця, потребує урахування цілої низки питань, які, так чи інакше, пов'язані з певними аспектами, їх у процесі дослідження «розкриває» структурування і концептуалізація видів мистецтва. Слід також показати, так би мовити, специфіку та закономірності формування ідеї синтезу і на теоретичному, і на практичному рівнях, що врешті-решт «підведуть» нас до розуміння «кінематографічної моделі» Р. Дж. Колінгвуда.

Наразі звернемося до так званого феномену «низової естетики», оскільки втілення художнього змісту, яке повинен здійснити кожний вид, має своїм підґрунтям вроджені «зовнішні» чуття: зір, слух, дотик, що сприяють становленню кольорових, звукових, дотикових вражень. Пізніше до вроджених «зовнішніх чуттів» долучаються набуті «внутрішні почуття» і в простір людського світоставлення входить «слово». Активна взаємодія «вроджених» і «набутих» «чуттів-почуттів», з одного боку, виступає фундаментом естетичного почуття, а з іншого – розпочинає вкрай складний і суперечливий процес формування живопису (зір – колір), музики (слух – звук), скульптури (дотик – об'єм, пластика), словесності (література і її численні жанри).

Ще одним важливим аспектом проблеми видової структури мистецтва виступає «художній твір», який враховуючи численність видів, виявляє специфічні ознаки, наприклад: зміст твору одного виду мистецтва не може адекватно передатися «мовою» іншого. Заявлені нами «аспекти» доцільно продовжити та наголосити на динамічності видової структури мистецтва, до якої у другій половині XIX–на межі XIX–XX ст. додалися фотографія (1839) та кінематограф (1895), спровокувавши гострі дискусії щодо можливості формувати нові мистецькі види «з чистого аркуша».

Особливу увагу, на нашу думку, слід звернути на приклади осмислення досліджень і публікацій, в яких порушуються питання пов'язані як з видами мистецтва загалом, так і з кінематографом зокрема. Наявні розвідки дають підстави виокремити кілька теоретичних рівнів: *історико-філософський* (В. Личковах, О. Оніщенко); *культурологічний*, що включає розгляд окремих видів мистецтва, (Н. Дженкова, І. Зубавіна, О. Кодьєва, Т. Кохан, Н. Корнієнко, Г. Миленька, Г. Скляренко, С. Холодинська, А. Чібалашвілі, Г. Чміль); *естетичний*, що розглядає значення «низової естетики» у процесі становлення почуттєвості людини (Т. Кривошея, Л. Левчук).

На підґрунті історико-філософських, естетичних, культурологічних і мистецтвознавчих розвідок осмислення проблеми видової специфіки мистецтва відкривається шлях до реконструювання моделі Р. Дж. Колінгвуда, що з одного боку, суголосна історико-культурним традиціям, а з іншого – гранично індивідуалізована щодо процесів, які відбувалися у мистецтві на межі XIX–XX ст., наголосивши при цьому на специфічному ставленні англійського теоретика до кінематографа.

Як відомо, в сучасній гуманістиці аналіз проблеми видової специфіки мистецтва традиційно спирається на історико-філософські засади її окреслення та початкового осмислення. Це обумовлено поступовим «входженням» конкретних видів мистецтва в культуротворчу практику, породжуючи при цьому неоднозначну оцінку їх художньої значущості чи потенційних можливостей у розбудові передусім європейської культури.

Ця теза природно потребує звернення до напрацювань давньогрецьких мислителів. Так Сократ, який вважається одним з перших «розробників» проблеми видової специфіки мистецтва, включив її в контекст естетичної теорії, перші обриси якої доволі чітко окреслив. Як відомо, структуруючи види за принципом «корисне – прекрасне», філософ акцентував на відповідності «архітектури» – корисному, а «музики» – прекрасному, ввівши в ужиток ці два види мистецтва. Саме вони, на думку Сократа, є логічною відповіддю на суперечності, що визначають як існування так і функціонування феноменів «корисне – прекрасне».

Платон, як відомо, виступав спадкоємцем Сократа, ніколи механічно не наслідував його ідеї. Тож загалом підтримавши необхідність «вибудовувати» модель видів мистецтва, він пішов іншим шляхом наголосивши, що проблема видів мистецтва значно ширша, ніж те, що здатна осмислити естетична теорія, і «вписав» її у контекст «соціальної утопії» – важливої складової своєї філософської концепції. Оскільки Платон був прихильником «кастової» будови суспільства, він співвідніс «касти» з видами мистецтва.

Інтерпретуючи позицію грецького філософа, О. Оніщенко зазначає: «...за Платоном, трьом кастам відповідають шість видів мистецтва. Їхнє співвідношення формується так: перша каста – землероби, торговці, ремісники – *народні свята* (елементи народної творчості); друга каста – воїни – *мусичні мистецтва* (танець, музика, поезія); третя каста – мудрець-філософ – *споглядальні мистецтва* (філософія, геометрія)» (73, 14); і акцентує «вибірковість» позиції Платона, який залишив поза увагою архітектуру та скульптуру, а також «байдуже поставився до театру».

Доволі багато причин для критики позиції «Сократ – Платон» знайшов Р. Дж. Колінгвуд. На відміну від Сократа, який «вписав» види мистецтва в естетичну теорію, та Платона ми показали, що він використовував види мистецтва задля ілюстрації «ідеальної держави». Р. Дж. Колінгвуд дещо інакше інтерпретує окремі давньогрецькі тексти, неодноразово пропонуючи на сторінках «Принципів мистецтва» авторський підхід. Не рахуватися з його позицією досить важко, оскільки англійський на-

уковець визнаний фахівець з історії науки, неодноразово підтверджував свій високий професійний рівень.

Торкаючись серед інших питань і проблеми видів мистецтва, Р. Дж. Колінгвуд визнає наріжним чинником творчості «ремесло». На його думку, «філософія ремесла» була однією з величких і вагомих досягнень грецького інтелекту або принаймні тої школи від Сократа до Арістотеля, плоди якої дійшли до нашого часу найкраще збережені» (117, 29).

Англійський історик науки переконаний, що усвідомивши значення «філософії ремесла» як власного видатного досягнення, греки почали за допомогою цієї формально-логічної структури розв'язувати інші питання, зокрема ані Платон, ані Арістотель не заперечували проти введення в ужиток поняття «поетичне ремесло». Ним, на думку Р. Дж. Колінгвуда, користується і «Горацій у його книзі “Ars Poetica”». Мають існувати й аналогічні ремесла живопису, скульптури та ін. Музика, принаймні для Платона, була не окремим мистецтвом, а складовою частиною поезії» (117, 30). Відтак Р. Дж. Колінгвуд не тільки досить обережно, а й упевнено поставився до ідеї «поетичного ремесла».

Апелювання до давньогрецької теорії видається вкрай важливим, оскільки й у перші десятиліття XX століття, ми показали це на прикладі розмислів Р. Дж. Колінгвуда, і сьогодні не існує однастайності ані у тлумаченні понять, ані у виявленні «теоретичного середовища», яке наснажувало б проблему видової структури мистецтва. Так, на думку О. Оніщенко, у добу Середньовіччя тільки «авторській моделі» французького філософа Гуго Сен-Вікторського (1096–1141) вдалося «фактично подолати небезпеку виникнення теоретичного вакууму в осмисленні цієї проблеми» (73, 18).

Французький теоретик помітно «ускладнив» видову структуру мистецтва, розширивши «вільні» (слово, музика, архітектура) та «механічні» (театрика, драма, літургія, містерія) мистецтва, і при цьому досить вільно оперував поняттями «вид» та «жанр» мистецтва. Так, «драма» – це жанр літератури, а «літургія» – один з музичних видів. Щодо поняття «театрика» з ним, окрім Г. Сен-Вікторського, наскільки нам відомо ніхто не працював.

В означеному контексті, видається доцільним звернутися до вкрай специфічних зауважень Р. Дж. Колінгвуда щодо грецького театру, а саме: аналізуючи лялькові театри, він звертає увагу на ефект зміни виразу «облич» ляльок упродовж вистави й пов'язує це з модуляціями голосу ляльковика. Задля пояснення цього ефекту, автор «Принципів мистецтва» залучає феномен «уяви» і проводить аргументовану паралель з практикою давньогрецького театру. Учений зокрема відзначає: «Ми знаємо, що це лише ляльки й що вираз їх облич змінюватися не може, проте це не має значення – у нашій уяві ми продовжуємо бачити вираз облич, який в реальності не існує. Те саме відбувалося і на грецькій сцені, коли обличчя акторів були приховані маскою» (117, 137).

Окрім того, Р. Дж. Колінгвуд робить важливі зауваження і стосовно лялькового і стосовно умовностей давньогрецького театру, аналізуючи природу та специфічні формальні ознаки, які формувалися в процесі становлення й розвитку театрального мистецтва, він намагається «вийти за межі» мистецтвознавчого підходу, впевнено підключаючи потенціал психології, що взагалі було показовим для гуманітарного знання першої половини ХХ століття.

Повертаючись до розгляду «видів», які до «вільних» і «механічних» мистецтв включив Г. Сен-Вікторський, слід прокоментувати феномен «містерія», що представлений ним як самостійний вид. Як відомо, у вигляді релігійного «дійства», «містерія» (від лат. *ministerium* – церемонія) була поширена до першої половини ХVI століття як у європейських країнах, так і на Сході (67).

У добу Середньовіччя в Європі «містерія» трансформувалася у жанр театральних вистав, які здійснювалися на підґрунті біблійних сюжетів. Контрреформація переслідувала і забороняла передусім «театральні містерії», зокрема – у Франції така заборона почала діяти з 1548, а в Англії – з 1672 року (69).

У першій половині ХХ століття відродити «містерії» як театральний жанр намагався Василій Кандинський (1866–1944), який спирався на власні драматичні твори, «містерійність» яким мав надати синтез різних видів мистецтва. Як зазначає С. Холодинська: «Три п'єси В. Кандинського – “Жовтий звук”, “Зелений звук”, “Фіолетове” – і повинні були сформувати “Містерію”

як ритуально-сценічне дійство. Серйозність намірів В. Кандинського підтверджує той факт, що до сценічної композиції «Фіолетове», яка була створена в 1914 році, митець повертається ще раз у 1926, намагаючись її удосконалити» (96, 176).

У другій половині ХХ століття реалізувати мрію В. Кандинського щодо постановки на сцені «Містерії» зробив видатний композитор Альфред Шнітке (1934–1998). Наскільки можна судити, він відштовхуючись від опери «Жовтий звук», синтезував музику, поезію, хореографію і живопис. Водночас митець скористався потенціалом «містерії» задля апробації концепції «полістилізму», біля джерел якої він стояв.

Позитивний досвід сценічного оприлюднення «Містерії» висунув інше важливе, хоча і вкрай суперечливе запитання, на яке поки що немає переконливої відповіді: «Чи у кожному виді мистецтва доцільно експериментувати з «полістилізмом»? Частково на означені запитання відповів український естетик В. Пенюк у науковій розвідці «Полістилізм в контексті творчості Альфреда Шнітке» (2003). Він зокрема зазначає: «...Альфред Шнітке перш за все поділяє суто технічний аспект та змістовне “духовне” навантаження. Технічний арсенал полістилістики як методу композиції, за Альфредом Шнітке, ґрунтується на таких принципах: принцип цитування, техніка адаптації та принцип алюзії. До цього треба обов’язково додати формотворчий принцип “гри”, який не є технічним прийомом, але необхідною рушійною силою побудови композиції» (79, 38).

Окрім означеного, саме в контексті реконструкції теоретичної історії становлення проблеми видів мистецтва, яку ми здійснюємо у цьому підрозділі, доцільно наголосити й на наступній тезі В. Пенюка: «Інша складова полістилізму – взаємовідношення з часом (переосмислення та перевтілення історії музики), і, як наслідок, – відношення до композиторів – попередників» (79, 38).

Хоч ми вважаємо не зовсім доречним поняття «перевтілення» у процесі аналізу історії музики, усе інше в тезі В. Пенюка видається нам вкрай важливим, особливо коли науковець ґрунтовного видання «Бесіди з Альфредом Шнітке» (1994), на сторінках якого видатний композитор фіксує власні полістилістичні «ігри», які він

багато років дозволяє собі зі своїми попередниками. А. Шнітке не тільки визнає, а й високо оцінює той чинник, який в естетико-мистецтвознавчій теорії кваліфікують як «спадкоємність».

На нашу думку, актуалізуючи феномени «містерія», «полістилізм», ми намагаємося зафіксувати увагу на комплексі питань, що виявилися похідними від ідей Г. Сен-Вікторського, демонструючи показовий «зв'язок часів», які варто узагальнити наступним чином:

1. Враховуючи, що концепція ученого формувалася в умовах 20-30-х років ХІІ століття, звернення Сен-Вікторського як до «містерії», так і до спроб наголосити на її творчому потенціалі, вочевидь було неабияким теоретичним проривом. При цьому, слід зафіксувати увагу на визнанні французьким дослідником феномена «містерії» видом мистецтва, тоді як в умовах ХХ століття вона вважається жанром;

2. Інтерес до «містерії» у минулому столітті визначається не стільки творчими можливостями, які продукує «містерія», скільки ідеєю «синтезу мистецтв», що на межі ХІХ–ХХ ст. дедалі активніше входила в науково-художній простір завдяки як символістам, так і тогочасним митцям-експериментаторам.

Після Г. Сен-Вікторського проблема видів мистецтва не зникає з простору гуманітарних наук, проте певний час дослідників цікавить не сама проблема, а, так би мовити, джерело, яке її намагає. Так, до «естетичної теорії» (Сократ), «соціальної утопії» (Платон), «жанрової диференціації» (Г. Сен-Вікторський) додається феномен «творчості», на якому наполягав відомий італійський теоретик мистецтва, письменник, один з ідеологів Відродження Леон Баттіста Альберті (1404–1472).

На думку Альберті, види мистецтва є наслідком «самовираження» митця. Саме тому учений докладає значних зусиль задля збагачення понятійно-категоріального апарату дослідження мистецтва, вводячи в ужиток принципово нове поняття «самовираження», всебічне значення якого в процесі осмислення широкого кола питань творчості буде досягнуте лише на межі ХІХ–ХХ ст.

Підтвердженням нашої тези є ідея Р. Дж. Колінгвуда, яку він оприлюднює на сторінках «Принципів мистецтва» у підрозділі

«Естетичний індивідуалізм»: «Ми навіть забуваємо, що ж власне виражає митець, і говоримо про його роботу як про «самовираження», переконуючи себе, що вірш виявляється великим завдяки тому, що він виражає велику особистість» (117, 286).

Процитована думка Р. Дж. Колінгвуда суголосна тому розумінню «самовираження», яке у середині XV століття обґрунтував Альберті. Щодо позиції Р. Дж. Колінгвуда, він іде далі стверджуючи, що в умовах «сьогодення», «хоч яку б цінність ми приписували подібному віршу, вона базується не на вираженні душі поета, що нам Шекспір, що ми Шекспіру?, а на вираженні нашої власної душі» (117, 286).

Беззастережно прийняти позицію Р. Дж. Колінгвуда напевно важко і вона може стати предметом самостійного аналізу, проте в межах цього підрозділу ми вважаємо за необхідне наголосити на наступному:

- по-перше, на професійній спрямованості інтересів Р. Дж. Колінгвуда – історика науки, що у багатьох випадках давало йому можливість як наголошувати принципово важливі «прориви» вчених минулого, так і неупереджено фіксувати факти «минуле – сучасне»;

- по-друге, хоч і в символічній формі, та це відкриває можливість вести продуктивний діалог «минуле – сучасне»;

- по-третє – трансформувати проблему «самовираження – види мистецтва», заявлену Л.Б. Альберті, в «авторський» дослідницький простір самого Р. Дж. Колінгвуда (суб'єктність «самовираження»).

Стосовно ж переконання Альберті щодо доцільності розглядати проблему видів мистецтва в контексті «самовираження митця», увагу привертає позиція О. Оніщенко, яка наголошує, що італійський теоретик артикулює «принцип комплексного дослідження проблем видової специфіки мистецтва і художньої творчості, паралельно розробляючи тезаурус естетичної науки» (73, 20).

Значною мірою, відштовхуючись від настанов Альберті, проблему видів мистецтва продовжують розробляти його послідовники. Ця проблема зокрема посіла чільне місце в тео-

ретичній спадщині генія доби Відродження Леонардо да Вінчі (1456–1519), увага якого була прикута до розкриття потенціалу живопису, що саме завдяки Леонардо назавжди закріпиться в усіх моделях видової специфіки мистецтва.

У 20-ті роки XVI століття видатний іспанський гуманіст, філософ і педагог Хуан Луїс Вівес (1492–1540) висловлює кілька принципово важливих спостережень, які виокремлює О. Оніщенко: а) він визнав Стародавню Грецію «матір'ю всіх мистецтв»; б) віддав належне науково-теоретичному досвіду Античності; в) активно виступив, з одного боку, проти «тягаря авторитетів», а з іншого – спонукав використовувати позитивний досвід минулого, вважаючи його правомочним і доцільним в «сучасних умовах» (73, 21).

Сьогодні тези Вівеса видаються дещо суперечливими, адже метафора «тягар авторитетів» поширюється і на відповідні ідеї, що є тим самим досвідом минулого, який потрібно наслідувати, а відокремити «автора» від «його ідеї» навряд чи комусь вдавалося. Проте в етичному аспекті відчуття «тягаря авторитетів» насправді здатне гальмувати свободу наукового пошуку. Водночас аналізуючи думки Вівеса розуміємо, що такий яскравий теоретик як Р. Дж. Колінгвуд, не лякаючись ані авторитетів, ані досвіду минулого, зміг залучити теоретичні пошуки Платона до аналізу кінематографа і, на нашу думку, зробив це не лише блискуче продемонструвавши можливість «діалогу» з Античністю, а й підсилив теоретичну «насиченість» власної концепції.

Реконструюючи основні аспекти інтерпретації кінематографа – принципово нового виду мистецтва, здійснені Р. Дж. Колінгвудом слід враховувати, що монографія «Принципи мистецтва» вийшла друком у 1938 році, а відтак англійський теоретик міг аналізувати розвиток кінематографа лише упродовж чотирьох десятиліть: між 1895–1935 роками.

Наразі видається доцільним навести хоча б кілька прикладів, які показують, чого досягло кіномистецтво за 40 років та які фільми міг бачити та з якими науковими розвідками міг бути знайомий Р. Дж. Колінгвуд. Враховуючи нормативи підрозділу, звернемо увагу на спадщину відомого данського режисера й одного з перших теоретиків кіно Петера Урбана Гада (1879–1947),

який ще у 1919 написав працю «Кіно, його засоби й цілі» і зняв низку оригінальних фільмів.

В умовах 20-х років справжнім художньо-технічним проривом стає німецький експресіонізм (Р. Віне, Ф. Мурнау, Ф. Ланг), французький «Авангард» (А. Ганс, М. Л'Єрбье, Ж. Епштейн, Л. Бунюель), а на початку 30-х років про себе вже дуже впевнено заявляють Р. Клер та Ж. Ренуар, картини яких сьогодні вважають надбанням європейського кіномистецтва.

Вагоме місце в історії європейського кінематографа посідає італійський письменник, журналіст і теоретик кіно Річчото Канудо (1874–1923) – автор збірника теоретичних статей «Фабрика в малянках» (1927). Саме Р. Канудо визначив кінематограф як «сьоме мистецтво» і як засіб гармонізації й взаємодії «пластичних» (архітектура, скульптура, живопис) та «ритмічних» (музика, танець, поезія) мистецтв. Оприлюднивши «Маніфест семи мистецтв» (1911), Канудо зокрема наголошував, що саме наш час синтезував різноманітний людський досвід і підбив підсумки практичному життю і життю почуттів, поєднавши «Науку і Мистецтво».

Вочевидь, не можна оминати увагою і той факт, що на очах Р. Дж. Колінгвуда формувалася англійський кінематограф: «Вже 26 березня 1896 року в лондонському залі «Олімпія» відбувся перший сеанс вітчизняних (англійських – *М.Т.*) фільмів, знятих Р. У. Полом – головною постаттю раннього англійського кінематографа». У перші десятиліття ХХ століття англійські стрічки «Пожилець» (1926), «Шантаж» (1929), «Людина, яка занадто багато знала» (1934), зняті молодим А. Гічкоком, та «Приватне життя Генріха VIII» (1933), режисером якого виступив О. Корда, (майбутній класик англійського кіно) були широко відомі й за межами Великої Британії.

Хоча кінематограф розвивався доволі активно, буде справедливим констатувати, що Р. Дж. Колінгвуд мав змогу познайомитися лише з його початковим етапом і, при всьому бажанні, не міг уявити ті науково-технічні та художні «прориви», які кіномистецтво продемонструвало, наприклад, після Другої світової війни: італійський «неореалізм», французьку «нову хвилю» та англійських «розгніваних». Р. Дж. Колінгвуд пішов з життя у 1943 році, а в період між 1938 і 1943 роками до теорети-

ко-практичних проблем розвитку ані європейського, ані англійського кіно, наскільки нам відомо, він більше не звертався.

Перш ніж викласти концепцію вченого, слід зауважити, що загалом він не сприйняв кінематограф, оскільки не побачив у ньому жодних ознак «справжнього мистецтва» (визначення Р. Дж. Колінгвуда – *М.Т.*). Принагідно наголосимо, що скептицизм англійського теоретика щодо кінематографа та доцільності його «присутності» у видовій структурі мистецтв збігся з аналогічною позицією З. Фрейда та А. Бергсона, які оцінювали фільми на рівні «ярмаркових розваг».

Теоретичні джерела колінгвудівських розмислів щодо кінематографа сягають, хоч як це парадоксально, часів естетики Платона й акцентують значення тієї її частини, де аналізуються «розваги» та «розважальне мистецтво». Р. Дж. Колінгвуд переконаний, що «європейську історію розваг» слід поділити на «два розділи», де перша – «під назвою *panem et circenses* розповідає про розваги у світі занепаду Античності». Щодо «другого розділу, який ми назвемо *le monde ou l' on s'amuse* (світ розважається – *М.Т.*), в ньому будуть описуватися розваги Ренесансу і Нового часу, спочатку аристократичні створені блискучими митцями задля їх вельможних покровителів, а потім, внаслідок демократизації суспільства, поступово перетворені на сучасні журналістику та кінематограф» (117, 100).

Р. Дж. Колінгвуд не вважає, що «журналістика» та «кінематограф» виконують у суспільстві різні функції, але не належать при цьому до спільної сфери гуманістики. Наразі англійський теоретик послідовно проводить думку щодо їх «розважальної» природи, яка яскраво виявила себе на європейських теренах після 1900 року, адже суперечливі суспільно-економічні процеси – особливо криза англійського сільськогосподарського виробництва призвели до такого стану, коли «розум бідноти став подібним порожньому будинку, який гарно вимели» (117, 104).

На думку Р. Дж. Колінгвуда ще одним фактором, який підсилює «розважальний» потенціал кінематографа, є заборона «магічного» мистецтва, проти якого почали серйозно боротися, як вважає автор «Принципів мистецтва», від середини XIX століття. Не педалюючи цю тему, що стоїть дещо осторонь питань

важливих для відтворення кінознавчих тез англійського науковця, артикулюємо лише один момент: Р. Дж. Колінгвуд ототожнює «магічне» мистецтво з «фольклором».

Слід наголосити, що подібне ототожнення є досить сумнівним, хоча певний «магічний» сегмент фольклор і має. Отож саме така позиція привела вченого до твердження, що позбавивши «бідноту» не лише матеріальних засобів існування, а ще і «фольклору», владні політичні сили власноруч зробили з «бідноти» шанувальників кінематографа.

До «бідності» Р. Дж. Колінгвуд додає і «безробіття», яке сформувавши ті ж самі владні структури: «Історичні паралелі – незрячі поводири. У нас немає жодних підстав вважати, що наша цивілізація повторює шляхи Римської імперії в добу її занепаду. Відтак ця паралель, наскільки вона зараз означилася є доволі моторошною» (117. 104).

У процитованому фрагменті очевидною видається певна алогічність, що робить твердження Р. Дж. Колінгвуда, так би мовити, показово суперечливими. Наразі увагу привертає й оцінка ситуації, в яку потрапив європейський культурний простір на початку ХХ століття і запитання, що формулює науковець: «Що ж ми можемо зробити?».

Відповідаючи на нього вчений артикулює насамперед ті позиції, які в умовах перших десятиліть ХХ століття навряд чи можна було прийняти, проте як приклад, що ілюструє деяку несподіваність тогочасних теоретичних напрацювань, ми процитуємо наступні тези Р. Дж. Колінгвуда:

а) «шлях Платона нас не врятує...»;

б) «Високий інтелект, висока культура теж не є порятунком. Маса кіноглядачів і читачів журналів не можна попідіймати, пропонуючи їм замість їхніх демократичних розваг аристократичні розваги минулих століть...»;

в) «...не слід шукати порятунку і в народних піснях...»;

г) «І зброя нам не допоможе. Ні до чого купувати револьвер і кудись бігти, аби здійснити щось жахливе. Ми стоїмо перед загрозою загибелі цивілізації» (117, 104-105).

Власне неприйняття тих історико-культурних обрисів, які так чи інакше, або характеризують, або впливають на тлумачення та оцінку кінематографа, примушує Р. Дж. Колінгвуда зробити наступний висновок: «Я, хто пише цю книгу, і ви, хто її читає – ми люди, зацікавлені в долі мистецтва. Ми живемо у світі, де більша частина того, що називають ним, насправді виявляється розвагою. Такий наш садочок. Здається, що він чекає на хороше просапування» (117, 105).

Отже, хоч і в ескізній формі, Р. Дж. Колінгвуд все ж наголосив на прикладах «просапування», до яких передусім відніс прорахунки естетичної теорії, що остаточно не з'ясувала взаємодію «уяви», «фантазії» та «гри», а це, вважає англійський теоретик, дало змогу окреслити межі «розважального» мистецтва до якого, на його думку, належить кінематограф.

При цьому наголошує учений, кіно має такі «вади», які в принципі ніхто не зможе подолати: цей вид мистецтва – на противагу театру позбавлений прямих контактів з глядачем. Р. Дж. Колінгвуд порівнює кінематограф з грамофоном та радіопередачами, що, так би мовити, «деформують» творчий процес, оскільки не отримують синхронної відповіді на художньо-емоційний подразник, як це відбувається під час театральної вистави із глядацьким залом: «...в кінематографі ... співпраця між автором і режисером дуже інтенсивна, але між ними та аудиторією взагалі відсутня» (117, 292).

Відтак, свої міркування щодо кінематографа Р. Дж. Колінгвуд завершує черговим запитанням, на яке сам і відповідає: «Чому сучасна кінорозвага не може породити нову форму високого мистецтва, як це відбулося з народним розважальним театром доби Відродження?» Його відповідь наступна: «У ренесансному театрі співпраця між автором і акторами, з одного боку і глядачами з іншого, була живою реальністю. У кінематографі це неможливо» (117, 292).

Важливо наголосити, що концептуалізація проблем, які цікавлять Р. Дж. Колінгвуда зазвичай мають синтезований характер, а саме: вчений не тільки намагається «вписати» кінематограф у ту чи іншу модель, що була представлена в логіці

історико-культурного руху, а окреслює естетичні чи психологічні чинники, які допомагають виявляти його глибинні, сутнісні ознаки. Такий підхід актуалізує порушення дотичних проблеми і в тексті «Принципів мистецтва» ними стають художня творчість та специфіка сприймання фільму, коли його автори (сценарист, режисер, оператор, актори) не мають можливості безпосередньо спілкуватися з глядацькою аудиторією.

Тож підсумовуючи матеріал викладений у цьому підрозділі, доцільно наголосити, що в історико-естетичному контексті проблема видів мистецтва мала і має сьогодні неабиякий дослідницький потенціал, який дасть змогу надалі більш аргументовано прогнозувати перспективи розвитку мистецтва, враховуючи й можливість формування нових видів, зокрема на підґрунті комп'ютерних технологій.

Сучасний аналіз «теоретичної історії» проблеми видів мистецтва потребує залучення принципу «персоналізації», оскільки вкрай цікаві авторські розвідки, не набули статусу загальновизнаних. Модель Р. Дж. Колінгвуда, яку слід визнати дискусійною, має бути опрацьованою, оскільки вона доволі показово демонструє ставлення до кінематографа, що було серед провідних європейських науковців у перші десятиліття ХХ століття.

4.3. Вимова структура мистецтва у творчо-пошуковій моделі Р. Дж. Колінгвуда

4.3.1. Живопис: досвід індивідуальної творчості

Аналізуючи монографію «Принципи мистецтва», не можна не відзначити досить послідовне і зацікавлене ставлення її автора до живопису, що представлений не лише як вид мистецтва. Феномен живопису концептуалізується завдяки іншим теоретичним проблемам, що намагається вирішити Р. Дж. Колінгвуд, демонструючи при цьому бажання до реалізації комплексного підходу. У проєкції часу стало очевидним, що потенціал цього підходу науковці почнуть активно використовувати від 50-х – 70-х років

XX століття, проте перші його обриси в теоретичних конструкціях Р. Дж. Колінгвуда простежуються вже доволі чітко.

Авторські ініціативи англійського науковця стосовно живопису цілком зрозумілі, оскільки він був сучасником становлення і поступового утвердження в європейському культурному просторі «імпресіонізму» та мав змогу висловитися з приводу революційних новацій А. Матісса як засновника «фовізму». Р. Дж. Колінгвуд не оминув своєю увагою творчість Моне, Сезанна та Сіслея, зайнявши водночас цілком чітку позицію і щодо використання в мистецтві «абстрактної думки», і щодо потенціалу «формалістичної естетики», яка багато важила для окремих живописців у перші десятиліття XX століття.

На сторінках «Принципів мистецтва» англійський науковець досить відверто демонструє своє ставлення до «сюрреалізму», проте він навіть не згадує «футуризм» чи «кубізм». Отже, перш ніж розглянути роздуми Р. Дж. Колінгвуда стосовно живопису слід наголосити, що він реалізував далеко не всі «можливості», які ми окреслили, даючи підстави говорити про строкатість його позиції.

Артикулюючи «строкатість» як наріжну ознаку репрезентації живопису в напрацюваннях Р. Дж. Колінгвуда, виокремимо ті виміри цього виду мистецтва, які він вважав принциповими. Наразі зауважимо, що Р. Дж. Колінгвуд, який з дитинства формувався на засадах романтичного світосприймання, як теоретик тяжів до реалізму, (від латин. *realis* – речовий, дійсний) що являв собою творчий принцип на підставі якого «мовою мистецтва» зображувалися «навколишній світ, реальні сторони життя людини та суспільства». Наріжні прояви реалізму в мистецтві – це «достовірність, правдоподібність, художня правда, художній метод...». Саме таке тлумачення реалізму представлене на сторінках «Філософського енциклопедичного словника» (2002). Як мистецький напрям реалізм прийшов на зміну романтизму, відмовившись від абсолютизації *індивідуального* та утвердивши принцип *типізації*. Така трансформація може вважатися однією з причин, що надала Р. Дж. Колінгвуду можливість досить чітко визначити «за» і «проти» романтизму.

Аналіз дослідницького простору, який окреслився в русі «романтизм – реалізм», у розмислах англійського науковця спирається на феномен «зображення». На його думку, «зображення» має подвійний характер: індивідуалізоване та узагальнене. Відновлюючи історичну традицію осмислення означеної проблеми, Р. Дж. Колінгвуд наголошує: «...немає жодної різниці в тому, чи є зображення індивідуалізованим чи воно узагальнено. Метою портрета є індивідуалізоване зображення, проте Арістотель на прикладі драми й сер Джошуа Рейнолдс на прикладі живопису вказали (цілком справедливо, попри критику Раскіна), що існує така річ як узагальнене зображення» (117, 54).

Процитований нами фрагмент з розмислів англійського науковця дає підстави артикулювати наступне:

1. Р. Дж. Колінгвуд веде постійний діалог з ідеями давньогрецьких філософів (Сократ, Платон, Арістотель), активно використовуючи їхній теоретичний досвід та залучаючи його в процесі дослідження природи мистецтва загалом і живопису зокрема. Підтримавши ідею «подвійного зображення», Р. Дж. Колінгвуд, у теоретичному плані розколює англійський дослідницький простір на два табори: «Раскін – Рейнолдс»;

2. Згадуючи прізвище Джона Раскіна – відомого англійського мистецтвознавця, який, на думку О. Оніщенко, «виконав функцію теоретика і натхненника «братства прерафаелітів» (72, 307), Р. Дж. Колінгвуд, з одного боку ставить під сумнів беззастережний авторитет Раскіна, а з іншого – не підтверджує цілісність теоретичного простору англійської гуманістики, на якому наголошували окремі представники з його наукового оточення. Всупереч Дж. Раскіну, позиція значної частини тогочасних митців, творчість яких формувалася у царині мистецтва Британії, видавалася ближчою до колінгвудівської, а це означає, що здійснений ним історико-мистецтвознавчий аналіз стану англійського живопису XVIII – XIX століття є більш ніж показовим;

3. У науково-дослідницькому плані англійський науковець підтримав позицію Джошуа Рейнолдса (1723–1792) – класика англійського живопису, який працював у портретному та історичному жанрах. Такі полотна Дж. Рейнолдса як «Кіті Фішер

з папугою» (1764), «Леді Кароліна Говард» (1778), «Сара Сідонс в образі музи Трагедії» (1783), «Доба цнотливості» (1794), оцінюються сьогодні як естетико-художнє надбання не лише англійського, а і європейського живопису, спираючись на професійні досягнення якого в теоретичний ужиток власне й було введено поняття «англійська школа живопису». Означену оцінку спадщини Дж. Рейнолдса підтверджує наукова розвідка «Newman John Reynolds...», включена до «Roal Academy of Arts» (1985).

Слід наголосити, що мальовнича спадщина Рейнолдса, за твердженням сучасних мистецтвознавців, органічно поєднувалася з теоретичною, а відтак він вважався визнаним теоретиком мистецтва, «окремі ідеї якого до сьогодні оцінюються як об'єктивні й такі, що «схоплювали» логіку розвитку образотворчого мистецтва». Важливо акцентувати, що і як теоретик і як практик живопису Рейнолдс визнавав обґрунтованість ідеї «подвійного зображення», яка, що вже зазначалося, наявна в естетико-мистецтвознавчому просторі від часів Арістотеля.

Імовірно, керуючись певними особистісними причинами (їх сутність нам невідома), Р. Дж. Колінгвуд неодноразово повертається до ідеї «подвійного зображення», включаючи в її контекст не лише професійний досвід різних митців, а й низку питань дотичних до манери зображення в живописі. Виокремимо наступний фрагмент з розмислів Р. Дж. Колінгвуда: «...клієнт, що купує картину з зображенням полювання на лисиць, купує її не тому, що на ній представлена конкретна мисливська ситуація. Він купує її тому, що вона зображає деяке явище такого роду» (117, 54). Художник, який створює «деяке явище такого роду», свідомо «робить» полювання типовим, що Арістотель називав «універсальним» або «всезагальним».

На нашу думку, слід враховувати, що Р. Дж. Колінгвуд доволі послідовно відстоює значення «узагальненого зображення», що веде до «типізації» матеріалу, з яким працює митець. Своєю чергою «типізація», з одного боку – потужний чинник реалістичного мистецтва, а з іншого – «руйнівник» романтизму, специфічна сутність якого будується на «індивідуалізованому» баченні й відтворенні світу.

Вочевидь полеміка з Дж. Раскіним у «Принципах мистецтва» має самоцінний характер, адже беззастережний авторитет цього мистецтвознавця фактично не спонукав сучасників до критичного осмислення його ідей. Натомість Р. Дж. Колінгвуд, спростовуючи окремі тези Дж. Раскіна, зауважує наступне: він «...думав, що узагальнене зображення ніколи не народить хорошого мистецтва. Він не мав рації. Узагальнене зображення може стати справжнім мистецтвом і не тому, що це зображення, і не тому, що воно узагальнене, а тільки тому, що, якби до нього взявся справжній художник, він зміг би підняти його до рівня справжнього мистецтва» (117, 54).

Принагідно наголосимо, що Р. Дж. Колінгвуд цілком свідомо експлуатує поняття «справжній», навіть всупереч стилістиці викладу матеріалу: «справжній художник», «справжнє мистецтво». Імовірно, подібні наголоси мають для нього принципове значення, оскільки науковець говорить про існування «не-мистецтва» чи «поганого мистецтва», що створюють «не-справжні» художники. Однак такий принцип «побудови» концепції природно вимагає чіткого розмежування «плюсів» і «мінусів».

Занурюючись у проблеми англійського живопису, Р. Дж. Колінгвуд наголошує, що навіть Дж. Раскін зміг побачити потенціал «узагальненого зображення», коли предметом дискусії виступила творчість Джозефа Меллорда Вільяма Тернера (1775–1851) – видатного англійського живописця, гравера, популяризатора мистецтва, який хоч і належав до романтизму, проте постійно «розмивав» його межі, створюючи власний стиль. Саме тому сучасники живописця кваліфікували більшість з його полотен як «повітряні марення, написані підфарбованою парою» та називали, за твердженням американського мистецтвознавця Х. В. Янсона, «віртуозом Піднесеного».

Теоретичні помилки Дж. Раскіна, на глибоке переконання Р. Дж. Колінгвуда, були наслідком загальної орієнтації англійського романтизму XIX століття, «що намагався вилучити з мистецтва «всезагальне» задля того, аби відмежуватися від інтелекту, вплив якого на мистецтво, як тоді вважалося, робить його холодним, не емоційним, а тому і не художнім» (117, 54).

На нашу думку, своєрідним камертоном полеміки двох непересічних діячів англійської гуманістики «Раскін – Колінгвуд» виступив Тернер – одна з найпотужніших постатей у тогочасному культурному просторі Англії. Художні нахили Тернера виявилися доволі рано, коли син перукаря став учнем школи живопису при Королівській академії мистецтв, а вже у п'ятнадцять років на професійній виставці експонувалася його перша акварель. Під час навчання юнак захопився олійним живописом, а пізніше став досить відомим ілюстратором творів Дж. Байрона та В. Скотта. Оскільки Тернер відвідав Францію, Швейцарію та Італію, він досить добре знав основні тенденції розвитку європейського живопису, проте обрав власний шлях, поступово створюючи самобутній стиль.

У 1802 році 27-річного Тернера обирають академіком. За свідченнями сучасників, пізніше він не лише викладав історію та теорію живопису, а й використовував першу-ліпшу можливість для популяризації цього мистецтва. Широкого розголосу набула практика проведення ним «майстер-класів» у лондонських музеях, коли будь-який відвідувач мав змогу стежити за творчим процесом відомого живописця.

Свою творчість Тернер розпочинав як прихильник романтизму і цю естетико-художню спрямованість він зберіг, коли працював над картинами пейзажного жанру. Однак естетика романтизму, що «будувалася» на використанні емоційно-почуттєвої природи глядача, далеко не завжди влаштовувала Тернера. Низка його полотен, зокрема «Пожежа у палаті лордів і палаті общин 16 жовтня 1834 року» – це зіткнення людини зі стихією, де «чуттєвість» у втіленні шаленства вогню очевидна. Проте так само очевидним є й інше – людина, яка здатна його приборкати. У такому разі раціональність урівноважує чуттєвість, «розчиняючи» цілісність засад романтизму. Можна припустити, що як свідок пожежі живописець повною мірою пережив означені емоційні стани.

Важливий етап у творчості Тернера починається від 40-х років XIX століття, коли він, по-перше, потрапляє під вплив трактату Гете «Вчення про колір», а по-друге – створює нову форму живопису, завдяки якій світло і фарби наближують полотно до певної форми абстракції. Французький мистецтвознавець Вен-

сан Броквель назвав це «геніальним прийомом»: «Мистецтво Тернера межує з ірреальністю, з відсутністю форми». Поділяючи думку В. Броквеля, фахівці вважають, що живопис Тернера був створений на натуралістичних спостереженнях, які втілились у виблискуючі та вихороподібні композиції. Він використав могутність кольору, його емоційну силу, аби перетворити пишнobarвність у головний інструмент виразності».

Слід зазначити, що в оцінці Броквеля зафіксовано вельми показовий момент, що пройшов повз увагу інших мистецтвознавців, а саме: поєднання у творчості Тернера «ірреального» і «натуралістичного». Хоча при першому наближенні воно є парадоксальним, на індивідуально-творчому виявилось можливим у полотнах геніального живописця.

Наразі зазначимо, що Р. Дж. Колінгвуд вважав спадщину Тернера символічною межею перетнувши яку, англійські й теоретики, і практики живопису почали по-новому ставитися до «інтелекту», що разом з «чуттєвістю» здатний створювати новий художній простір. На противагу романтикам Р. Дж. Колінгвуда не цікавить ситуація, коли митця та глядача об'єднує фактор емоційно-чуттєвого начала і в процесі створення, і в процесі сприймання мальовничого полотна.

«Анатомуючи» історію англійського живопису та накреслюючи можливі майбутні кроки представників цього виду мистецтва, Р. Дж. Колінгвуд аргументує паритет «інтелект – почуття». Спираючись на це, вважає він, будь-який художній твір починає виступати як єдність численних зрізів, кожний з яких повинен мати, наскільки це можливо, чітке визначення, а саме: «справжнє мистецтво», «не-мистецтво», «погане мистецтво», «мистецтво як теорія», «мистецтво як практика», «мистецтво як психологічний подразник», «мистецтво як вираження», «мистецтво як мова».

Слід також враховувати, що окрім заявлених зрізів, сукупність яких і дає змогу відновити «мистецтво як цілісний феномен», Р. Дж. Колінгвуд значну увагу приділяє структурним елементам художнього твору, з одного боку, ми це показали у попередніх розділах монографії, вибірково ставлячись до відпрацьованих у просторі естетико-мистецтвознавчої теорії еле-

ментів, а з іншого – скрупульозно перелічуючи професійно-ремісничі елементи живопису, наголошуючи на значенні форми, змісту, образу, композиції, техніки опанування площиною живописного полотна, можливістю оперувати поняттям «ритм» задля оцінки колірної вирішеності картини.

Питання, на яких ми наголошуємо в процесі аналізу сутності живопису, виступають складовою частиною естетико-мистецтвознавчої теорії Р. Дж. Колінгвуда, що він хоча й аргументував переважно на досвіді англійського образотворчого мистецтва, проте не оминав увагою і ті принципово важливі процеси, які мали місце в динаміці розвитку європейського передусім французького живопису.

Наша заувага стосується поняття «людина з вулиці», що в процесі колінгвудівських розмислів мало пояснити причини чи мотиви неоднозначного ставлення до конкретних творів мистецтва, які трапляються серед реципієнтів, так би мовити, різного ґатунку. Пояснюючи свою позицію, Р. Дж. Колінгвуд звертається до, за його виразом, «справжньої революції», що сталася наприкінці ХІХ століття у французькому живописі.

Зважаючи на означене, автор «Принципів мистецтва» долучає до аналізу творчість видатного постімпресіоніста Поля Сезанна (1839–1906), який неоднозначно оцінюючи надбання імпресіоністів, «поставив собі за мету «зробити з імпресіонізму щось міцне й довговічне, як музейне мистецтво».

На думку Хорста Вольдемара Янсона (1913–1982) – відомого американського історика живопису, П. Сезанн блискуче виконав поставлене завдання створивши стиль «позначений архітектурною монументальністю, водночас насичений рухом, проте напруга пом'якшена волею митця, нестримність сил природи приведена до рівноваги».

З позицією Х. В. Янсона суголосна і думка В. Броквеля, який детально аналізуючи творчий процес, що супроводжував створення сезаннівської картини «Гора Сент-Віктуар з великою лінією» (1887), зазначає: «Фактура картини багата то тонкими, то густими мазками. Сезанн не змішує кольори: широкі смуги перетинаються з тонкими лініями, створюючи модуляцію тонів

й складну структуру полотна». Окрім означеного, В. Брокв'єль захоплено пише про динамічність пейзажу, яка «співіснує зі зв'язаністю задуму, де кожна деталь займає своє місце». Мистецтвознавець звертає особливу увагу на «гармонію» полотен Сезанна, яка, на його думку, сама себе вибудовує зсередини». Серед найкращих робіт П. Сезанна, що містять і художнє і теоретичне навантаження, В. Брокв'єль виокремлює «Автопортрет у білому тюрбані» (1878–1880), «Яблука й апельсини» (1899), «Великі купальниці» (після 1900).

На нашу думку, позицію двох мистецтвознавців до наукових розвідок яких ми звернулися, міг би повністю підтримати й Р. Дж. Колінгвуд, хоча він «використав» творчість Сезанна у дещо іншому контексті. Так, англійський науковець наголошує, що живопис традиційно сприймався як «зорове мистецтво», а це означає, що акцентується потенціал «нижчої чуттєвості», яка робить живопис предметом теоретичного аналізу на рівні «низової естетики». Принагідно артикулюємо, що за часів Р. Дж. Колінгвуда поняття «низова естетика» ще не було обґрунтоване і воно з'явиться в теоретичному обігу лише на межі ХХ–ХХІ століття. Торкаючись такого суперечливого питання як «зоровий чи не зоровий характер живопису», Р. Дж. Колінгвуд міг оперувати поняттями «чуття», «зовнішні або вроджені» почуття, проте він цього не робить, оскільки не вважає живопис «зоровим мистецтвом».

Наразі Р. Дж. Колінгвуд спростовує «чисто» мистецтвознавчу позицію наголошуючи, що «живопис ніколи не може бути зоровим мистецтвом. Людина пише руками, а не очима. Доктрина імпресіоністів про те, що писати треба світло, була чистим педантизмом, який не зміг зруйнувати поневолених художників лише тому, що вони залишилися художниками всупереч своїй доктрині – залишилися людьми ручної праці, людьми, які виконували роботу пальцями, зап'ястками, плечима і навіть (оскільки вони ходили студією) ногами» (117, 138–139).

Окреслюючи найбільш вагомі тези Р. Дж. Колінгвуда щодо специфіки живопису і ролі цього виду мистецтва в культурному житті європейців, не можна оминати образ «людина з вулиці», що на межі ХІХ–ХХ століття, на думку англійського науковця, ніс вкрай

важливе смислове навантаження. В означеній ситуації найкращим чином проявив себе експериментальний живопис Сезанна, оскільки саме він був першим, хто примусив своїх сучасників відійти від сприймання живопису як «зорового мистецтва», створивши таким чином для «людини з вулиці» досить складну ситуацію: вона («людина з вулиці» – *М.Т.*) сприймає художній твір лише в межах традиції, спираючись при цьому на сталі канони.

Відтак Р. Дж. Колінгвуд вважає за необхідне наголосити: «Сучасні художники, що засвоїли принципи Сезанна і зробили з них правильні висновки пішли далі – перспектива теж зникла (це викликало величезне незадоволення «людей з вулиці», які тримаються за площину картини так само неусвідомлено й гарячково, як утопленик за соломинку)» (117, 139). Завершуючи процитовану нами думку, Р. Дж. Колінгвуд з гіркою іронією наголошує: «Людина з вулиці думає, що все це відбулося тому, що ці ледарі не вміють малювати. Так само можна було б думати, що молоді люди з Королівських повітряних сил носяться у небі тому, що не вміють ходити» (117, 139).

Інтелектуальна та емоційно-почуттєва убогість «людей з вулиці» примусила Р. Дж. Колінгвуда зацікавлено поставитися до проблеми місця і ролі митця в суспільстві, що окреслюється ним у кількох напрямках: «аудиторія як тямущий партнер», «аудиторія як співробітник», «художник та його аудиторія». Слід наголосити, що виокремивши ці напрями дослідження, учений не включає їх у більш загальну й теоретично вагому проблему сприймання художнього твору, лише строкато торкаючись її у підрозділі «Створення картини і її споглядання» (117, 275-277).

Наразі артикульована нами «строкатість» аж ніяк не затьмарює для Р. Дж. Колінгвуда значущості питань, що є похідними від «створення» та «сприймання» живописного полотна. Матеріал короткого підрозділу, на який ми послалися, «будується» навколо принципово важливого запитання, що теоретик висуває живописцеві: «Чи зображуєте ви цей предмет задля того, аби дати можливість іншим людям (та й самому собі в майбутньому) відчутти те естетичне переживання, яке і поза будь-яким живописом ви отримуєте від споглядання цього предмета, чи

ж ви пишете його зображення тому, що сам естетичний досвід розвивається й означається у вашій свідомості тільки в процесі написання картини?» (117, 275).

Р. Дж. Колінгвуд переконаний, що будь-який живописець, який розуміє про що йдеться, обере другу частину запитання, тобто підтвердить, що тільки працюючи над полотном, він збагачує власний естетичний досвід і розвиває його, динамізуючи особистісні спостереження й переживання від споглядання «чогось», що знаходиться поза картиною і власне мотивує її появу. Вочевидь, Р. Дж. Колінгвуду замало такої відповіді живописця й він дещо ускладнює ситуацію, примушуючи його (живописця) зізнатися в наступному: «Речі зображують для того, аби їх роздивитися. Люди, які не займаються живописом, цьому природно не повірять – це буде для них занадто принизливо» (117, 276).

Така «принизливість» виникає тому, що реципієнтам з якоюсь освітою, які вважають, що мають смак завжди здається, що вони бачать стільки ж, скільки й художник, просто вони не володіють його «технічними можливостями». Свої розмірковування щодо різниці між «сприйманням» та «створенням» Р. Дж. Колінгвуд завершує несподіваним висновком: «...хороший художник – і це вам скаже кожний хороший художник – зображує речі саме тому, що поки він їх не напише, він ще не знає на що вони схожі» (117, 276). Хоч і опосередковано, проте Р. Дж. Колінгвуд, з одного боку цим висновком спростовує значення «мімезису», а з іншого – підіймає роль «процесу створення» на такий високий рівень, з яким «процесу сприймання» важко конкурувати.

На нашу думку, деяке нехтування Р. Дж. Колінгвудом проблемою сприймання художнього твору, що має як мистецтвознавчий, так і естетико-психологічний аспекти, пояснюється низкою об'єктивних причин. Одну з них ми вбачаємо у факті активного розвитку авангардистського руху, яким позначені перші десятиліття ХХ століття.

Р. Дж. Колінгвуд – сучасник процесу становлення авангардизму від «фовізму» до «сюрреалізму» не міг не знати, що одна з найсуперечливіших проблем з якою зіткнулися і фовісти, і кубісти, і супрематисти, й абстракціоністи, і сюрреалісти – це питання сприй-

мання їхньої творчості. Зрозуміло, напрями авангардизму, кожний окремо і всі сукупно, свідомо зруйнували ті засади, спираючись на які «вибудовувалася» уся традиційна система контактів митця та реципієнта: перший чітко відтворював вимоги «мімезису», наслідуючи об'єктивну дійсність, а другий – легко її «впізнавав».

У «Принципах мистецтва» досить детально реконструюється означена система і з позиції митця, і з позиції реципієнта. Погляд першого подається у монографії наступним чином: «Художник вкладає у своє бачення предмета значно більше ніж людина, яка просто дивиться на цей предмет. Окрім того, художник вкладає у власний досвід усю свідомо виконану діяльність живописця. Природно, що й отримати із цього досвіду художник може значно більше. Цей додаток становить суттєву частину того, що він “втільює” або “занотовує” у своїй картині» (117, 279).

Означена ситуація з позиції реципієнта, вважає Р. Дж. Колінгвуд, має дещо інакший вигляд: «...картина, коли на неї дивиться хтось сторонній, або сам художник з часом породжує у ньому (ми не ставимо запитання як) чуттєво-емоційні чи психічні переживання, що піднімаючись зі сфери вражень до рівня ідей свідомості глядача, перетворюються на спільний досвід уяви, ідентичний досвіду уяви митця» (117, 280).

До такої загальної тези автор «Принципів мистецтва» робить досить симптоматичний додаток: «Цей глядацький досвід не повторює відносно бідний досвід людини, яка просто дивиться на предмет; він повторює значно багатіший і високоорганізований досвід людини, яка не тільки дивиться на предмет, але й створює його відображення» (117, 280).

Система «митець – реципієнт», яку аналізує англійський історик науки, роблячи цілком слушні висновки, переконливо діяла щодо класичного мистецтва. Стосовно ж творів авангардистського спрямування, яке заявило про себе від першого десятиліття XX століття, ситуація докорінно змінилася. Авангардизм, відмовившись від мімезису, зруйнував і класичну модель «створення – сприймання» художнього твору.

Не зайнявши чіткої позиції стосовно авангардизму, у монографії «Принципи мистецтва» Р. Дж. Колінгвуд побіжно комен-

тує лише сюрреалізм – теоретик лишив на маргінесах і проблему сприймання художнього твору. Це, вочевидь, слід оцінити як недалекоглядність Р. Дж. Колінгвуда, оскільки впродовж минулого століття саме феномен «сприймання» привернув увагу численних фахівців з питань естетики, психології та теорії мистецтва. З огляду часу проблема сприймання мистецьких творів сформувалася як така, що не лише відкриває можливість діалогу «митець – реципієнт», а й у конкретних межах корегує «входження» в культурний простір принципово нових мистецьких напрямів. Саме в такому контексті викликає інтерес стаття Д. Кучерюка «Сприйняття мистецтва в культурно-історичному контексті» (1997), на сторінках якої аргументовано значення такої константи як «культурно-історичний контекст», що є наголосом на, умовно кажучи, «конкретності» людини долученої до процесу сприймання.

На нашу думку, формально-логічна структура «конкретність людини» містить доволі об'ємний зміст, оскільки дає можливість уявляти людину певного історико-культурного етапу, яка належить до якоїсь території, має той чи інший рівень як освіти, так і обізнаності в такому виді мистецтва як живопис. До цього доцільно додати її індивідуальні обриси, а саме: соціальний статус, вік, стать, національність. Усе означене робить правомочною не лише позитивну оцінку запропонованої Д. Кучерюком теоретичної орієнтації щодо виявлення специфіки сприймання, а й необхідності враховувати формально-логічну структуру «конкретність людини» як чинник культурологічного аналізу. Це, на наше глибоке переконання, збагатить дослідницькі засади «біографічного методу».

Оминувши увагою проблему сприймання художнього твору, Р. Дж. Колінгвуд висловив чимало раціональних ідей щодо ролі митця в умовах XIX–XX століття. Так, він констатує принципові зміни, що відбулися у розумінні постаті митця: від кінця XVIII століття сформувалася тенденція його оцінки як «генія», що за словами Р. Дж. Колінгвуда, «розвивалась упродовж усього XIX, породжуючи ворожі стосунки ... між художником та аудиторією» (117, 283).

Означена Р. Дж. Колінгвудом «тенденція» завершується на межі XIX–XX століття, демонструючи новий тип ставлення

«аудиторії» до митця, а саме: «Художники вже менш схильні приймати зверхні пози і можна помітити, що навіть порівняно з художниками попереднього покоління вони охочіше сприймають свою аудиторію в ролі співробітника» (117, 283).

У процитованому фрагменті ключовим, на нашу думку, є слово «співробітник», що переконливо демонструє авторський характер колінгвудівської позиції як в теоретичному, так і в термінологічному аспектах. Проте очевидним є і те, що англійський науковець вживши поняття «співробітник» показав ціль, яка має спонукати до дії, оскільки аудиторія повинна була б бути «співробітником», але не стала ним навіть на межі ХХ–ХХІ століття, бо існує значний прошарок тих, хто байдужий до мистецтва і тих, хто занадто не однорідний за своєю освітою чи смаками. У розмислах Р. Дж. Колінгвуда є чимало ідей, які слід вважати мріями непересічного науковця, проте і це містить, так би мовити, «пророчу цінність».

Приділяючи значну увагу «аудиторії», яка підтримуючи чи заперечуючи роботу художника, наділяє себе функціями судді Р. Дж. Колінгвуд ніяк не фіксує у цьому процесі постать професійного «критика», думка котрого часто-густо підтримує митця, обґрунтовуючи при цьому цілу низку претензій до «аудиторії», звинувачуючи її у чи то низькому рівні художньої освіти, чи то у відсутності розвиненого смаку.

Принагідно наголосимо, що Р. Дж. Колінгвуд ще працюючи над «Принципами мистецтва», мав можливість познайомитися з ідеєю «авторського» мистецтва, одним з чинників якого було визнання права художника на власне бачення, що випереджає рівень естетико-художнього розвитку «аудиторії». У перші десятиліття ХХ століття суто «авторськими» вважалися пошуки окремих кінематографістів і живописців-авангардистів, а критика, яка підтримувала експерименти митців «авторської» орієнтації, виступала в ролі своєрідного «перекладача», роз'яснюючи «аудиторії» смисл творчих пошуків новаторів.

Р. Дж. Колінгвуд не торкаючись проблеми «авторського» мистецтва визнає, що кожен художник має «зміцнювати» себе щодо переконання у власній творчій правоті, адже ніхто не ба-

жає собі переживань з приводу неприйняття результатів своєї творчості.

В означеному контексті Р. Дж. Колінгвуд фіксує досить специфічну якість «естетичного переживання» як його «певний обтяжливий елемент», так і «бажання відмовитися від подібних переживань» (117, 284). Введення в теоретичний ужиток тези про можливу наявність «обтяжливого елемента» в «естетичному переживанні» є з одного боку, науковою новизною естетичної концепції Р. Дж. Колінгвуда та потужним чинником у процесі аналізу як авангардизму, так і постмодернізму, а з іншого – може виступити підґрунтям для перегляду виправданості традиційної інтерпретації «естетичного переживання» виключно в позитивній системі почуттєвих реакцій людини.

Внаслідок подібної постановки проблем сприймання художнього твору й шляхів взаємодії митця з аудиторією, англійський науковець наділяє функціями «судді» самого художника, який «на цьому шляху зміцнює себе самого, оскільки можливі невдачі ображають його не в особистісному самозакоханні, а в його судженні, що стосується розумності роботи, яку він виконав» (117, 284).

Слід визнати, що майже ніхто з сучасників Р. Дж. Колінгвуда не приділяв такої уваги проблемі взаємодії митця і реципієнта, задля якого він працює як це зробив автор «Принципів мистецтва». У цьому дослідницькому аспекті вчений значно випередив свій час, адже лише наприкінці ХХ століття буде висунута теза щодо включення постаті реципієнта, який «сприймає» художній твір в наявні моделі етапів творчого процесу.

Положення на якому ми наголосили було, так би мовити, «вкинута» в дослідницький простір, аби активізувати як естетико-мистецтвознавче та психологічне коло питань, пов'язаних з дією принципу «non – finito», як щодо художнього твору, так і аналізу проблеми сприймання мистецтва. На нашу думку, ці предмети теоретичного аналізу до сьогодні залишаються відкритими й потребують подальшої науково-теоретичної уваги.

4.3.2. Музика як індивідуальний тип творчості

Серед видів мистецтва, що в професійному аспекті зацікавили Р. Дж. Колінгвуда опинилась і музика, яку традиційно розглядають у контексті індивідуального типу творчості. У монографії «Принципи мистецтва» англійський науковець спробував поєднати два аспекти: з одного боку, «вписав» музику в логіку аналізу інших теоретичних проблем, при цьому давши їй як виду мистецтва вкрай стислу характеристику, а з іншого – персоналізував процес музичної творчості, артикулювавши на спадщині Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Вагнера.

Оскільки Р. Дж. Колінгвуд не вважав за необхідне охарактеризувати музику як вид мистецтва, нам видається важливим запропонувати, так би мовити, офіційне визначення цього виду, відштовхуючись від якого буде зрозумілішим той вибірковий інтерес до музики, що продемонстрував теоретик: «Музика – (від грецьк. *musike* – мистецтво муз) вид мистецтва, в якому художні образи формуються за допомогою звуків і який характеризується особливо активним та безпосереднім впливом на внутрішній світ людини».

На нашу думку, загальне визначення музики як виду мистецтва потребує наступної деталізації:

1. Слід наголосити, що звук хоч і виступає підґрунтям як образності, так і виразності музики, позбавлений смислового навантаження слова (література) та не фіксує «зримих картин» навколишньої дійсності (живопис).

2. Окреслюючи «за» і «проти» звуку, необхідно враховувати, що вухо – носій звуку разом із зором, дотиком та нюхом є вродженим чуттям, завдяки якому в процесі соціалізації людини формується почуття, що визначає згодом вид мистецтва – музику. Відповідне фіксується і з іншими чуттями, де зір стає підґрунтям живопису, дотик трансформується у сприймання форми, а нюх – у сучасну гастику.

3. Музика належить до мистецтв зі складною внутрішньою структурою, маючи, з одного боку, такі компоненти музичної

форми як мелодія, композиція, ритм, поліфонія, гармонія, а з іншого – такі жанри, як симфонія, опера, соната, сюїта.

У контексті означеного особливого коментування потребує твердження про приналежність музики до індивідуального типу творчості, оскільки й оперу і симфонію виконує колектив співаків чи музикантів. На перший погляд, у заявлених твердженнях є певна суперечність. Проте це лише на перший погляд, оскільки власне процес творчості визначається однією людиною – композитором, який є автором усіх музичних творів незалежно від жанру, в якому вони «подаються» чи манери інтерпретації, що визначається індивідуальністю виконавця та рівнем його професіоналізму.

Що ж стосується співаків чи музикантів, наразі наголосимо, що вони є виконавцями та інтерпретаторами композиторської творчості. Існує думка, яку відстоюють деякі музикознавці та естетики про доцільність, окрім колективного та індивідуального типів творчості, ввести в ужиток самостійний виконавський тип. Однак ця ідея існує як авторська й офіційно не підтримана фахівцями, хоча видається цілком логічною.

У довідковій літературі виконавське мистецтво кваліфікується як «особлива сфера художньо-творчої діяльності, в якій матеріалізуються твори “первинної” творчості, записані певною системою знаків і призначені для переводу в той чи інший матеріал». У музиці таким «матеріалом» виступає нотний папір, на якому композитор записує мелодію. Водночас виконавське мистецтво позначене правом його представників на «інтерпретацію – (від лат. *interpretatio* – тлумачення, роз’яснення) необхідний елемент процесу художньої творчості й сприймання твору мистецтва».

Слід враховувати, що інтерпретація, яка «супроводжує» творчий процес у виконавських мистецтвах, відкриває шлях до співтворчості, наприклад, композитора і піаніста, драматурга і актора. Оскільки інтерпретаторів може бути безліч це означає, що кожний виконавець привносить в один і той самий композиторський чи драматургічний задум щось нове, що обумовлюється рівнем підготовки піаніста чи актора, властивою йому манерою виконання, його віком та досвідом.

Зосередимо увагу на означених нами двох аспектах, які цікавили Р. Дж. Колінгвуда в музиці як виді мистецтва. що належить до індивідуального типу творчості. Перший аспект передбачав визначення естетико-мистецтвознавчого теоретичного простору, в якому не стільки наявні власне музикознавчі питання, скільки їх осмислення має враховувати пізнавально-виховний потенціал музики.

До означених питань Р. Дж. Колінгвуд відніс фіксацію музики в динаміці «мовних складностей», констатувавши спочатку, що «...різні мови не прив'язані до одного ж й того ж комплексу відчуттів», а це дає змогу припустити, що існують «відчуття, які не можна виразити» (117, 226). Якщо подібне припущення правильне, то на думку Р. Дж. Колінгвуда не існує ситуації, коли можна було б виразити «одне відчуття двома різними засобами»: «Це справедливо як для відношення між різними системами мовлення, так і для відношень, що існують між усім мовленням та будь-якими іншими формами мови» (117, 226).

До своїх загальних тверджень Р. Дж. Колінгвуд намагався приєднати феномен «емоцій», оскільки емоції різними мовами виявляються по-різному. До того ж людина, яка «висловлює емоції різними мовами», на думку Р. Дж. Колінгвуда, переживає різні почуття: англієць, який французькою намагається висловити власні емоції, мусить «вжитися у відчуття француза».

Опрацьовуючи простір, в якому представлені «емоції», «відчуття», «мова» та «мовлення», Р. Дж. Колінгвуд вводить у теоретичний ужиток поняття «емоційний хамелеон», що має виступати своєрідною межею між літературою (слово) та музикою (звук), демонструючи різний характер емоцій: «Музика – це мова одного роду, мовлення – іншого. Кожна з цих мов виражає те, що вона має виразити з абсолютною ясністю та точністю, однак те, що вони виражають – це емоції зовсім різних типів і кожна мова здатна виразити тільки відповідні їй емоції» (117, 226).

Залучивши музику в контекст питань, які Р. Дж. Колінгвуду видаються важливими в естетико-мистецтвознавчому зрізі, він не оминає і феномену «звуку», який передає усі коливання «емоційного хамелеона», а саме:

1. Мелодія – це «...не щось уявне, а реальна послідовність звуків», однак врешті-решт справжню цінність має уявна мелодія. Тобто та, що сформувалася в голові композитора і вкрай важливо, на думку англійського науковця, аби аудиторія слухала уважно, з розумінням, «реконструюючи для себе уявну мелодію, що існувала в голові композитора» (117, 134-135).

2. Друга позиція, яку опрацьовує Р. Дж. Колінгвуд, на нашу думку, стосується професійних музикознавців, хоча він припускає можливість, що під сформульовані ним вимоги потрапляє і пересічна аудиторія: «Слухаючи фортепіано ми знову ж знаємо, що з суто технічних причин кожна нота має починатися із *sforzando*, а потім поступово згасати.

Однак уява дає нам змогу вичитувати з наших відчуттів щось зовсім інше». На нашу думку, вкрай важливо точно інтерпретувати те «інше», що має на увазі Р. Дж. Колінгвуд: «Ми чуємо, як піаніст створює *sostenuto*, подібне до звуку труби. І справді, звуки труби та фортепіано слухачі подекуди плутають». Подальші розмисли англійського теоретика торкаються практики «неспівзвучності», які слухачі оминають «привчивши себе концентрувати усю увагу на тональності соль...» (117, 137).

3. Теоретичні наголоси, що робить Р. Дж. Колінгвуд, з одного боку, засвідчують його неформальну обізнаність з музикою, а з іншого, дають можливість виокремити вкрай важливу позицію: «Почута нами музика – це не звук, що ми чуємо, а звук значною мірою підправлений уявою слухачів. Це саме справедливо і стосовно інших мистецтв» (117, 138).

Слід визнати, що вживши поняття «емоційний хамелеон», Р. Дж. Колінгвуд мав на увазі саме «поняття», а не «метафору», оскільки це поняття прямо чи опосередковано, допомогло йому показати, так би мовити, модифікаційну спроможність звуку, використовуючи потенціал якого англійський науковець на початку XX століття привніс чимало нового в розуміння феноменів «емоція» і особливо «уява».

Починаючи опрацьовувати теоретичну спадщину Р. Дж. Колінгвуда, ми зазначали, що монографія «Принципи мистецтва» складається з трьох книг, об'єднаних ідеєю естетико-мистецтвоз-

навчої сутності мистецтва загалом, та художнього твору зокрема. Концептуалізація музики як виду мистецтва й виявлення специфіки дії у просторі музичних творів тих чинників, завдяки яким «будується» самобутність музичного мистецтва, розкривається Р. Дж. Колінгвудом у сьомому розділі «Справжнє мистецтво – мистецтво як уява», що завершує зміст першої книги. Задля об'єктивної оцінки колінгвудівської концепції музики як виду мистецтва, доцільно представити його узагальнену позицію.

На нашу думку, сформулювавши цілком конкретне запитання «Що, наприклад, являє собою музичний твір?», Р. Дж. Колінгвуд не лише відповідає на нього, а й систематизує та узагальнює свою позицію. Так, він переконаний, що розглядаючи твір мистецтва як вияв ремесла, «музичний твір виявляється послідовністю шумів, які можна почути». Якщо спиратися на думку «естетиків-психологів» чи «естетиків-реалістів», вони не змогли відійти від такого визначення. Водночас Р. Дж. Колінгвуд припускає, що за умови оцінки музичного твору як справжнього мистецтва, «музична п'єса виявиться не чимось таким, що можна послухати, а таким, що здатне існувати лише в голові у музиканта». Зокрема Р. Дж. Колінгвуд переконаний, що до певної межі музична п'єса «має існувати виключно у голові музиканта (під цією назвою ми розуміємо, безперечно, як композитора так і його аудиторію), оскільки його уява постійно доповнює, виправляє і підчищає те, що він чує насправді» (117, 143-144).

Не слід оминати увагою й інші тези, в яких Р. Дж. Колінгвуд намагається артикулювати наступне:

а) «...музика, якою в реальності насолоджується музикант як твором мистецтва, ніколи взагалі не чутна чуттєво або «насправді». Вона є чимось, що існує в уяві»;

б) приймаючи першу тезу доцільно погодитися і з другою, тобто визнати, що це «не уявний звук» ... це «уявний досвід спільної діяльності»;

в) «...відтак твір мистецтва – це спільна діяльність, яка сприймається, або усвідомлюється завдяки використанню уяви» (117, 144).

Віддаючи належне Р. Дж. Колінгвуду як визнаному естетику і теоретику мистецтва, погодитися й беззастережно прийняти його позицію не є можливим. Як науковець він зробив чимало корисного, розширюючи знання своїх сучасників стосовно «емоцій» та «уяви». Однак зведення твору мистецтва до «уяви», сприймається дискусійним і, на нашу думку, цілком справедливо, що таке твердження не закріпилося в європейському науковому просторі. Однією з причин дискусійності цієї тези є психологічна сутність «уяви». Якщо прийняти колінгвудівську ідею, відбувається трансформація мистецтва у простір вимог психологічного знання, що деформує природу мистецтва, помітно руйнуючи властиві йому естетико-мистецтвознавчі засади.

Важко прийняти й тезу щодо ототожнення як постаті композитора, так і специфіки його творчості з аудиторією у процесі сприймання музичного твору. Вочевидь, Р. Дж. Колінгвуд цілком закономірно стверджує, що композитор спочатку «уявляє» мелодію, а лише потім фіксує її на нотному папері. Однак погодитися з тим, що «аудиторія», структура вкрай складна й неоднорідна, може мати якусь спільну «уяву» з композитором, видається доволі суперечливим.

Принагідно наголосимо, що намагання Р. Дж. Колінгвуда давати й звук, і шуми «уявними», оскільки оперувати ними допомагає «спільний досвід» накопичений «композитором – аудиторією», також видаються нам штучними: музика, як і будь-який інший вид мистецтва, з одного боку не має постійної, незмінної аудиторії на «уяву» якої міг би орієнтуватися митець, а з іншого – те формулювання питання, яке пропонує англійський науковець, не враховує різниці між «створенням» і «сприйманням» мистецтва.

Вже зазначалося, що інтерес Р. Дж. Колінгвуда до музики ґрунтується як на з'ясуванні співвіднесеності музики з мистецтвознавчим контекстом інших мистецтв, так і на персоналізованому розгляді музичної творчості. Проаналізувавши перший зріз теоретичного інтересу Р. Дж. Колінгвуда до музики, доцільно перейти до другого, який «розгортається» в контексті проблеми

«Співробітництво між художниками» – VII підрозділ XIV розділу «Книги III» – завершальної частини «Принципів мистецтва».

Проблема співробітництва між художниками ніколи не була пріоритетною у контексті широкого кола питань, пов'язаних із з'ясуванням специфіки процесу художньої творчості. Р. Дж. Колінгвуд, актуалізуючи це питання, мав на увазі не її суто людський аспект, хто з ким товаришував чи навпаки, а саме художній: вплив творчої манери одного митця на іншого та свідоме запозичення чи то тематичної спрямованості твору, чи то шляхів опрацювання складного сюжету. «За» і «проти» означеної проблеми Р. Дж. Колінгвуд показав на прикладі музики, залучивши до аналізу творчість англійського (Т.А. Арн), австрійського (В.А. Моцарт) та німецьких (Й.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Л. ван Бетховен, Р. Вагнер) композиторів.

Теза від якої відштовхувався англійський науковець, розпочинаючи розгляд заявленої ним проблеми, була наступна: «Індивідуалізм наполягає на тому, що робота справжнього художника абсолютно “оригінальна”, тобто являє собою виключно його роботу, без участі будь-яких інших «творців прекрасного» (117, 288). Деталізуючи свою думку, Р. Дж. Колінгвуд наголошує: «Виражені ним емоції мають бути виключно його власними, це ж стосується і засобів їх вираження» (117, 288). Надалі філософ стверджує, що реальний стан речей настільки відрізняється від такого уявлення, що люди, які поділяють цю упереженість, переживають стан справжнього шоку.

Грунтовний історико-культурний аналіз показує, що принаймні в класичних літературних творах, принцип запозичення чітко простежується від «п'єс Шекспіра, в особливості це стосується трагедії “Гамлет”». З долею іронії англійський теоретик зауважує, що саме «“Гамлет” дає безмежний простір для прихильників самовираження, оскільки цей славетний твір являє собою лише перероблення п'єс інших авторів, уривків з Голіншеда, «Порівняльних життєписів Плутарха або цитат з *Gesta Romanorum*» (117, 288).

Р. Дж. Колінгвуд не обмежується драматургією, а реконструює практику запозичень в історії музики. Точкою відліку у цьому процесі він вважає творчість англійського композитора Томаса Авгу-

стіна Арна (1710–1778), який здобув популярність завдяки пісні «Владарюй, Британія», що вважалася неофіційним гімном країни.

Широке визнання Т.А. Арну принесла музика, яку він створював для театральних вистав, що представляли глядачам п'єси Вільяма Шекспіра, Генрі Філдінга, Артура Мерфі. Англійська критика 40-70-х років XVIII століття вважала музику Арна важливим чинником успіху театральних постановок конкретних драматургів. Окрім цього, Арн відомий як автор двох ораторій – «Авель» (1744) та «Юдіф» (1761).

За твердженням Р. Дж. Колінгвуда, музика Т.А. Арна була досить популярною на європейських теренах. Саме це і пояснює той факт, що у творах німецького композитора Георга Фрідріха Генделя (1685–1759), за спостереженням Р. Дж. Колінгвуда, переписані цілі такти з Арна. Запозиченнями займався і Людвіг ван Бетховен (1770–1827): «Скерцо» з Симфонії до мінор Бетховена починається відтворенням «Фіналу» з Симфонії соль мінор Моцарта, трансформованим в іншу тональність» (117, 288).

У поле зору Р. Дж. Колінгвуда потрапляють і приклади запозичень в живописі, зокрема він концентрує увагу на творчості Дж. Тернера. У попередньому підрозділі монографії ми показали, з яким пієтетом ставилися сучасники митця до його полотен. Р. Дж. Колінгвуд також, що ми вже наголосили, високо оцінює творчий доробок непересічного живописця. Проте це не заважає йому визнати властиву Тернеру «любов» до використання виразних фрагментів з творів Клода Желле Лоррена (1600–1682) – видатного французького живописця та гравера, визнаного майстра класичного пейзажу, твори якого зберігаються сьогодні в провідних європейських музеях.

Відштовхуючись від постаті К. Ж. Лоррена, яскраво висвітлюється ще один аспект «запозичення – співробітництва», а саме: упродовж 1617–1621 років Лоррен жив у Неаполі, навчаючись у Готфріда Вельса і Агостіно Тассі. Останній був учнем славетного представника нідерландського романтизму Пауля Бріля (1554–1626). Наразі постає питання: у зв'язку з «випадком Лоррена» чи не варто включити у контекст проблеми «співробіт-

ництва» таку константу, як «вчителі видатних митців», та актуалізувати аналіз руху «традиція – спадкоємність – новаторство»?

Висновки, які робить Р. Дж. Колінгвуд, подекуди видаються дещо категоричними: «Усі художники наслідували у своєму стилі чужі зразки, використовували вже використані сюжети й розробляли їх так, як вони вже були розроблені. Створені таким чином твори є результатом співробітництва. Частково він (твір – *М.Т.*) належить тому, чиє прізвище він носить, частково тим у кого воно запозичене» (117, 288).

Р. Дж. Колінгвуд, підтримавши виправданість співробітництва в процесі створення мистецтва, намагався переглянути окремі засадничі положення психології художньої творчості, які повільно, але все ж формувалися безпосередньо до початку ХХ століття. Так, англійський науковець поставив під сумнів доцільність існування індивідуального типу творчості, оскільки допустивши й виправдавши «співробітництво» в процесі створення художнього твору, він, по суті, визнав художню творчість результатом «колективної праці».

Це підтверджує наступний фрагмент з його розмислів: «Індивідуалістична теорія авторства може привести до найабсурдніших висновків. Якщо ми визнаємо «Іліаду» прекрасним твором, питання чи створена вона однією людиною, чи це продукт колективної творчості, для нас виявляється автоматично вирішеним. Якщо ми вважатимемо Шартський собор твором мистецтва, нам доведеться сперечатися з архітекторами, які повідомлять, що один його шпиль збудований у ХІІ, другий у ХVІ столітті, й переконувати себе, що увесь собор побудований одночасно» (117, 288-289).

Процитований нами фрагмент з розмислів Р. Дж. Колінгвуда потребує хоча б стислого коментування, адже річ не в тому, коли був збудований той чи інший шпиль. Такі складні споруди як Шартський чи Кельнський собори, які будувалися десятиліттями, завжди мають фрагменти збудовані як раніше, так і пізніше. Тож в архітектурі слід наголошувати на початкових ескізах, що створює архітектор як проєкт майбутньої споруди. Саме він, архітектор є носієм творчого задуму. Вже маючи зображення

конструктори, будівельники, техніки практично реалізують задум архітектора, який має опосередковане відношення до того, коли з'явиться той чи інший шпиль.

Намагаючись переконливо аргументувати ідею «співробітництва» в процесі створення конкретного твору та висловивши різко негативне ставлення до індивідуальної творчості, Р. Дж. Колінгвуд, по суті, нівелював значення художника, який власними здібностями чи талантом не здатний самостійно від початку до кінця реалізувати творчий задум. Така позиція, вочевидь є неприйнятною і сприймається як вияв неповаги до значної кількості митців, які реалізують «самовираження» та формують «індивідуальний» тип творчості.

Якщо деталізувати проблему, що окреслив англійський науковець, слід наголосити понятійно-категоріальну коректність з якою він її (проблему) подає. Так, Р. Дж. Колінгвуд не абсолютизує ані поняття «запозичення», ані «плагіат», розглядаючи те, що сьогодні будь-який дослідник назвав би «плагіатом» як «співробітництво». Принагідно зазначимо, що Р. Дж. Колінгвуд не торкнувся питання щодо можливості творчості поза «співробітництвом», актуалізуючи його у такому форматі: невже за всю «історію мистецтва», саме таким періодом оперує англійський науковець, в жодному виді не знайшлося митця, який самостійно написав музику, полотно чи поему?

Слід зазначити, що персоналізований підхід до композиторів, як авторів конкретних творів, незалежно від факту «запозиченості» чи його відсутності, Р. Дж. Колінгвуд використовує і в іншому контексті, включаючи прізвища відомих музикантів як потужний аргумент у доведенні власних, подекуди суперечливих, ідей. Так, прізвище Й.С. Баха фігурує серед прізвищ Евріпіда, Данте, Мікеланджело, Шекспіра, коли англійський науковець намагається теоретично закріпити питання про «авторські права» митців. Він артикулює на їхньому жалюгідному фінансовому становищі, оскільки вони змушені орієнтуватися на власні ідеї. Якби ж художники на початку ХХ століття визнавали право на «співробітництво», як це робили названі ним

персоналії, «його льохи завжди були б повні, а його страви за-
слуговували того, щоб їх покуштували» (117, 295).

Відтак Р. Дж. Колінгвуд щодо п'яти видатних митців різних
історико-культурних періодів відстоює наочний прагматизм,
поєднуючи залежність «смачних страв» на столі митця з кіль-
кістю ідей, які він здатний продукувати. Р. Дж. Колінгвуда не
шокує цинічний підтекст такої «залежності», оскільки «співро-
бітництво» видається йому об'єктивною реальністю як історії,
так і сучасного стану мистецтва.

Прізвища В.А. Моцарта та Л. ван Бетховена з'являються
при осмисленні Р. Дж. Колінгвудом жанру «трилер», що є зов-
сім іншим теоретичним контекстом, ніж той до якого залучене
прізвище Бах. У підрозділі «Приклади розважального мисте-
цтва» Р. Дж. Колінгвуд намагається висловитися з приводу но-
вих тенденцій, що поступово ставали популярними, торкнув-
шись навіть порнографії, яка, за його висловом, «поширюється
в гомеопатичних дозах – занадто малих, аби шокувати публіку,
що тяжіє до респектабельності, але цілком достатніх для того,
аби мати бажаний вплив» (117, 89).

Окрім порнографії, проявом сучасного мистецтва для
Р. Дж. Колінгвуда є і «трилер» – жанр, який розвивається дово-
лі активно, оскільки «ціле сузір'я талантів присвячує свої сили
опису жажливих пригод». Хоча «трилер» і подається мисте-
цтвознавцями як феномен сучасного мистецтва, він має досить
тривалу історію розвитку: «Його можна було знайти і на сцені
театрів елизаветинської доби, і в скульптурі, що прикрашала
склепи XVII століття (мета середньовічних зображень Страш-
ного суду полягала зовсім не в тому, аби запустити мурах по
шкірі, а в тому, аби переродити грішні життя), в романах місис
Редкліф і «Монахи» Льюїса, в гравюрах Доре і, нарешті, в дове-
дених до справжнього мистецтва, перших тактах П'ятої симфо-
нії Бетховена і в фіналі моцартівського «Don Giovanni» (117, 89).

Принагідно наголосимо, що Р. Дж. Колінгвуд передусім
формулює і ставить самому собі запитання щодо «живучості»
жанру «трилер», який не зник і в добу освіченості й чіткого
знання того, що ані привиди, ані інші містичні сили не існують.

На думку ученого, інтерес до містики в найрізноманітніших її виявах, вочевидь, підживлюється іменами видатних митців, які долучилися до розробки означеного фантазійного блоку.

Як було артикульовано, серед прізвищ композиторів, персоналізованих Р. Дж. Колінгвудом, є й прізвище Ріхарда Вагнера (1813–1883), задля представлення якого англійський науковець знайшов зовсім інший контекст. Заявивши прізвище Р. Вагнера у розділі «Мистецтво і ремесло», Р. Дж. Колінгвуд досить високо оцінив спадщину цього композитора саме як органічну єдність мистецтва і ремесла, де «продукт вищого ремесла можна назвати «вищою цінністю» (117, 36). При цьому автор «Принципів мистецтва» фіксує той факт, що подібне визначення він «запозичив» з «Нікомахової етики» Арістотеля.

Наразі артикулюємо, що Р. Дж. Колінгвуд «вписує» музичні ідеї Вагнера щодо опери в контекст «високого мистецтва» і прикладами для аргументації такої оцінки обирає дві ідеї Вагнера:

1. Об'єднання краси музики, поезії та драми.
2. Опера – це «мистецтво простору і мистецтво часу в єдиному цілому».

Однак Р. Дж. Колінгвуд не поділяє концепції Вагнера, оскільки його позиція «не базується ... на “ієрархії мистецтв”. Слова, жести, музика, сценарій не є ані засобами, ані матеріалом для опери» (38, 36). На думку Р. Дж. Колінгвуда, вони виступають лише її частинами, внаслідок чого «ієрархія засобів і матеріалів виключається із розгляду – залишається тільки ієрархія частин» (117, 36).

Спираючись на заявлені посилання, Р. Дж. Колінгвуд констатує наступне: «Вагнер вважав себе найвидатнішим художником, оскільки сам писав не тільки музику, а й слова, розробляв постановку, був для себе режисером» (117, 36). Англійський теоретик порівнює принципи організації творчої діяльності Вагнера із закладами роботи автомобільної промисловості, «ієрархічний характер якої пов'язаний з тим фактом, що усі окремі частини, які виготовляються різними фірмами, спеціалізуються на виготовленні цих частин» (117, 36). Якщо «рухатися» за логікою колінгвудівських розмислів, то він з одного боку, високо оцінює творчий процес, демонстрований Вагнером, за цілісність й узгодженість

його частин, а з іншого – долучаючи приклад з автомобільної промисловості, хоч і не пропонує перенести його у мистецьку сферу, але цілком передбачає таку можливість.

Аналізуючи колінгвудівську оцінку творчої цілісності, яку сповідував Вагнер, слід зазначити, що досвід розвитку опери упродовж XX–XXI століття загалом не підтримав «вагнерівський шлях», а відтак цілісність була свідомо зруйнована. Сучасна опера, якщо реконструювати увесь комплекс проблем, що виникає в процесі підготовки оперної вистави та забезпеченості її «присутності» на театральній сцені, об'єднує творчі пошуки представників принаймні 6 провідних професій, а саме: лібретиста, композитора, режисера, диригента, сценографа та виконавця. Можна провести порівняльний аналіз значущості кожної з цих професій, проте таке завдання Р. Дж. Колінгвуд перед собою не поставив, обмежившись паралелями зразка «опера – автомобільна промисловість».

Попри дещо дискусійні теоретико-методологічні прийоми, які застосував Р. Дж. Колінгвуд у процесі представлення музики як виду мистецтва, слід враховувати, що він розглянув її специфічне функціонування в суміжних проблемах і дав персоналізовану характеристику деяким композиторам. Отже, музика, хоч і в дещо специфічний спосіб, логічно доповнила видовий мистецький контекст – театр, кінематограф та живопис, яким англійський науковець приділив більш прискіпливу увагу.

4.4. Естетико-мистецтвознавча концепція

Р. Дж. Колінгвуда у проєкції часу

Здійснений нами аналіз естетико-мистецтвознавчої спадщини Р. Дж. Колінгвуда, показав її органічний зв'язок з ширшим культурним простором, який охоплювала англійська гуманістика упродовж кількох історико-культурних етапів. Проте наразі, на нашу думку, доцільно враховувати специфіку подвійного підходу, коли підтверджується значення досягнень науковця щодо сучасного йому періоду (для Р. Дж. Колінгвуда це кінець

XIX—чотири десятиліття XX століття) та оцінка зробленого ним у проєкції часу, тобто з урахуванням напрацювань на теренах гуманітарного знання, які окреслилися наприкінці минулого і в умовах перших десятиліть XXI століття.

Загальновідомо, що в логіці розвитку гуманістики особливе місце посідає чинник спадкоємності традицій, який забезпечує новаторство. Під таким кутом зору слід оцінювати й спадщину Р. Дж. Колінгвуда, який як визнаний фахівець з історії науки на рівні професійної підготовки високо цінував «традиції», а виявлення фактів «спадкоємності» було для нього органічним дослідницьким прийомом. Проте і кінцева ланка руху: «традиція – спадкоємність – новаторство» посідає неабияке місце у теоретичних проривах англійського науковця, що виконали потужну прогностичну функцію.

До беззастережних досягнень Р. Дж. Колінгвуда слід віднести притаманне йому ретроспективне бачення конкретних питань чи проблем, яке спонукало до скрупульозної реконструкції процесу накопичення фактів, доповнення і перегляду початкових позицій і фіксації тих змін, що мали місце упродовж значного історичного періоду. При цьому Р. Дж. Колінгвуд не стільки констатує означені зміни, скільки пояснює, чому вони мали відбутися. Його дослідницькій манері був притаманний процесуальний характер, що дає сьогодні можливість простежити логіку/алогічність в опануванні певного конкретного матеріалу і теоретичну виваженість тих висновків, до яких це опанування призводить.

Акцентована нами особливість дослідницької манери Р. Дж. Колінгвуда відбита в процесі поступового «будування» ним своєрідного діалогу між традиціями греко-римської культури й певними періодами в історії англійської гуманістики – Відродженням, Класицизмом і культуротворенням як першої, так і другої половини XIX століття. Останній етап дав змогу вченому артикулювати специфічні ознаки, що виявлялися кожні п'ятдесят років саме впродовж цього історико-культурного етапу.

У проєкції часу стає зрозумілим, що Р. Дж. Колінгвуд закладав підґрунтя «діалогічного» принципу в культуротворенні, що містив не лише «діалог» зі сформованими традиціями,

а й використання цього чинника культурологічного аналізу щодо міжнаціональних «діалогів» «Англія – Італія», «Англія – Німеччина», «Англія – Франція». Сьогодні можна з впевненістю стверджувати, що наслідки цих «діалогів» позитивно вплинули й на теоретичні засади, які скеровували культуротворчий процес і на практику розвитку мистецтва, яке завжди виступало серцевиною художньої культури.

Ми аж ніяк не намагаємося перебільшити роль Р. Дж. Колінгвуда у формуванні шляхом діалогу міжнаціонального культурного простору, однак і не визнати його зусиль у цьому напрямі так само було б неправильним. Тож, аналізуючи діяльність і Р. Дж. Колінгвуда й інших тогочасних інтелектуалів на означених теренах, важливо аналізувати їхні ідеї в історичній перспективі. Це доводить позиція В. Даренського щодо структурування «діалогізму» і можливості розглядати європейську модель культури через взаємодію «”зовнішньої відкритості” та “діалогічності”, які створюють внутрішнє діалогічне розмаїття» (16, 201). Поділяючи означене тлумачення європейської культури, С. Холодинська наголошує, що «саме воно – “внутрішнє діалогічне розмаїття” – є сутнісною ознакою європейської культурної традиції» (96, 196). Принагідно акцентуємо, що цю позицію в своїх публікаціях підтримують і інші фахівці, зокрема Л. Левчук, О. Оніщенко, Ю. Сабадаш, В. Тузов, В. Федь.

Сьогодні стає очевидним неформальний підхід англійського вченого, передусім до інтерпретації понятійного апарату, який створювали і яким оперували й греки, й римляни. Так, Р. Дж. Колінгвуд не тиражує відомі фахівцям поняття, які використовували Платон чи Арістотель, не захоплюється цитуванням фрагментів з діалогів, а як історик науки знаходить помилки у вживанні тих чи інших аналогів англійської мови. Апелюючи передусім до перекладачів, Р. Дж. Колінгвуд наводить приклади спотворення чи деформування платонівських або арістотелівських ідей, і чимало з пропозицій автора «Принципів мистецтва» прийнято англійською гуманістикою, що помітно вплинуло на трактування окремих пасажів з таких діалогів Платона як «Держава» і «Тімей» та з «Метафізики» Арістотеля.

На нашу думку, прискіпливої уваги заслуговує послідовне використання персоналізованого підходу до матеріалу, який Р. Дж. Колінгвуд залучає у своїх монографіях. Джерела персоналізації, що наприкінці ХХ століття артикулюється як один з провідних чинників культурологічного аналізу, сягають традицій англійської гуманістики до яких був долучений і Р. Дж. Колінгвуд. Констатувати таке теоретичне передбачення, що продемонстрував англійський науковець, цілком логічно, оскільки нагадаємо за фахом він був істориком науки, а відтак не міг відсторонитися від історії культури, надбання якої завжди було позначене персоналізованим підходом. Саме він на межі ХІХ–ХХ століть послідовно актуалізував такий культуротворчий феномен як «історія культури», не оминаючи увагою й «історію мистецтва». Ці дві складові гуманітарного знання згодом і стануть підґрунтям «культурології» як самостійної науки.

На теренах української гуманістики завдяки напрацюванням О. Валевського, Н. Жукової, Т. Ємельянової, Л. Дабло, Т. Добіної, Т. Кохана, В. Менжуліна, Л. Троєльнікової, С. Холодинської, О. Хоми, В. Чернеця, О. Чикарькової, К. Шадманова специфіка персоналізованого підходу окреслена досить аргументовано. В означеному контексті, звернемо увагу на статтю В. Чернеця «Персоналізація як теоретичний принцип аналізу історії культури» (2003), на сторінках якої автор наголошує кілька важливих аспектів, зокрема «доцільність збагачення термінологічних ознак конкретних авторських пошуків», враховуючи ту «мозаїчність авторів, робіт, маніфестів, які можна реконструювати стосовно кінця ХІХ – початку ХХ століття» (101, 208).

Зокрема В. Чернець акцентує необхідність постійно розширювати коло тих персоналій, що були задіяні у розбудові як національних культур, так і загальноєвропейського культурного простору. Принагідно зауважимо, що чинник «персоналізації» досить повільно усвідомлювався науковцями, з одного боку як самостійний в контексті культурологічного аналізу, а з іншого – як такий, що значно підсилює традиційний філософський феномен «суб'єктивності». У сучасних умовах володіння такими константами як «суб'єктивність», «персоналізація», «індивідуальність» вочевидь

розширює пояснювальні означення науково-творчого спрямування діяльності конкретної особистості. На межі XX–XXI століття потенціал «персоналізації» активно освоюється науковцями, оскільки саме він (потенціал) помітним чином об'єднує інші означники, демонструючи цілісність як науковця-дослідника, так і митця, незалежно від виду його творчої діяльності.

Важливим є і той факт, що Р. Дж. Колінгвуд «вибудовує» концепт власних розмислів на тлі широкого використання позицій і своїх попередників, і сучасників. Щодо сучасників яскравим прикладом наразі є презентація англійським ученим персоналії італійського філософа Бенедетто Кроче на сторінках не лише «Принципів мистецтва», а й «Ідеї історії». Різні за своїм теоретичним спрямуванням ці монографії дали змогу акцентувати визначні ідеї Б. Кроче, що кооптовані у широкий гуманітарний контекст, а відтак артикулювання Р. Дж. Колінгвудом уваги на постаті Б. Кроче вкотре підтвердило значення «персоналізованого» підходу.

Р. Дж. Колінгвуд, як відомо, досить високо оцінив монографію свого італійського колеги «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика» (1902), наголошуючи кілька позицій, які давали можливість визнати, що завдяки своєму дослідженню Б. Кроче концептуалізував естетичне знання, оновивши його порівняно з тим об'ємом, яким воно оперувало в останні десятиліття XIX століття. Сьогодні збільшення «об'єму» – не єдине досягнення італійського філософа, адже він впритул підійшов до аргументації позитивного значення взаємодії у просторі естетики таких наук як філософія, лінгвістика, мистецтвознавство та психологія.

На думку Р. Дж. Колінгвуда, підтримки й високої оцінки заслуговувало поняття «вираження», що в логіці крочеанської концепції виступало наріжним. Водночас не менш значущим виявилася як його «звужена» модель – «вираз», так і можливість оперувати формально-логічною структурою «вираження – вираз». Хоча надалі ані «вираз», ані «вираження» не увійшли до переліку, так би мовити, обов'язкових естетичних понять, концептуалізуючись лише в межах лінгвістичної орієнтації окремих європейських естетиків, проте вони потребують самостійного аналізу.

Наразі для Р. Дж. Колінгвуда поняття «вираження» значило чимало, оскільки саме воно успішно виконало функцію підґрунтя «теорії мистецтва» – важливої складової його мистецтвознавчої концепції. Принагідно зазначимо, що згодом прізвище Б. Кроче стоятиме біля початків «лінгвістичного повороту», який на початку ХХ століття пережила серед інших гуманітарних наук і естетика.

Р. Дж. Колінгвуд не тільки підтримав крочеанські орієнтації межі ХІХ–ХХ століть, а й позитивно поставився до його останнього дослідження «Поезія» (1936), на сторінках якого італійський філософ порівняв поетичну «експресію» з «сентиментальною», «прозаїчною», «ораторською» і «літературною»: «Вийшло, що справжнім мовленням, яке заключає в собі «теоретичний смисл», може бути названа лише поетична експресія, що є вираженням спонтанної образності, первинних інтуїцій, завдяки яким і виникає поле свідомості, що пізніше підлягає подальшій обробці теоретичною думкою».

На наше глибоке переконання, щодо процитованого фрагмента слід зробити хоча б короткий коментар, звернувши особливу увагу на наступне: Б. Кроче, по-перше, оперує поняттям «первинні інтуїції», що припускає «множинність» інтуїції, тобто її розподіл на певні «складові частини» – подібне припущення, наскільки нам відомо, поза дослідженням італійського естетика не трапляється, а по-друге, лише як дослідницьку гіпотезу можна інтерпретувати крочеанську тезу щодо ролі «первинних інтуїцій» у «виникненні поля свідомості».

Є усі підстави вважати, що «гіпотетичність» такого припущення розумів і сам Кроче оскільки, з одного боку, трансформував свою гіпотезу лише у мистецьку сферу, а з іншого – завершив означену тезу наголосом на необхідності подальшої обробки «поля свідомості» «теоретичною думкою», а отже, у такому контексті об'єднав дві гіпотетичні ідеї – «первинні інтуїції» та «теоретичні думки».

Ми вважаємо, й ідею «первинних інтуїцій», пов'язаних з «теоретичною думкою», і можливість «виникнення», тут точніше було б вжити поняття «формування», «поля свідомості»,

вкрай важливими й такими, що поглиблюють наше уявлення не лише про «інтуїцію», а й про шляхи «виникнення» (формування) «поля свідомості».

Вочевидь, внесок Б. Кроче в сучасне естетико-психологічне знання і до сьогодні остаточно не розкритий та не проінтерпретований. Водночас беззастережно цікаві гіпотетичні ідеї, які запропонував учений, стимулювали творчо-пошукові розвідки на теренах української гуманістики 80-90-х років минулого століття щодо доцільності використання поняття «гіпотеза» стосовно творів мистецтва. Імовірно, предметом дискусій могло б стати запитання: «Знання чи інформація, яку містить художній твір, це «істина або гіпотеза»?», проте, на жаль, воно не дістало актуалізації, хоча аргументоване осмислення означеної проблеми, коли мистецько-видовищні форми – перформанс, боді-арт, інсталяція, хепенінг, флешмоб здатні зруйнувати чи деформувати сутність обох констант – істини та гіпотези, сьогодні очевидне.

Тож цілком закономірно, що Р. Дж. Колінгвуд перекладав основну працю Б. Кроче з проблем естетики й приділив неабияку увагу його концепції історії на сторінках свого дослідження «Ідея історії». Значущість ідей Б. Кроче як видатного науковця кінця XIX – першої половини XX століття, який не просто професійно володів знанням щодо низки гуманітарних наук, а й вніс у їх розвиток чимало авторського, підтвердило видання його праць «Антологія творів з філософії. Історія. Економіка. Право. Етика. Поезія».

Суголосність поглядів «Колінгвуд – Кроче» й у реконструкції закономірностей історичного розвитку культури, і в оцінці шляхів формування європейського культурного простору, яскраво демонструють такі розділи «Антології творів з філософії» як «Теорія історії» та «Літературна критика». Особливо вражає ґрунтовний ретроспективний аналіз самотності творчої манери письменників від Гомера, Вергілія, Петрарки, Сервантеса, Шекспіра до «пізнього д'Аннунціо».

Підрозділ, який присвячений Габріеле д'Аннунціо – Гаetano Рапаньетто (1863–1938) – класику італійської літератури, поету, письменникові, драматургу, військово-політичному діячеві, настільки ж талановитому наскільки й суперечливому, передує

підрозділу «Формування поета та формалістика», на сторінках якого Б. Кроче намагається в дещо несподіваний спосіб заго-стрити увагу на дотичних чинниках творчого процесу, а саме: спонтанності та дисципліні.

Ще раз наголосимо, що прийом персоналізації дослідницького матеріалу слід визнати однією з авторських ознак науково-теоретичної діяльності Р. Дж. Колінгвуда, яка чітко простежується упродовж різних періодів його наукової діяльності, що ми продемонстрували на прикладі постаті Б. Кроче, який презентований англійським науковцем, так би мовити, у цілком позитивному плані.

Однак Р. Дж. Колінгвуд міг бути зовсім не таким поблажливим, відверто демонструючи своє неприйняття тієї чи іншої персоналії. Як вже зазначалося у підрозділі присвяченому театральному мистецтву, учений не сприймав творчості Б. Шоу, вважаючи перебільшеними його заслуги перед англійським театром. Так, фрагменти, що в «Принципах мистецтва» присвячені видатному драматургові, на нашу думку, просякнуті відверто особистісною неприязню Р. Дж. Колінгвуда до митця, причини якої залишилися невідомими.

Наразі слід артикулювати, що прихильницею творчості Б. Шоу була Вернон Лі (Вайолет Пейджет 1856-1935) – відома англійська письменниця, перекладачка, есеїстка, авторка фантастичних оповідань і теоретичних праць з естетики, сучасники якої високо цінували її дослідження «Прекрасне. Вступ до психологічної естетики» (1913).

Доцільно наголосити, що Б. Шоу відповідав Вернон Лі навзаєм, позитивно ставлячись як до її літературної творчості так і до спроб об'єднати європейських інтелектуалів у спільноту, що впливатиме на розвиток літератури й гуманітарних наук. Вернон Лі виросла у високоінтелектуальній родині, члени якої сповідували ідеї космополітизму і, подорожуючи з батьками Європою, окрім англійської з дитячих років вільно володіла ще трьома мовами. Можна припустити, що космополітизм, у просторі якого виховувалася Вернон Лі, надав їй можливість збагнути загальнолюдську орієнтацію творчості Б. Шоу, якого ціка-

вив «культурний простір», а не «культура, обмежена кордонами конкретної держави».

Принагідно наголосимо, що Р. Дж. Колінгвуд жодного разу не згадав прізвище Вернон Лі. Це видається дещо дивним, оскільки практично усі представники англійської культури початку ХХ століття, констатували позитивну роль Вернон Лі у налагодженні європейського культурного діалогу, одностайно атрибутуючи її діяльність як консолідацію спільноти європейських інтелектуалів. Можна припустити, що таке відверте відсторонення Р. Дж. Колінгвуда від такої непересічної особистості як Вернон Лі, наснажувалося саме її щільними контактами з Б. Шоу.

Оцінюючи спадщину англійського теоретика у проєкції часу, слід визнати, що він досить коректно поставився до «авангардизму», який заявивши про себе у 1905 році виставкою «фовістів», активно формувався й розвивався упродовж останнього періоду життя Р. Дж. Колінгвуда. Принагідно зауважимо, що дослідник не оперує поняттям «авангардизм», хоча досить чітко атрибутує термін «сюрреалізм», наголошуючи на властивій йому специфіці відображення реальності.

Водночас на сторінках «Принципів мистецтва» у різних аспектах «відпрацьовуються» поняття «форма» та «формалістична естетика», які дають можливість зрозуміти упереджене ставлення Р. Дж. Колінгвуда до абсолютизації форми та свідомого розриву традиційної естетико-художньої єдності «зміст – форма». Слід наголосити, що він не копіює тих мистецтвознавців, які на початку ХХ століття починали критику «авангардизму» шляхом протиставлення його «реалізму». Сьогодні очевидно, що це був найпростіший шлях, який практично нічого не міг довести, оскільки «реалізм – авангардизм» – це принципово різні засоби відтворення дійсності, які неможливо протиставляти один одному.

Як ми вже зазначили, Р. Дж. Колінгвуд не став на шлях спрощеного протиставлення, вочевидь різних художніх напрямів, проте не можна оминати увагою і той факт, що теоретик намагався цілісно презентувати науково-мистецький рух «реальність – реалізм» чи «реалізм – авангардизм» за допомогою як модифікацій поняття «реальність» – реально існуюче, реальне

«тут» і «тепер», реальні умови, реальне бачення, реальне відчуття так і пояснення кожної модифікації означеного поняття.

Концептуалізуючи термінологічний аспект даної проблеми, Р. Дж. Колінгвуд зазначає: «Я вживаю його (слово «реальність» – *M.T.*), оскільки воно використане у вираженні *реальна власність*, яке не передбачає, що «особиста власність» взагалі не власність, а означає, що вид власності, який називають «реальним» – це власність *in rebus*, де *res* має значення фізичної речі» (117, 164).

Аналізуючи «термінологічний аспект», який багато важив для Р. Дж. Колінгвуда, слід враховувати, що він був знайомий лише з початковим етапом у розвитку «авангардизму», коли чимало питань мали підкреслено гострий характер. У перші десятиліття ХХІ століття реальну «гостроту» розвитку мистецтву надає «метамодернізм», а це означає, що проблеми, які були наріжними століття тому, однак пізніше опинилися на маргінесах, саме сьогодні набувають актуальності й теоретичної ваги.

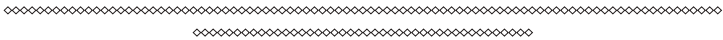
Хоча на сторінках «Принципів мистецтва» у підрозділах «Мистецтво і ремесло» та «Справжнє мистецтво – мистецтво як уява» Р. Дж. Колінгвуд і вживає поняття «реалістична естетика», проте воно не має жодного відношення до «реалізму», а використовується теоретиком як один з аргументів критики естетичної концепції Платона. Особистісна позиція Р. Дж. Колінгвуда, прямо чи опосередковано, пов'язана з процесами, що відбувалися в європейському мистецтві на початку ХХ століття і які підтверджують його відданість традиціям реалістичного мистецтва, тоді як «авангардизм» він сприймав лише як даність, поважаючи право митців на експеримент.

Артикулюючи позитивне ставлення Р. Дж. Колінгвуда до нього, слід водночас зробити особливе застереження, адже термін «експеримент» як такий науковець не використовує, проте, так би мовити, латентно він наявний у багатьох зрізах «руху» його теоретичної думки. Упродовж тексту «Принципів мистецтва» Р. Дж. Колінгвуд неодноразово давав зрозуміти, що підтримує право митця на експеримент і з повагою ставиться до тих художників, які «підривали» традиції, що вичерпали себе, чи відмовлялися від шаблонів. Обережне ставлення до «аван-

гардизму», який на відміну від інших тогочасних теоретиків Р. Дж. Колінгвуд сприйняв спокійно, наснажувалося саме його розумінням, що будь-який вид мистецтва – це динамічна структура, а експеримент і є чинником динамізації.

Запропонувавши подивитися на спадщину Р. Дж. Колінгвуда у проєкції часу, ми аж ніяк не намагалися спростувати відому тезу про приналежність кожного теоретика тому періоду, впродовж якого він працює. Цій тезі відповідають і напрацювання відомого англійського дослідника, що водночас у певних аспектах виявилися суголосними майбутньому. Це, власне, ми й спробували показати, не перебільшуючи та не применшуючи те, що відкрили нам його праці. Разом з тим, на наше глибоке переконання, необхідно наголосити ще один аспект спадщини Р. Дж. Колінгвуда, а саме: він виявився гідним продовжувачем найкращих традицій англійської гуманістики, закріпивши її попередні успіхи та заклавши фундамент для наступних наукових розвідок. Означене пояснює те зацікавлене ставлення до праць науковця, яке виявили європейські інтелектуали на межі XX–XXI століття.

ПІСЛЯМОВА



Монографія «Принципи мистецтва» Р. Дж. Колінгвуда має розгорнуті «Підсумки», які філософ розпочав у такий спосіб: «Естетик, якщо я правильно розумію його справу, займається не позачасовими реальностями, що знаходяться у якомусь метафізичному раю, а фактами його власного часу й місця. Принаймні цим займався я, коли писав цю книгу» (117, 295).

Запропонувавши свою модель розуміння специфіки естетики, автор «Принципів мистецтва» виокремлює ті проблеми, які він «обговорював, докладаючи зусиль». Зокрема Р. Дж. Колінгвуд використовує своєрідну метафору, коли зазначає, що проблеми самі нав'язували себе науковцю у процесі аналізу сучасного стану мистецтва нашої цивілізації: «Розв'язати ці проблеми я спробував саме тому, що не бачив як цей стан (і мистецтво, і цивілізація, до якої воно належить) може бути покращено, якщо рішення не знайти» (117, 295).

Дослідження естетико-мистецтвознавчої концепції Р. Дж. Колінгвуда актуалізує детальний аналіз «Підсумків» до «Принципів мистецтва», що ми й робимо, структурно поєднавши їх із «Післямовою» до нашої монографії. Це необхідно здійснити, оскільки «Підсумки» – це настанови видатного англійського історика науки на майбутнє, свого роду план подальшої дослідницької роботи для теоретиків мистецтва, які хоч і містять доволі багато дискусійних моментів, значною мірою «працюють» на теоретичне прогнозування.

Відтак, аналізуючи «Принципи мистецтва», ми прагнули цілісно опанувати ідеї Р. Дж. Колінгвуда, аби сукупно дослідити як його теоретичні надбання, так і суперечливі тези та дискусійні положення, що зазвичай притаманні багатоаспектним дослідженням. Частина проблем, які самі «нав'язувалися» теоретику, були блискуче вирішені, інші закріпилися у дослідницькому просторі, а ще один тип проблем, виявився настільки дискусій-

ним, що й до сьогодні лишається відкритим, стимулюючи до осмислення. Отож є всі підстави стверджувати, що творчо-пошуковий рівень «Принципів мистецтва» можливо не покращив «нашу цивілізацію», проте відкрив нові орієнтири у дослідженні феномену мистецтва.

Об'єктивні причини призвели до того, що в деяких країнах «Принципи мистецтва» стали відомі лише в останні десятиліття ХХ століття, однак це дослідження не опинилося серед книжкової архаїки, а посіло гідне місце в теоретичному полі європейського культуротворчого сьогодення, тож інтелектуальні зусилля Р. Дж. Колінгвуда не виявилися марними.

Ще один важливий момент, артикульований Р. Дж. Колінгвудом у «Принципах мистецтва» пов'язаний із наступним запитанням: «Яке запропонована у цій книзі теорія має відношення до сучасної ситуації і якими їй уявляються шляхи мистецтва у найближчому майбутньому?» (117, 295)

Відповідь на нього відбиває специфіку бачення «цього майбутнього» самим Р. Дж. Колінгвудом, і перше, що він пропонує зробити – позбавитися поняття художня власність. Саме у сфері художньої творчості, маючи на увазі усіх художників, незалежно від виду мистецтва, в якому вони працюють і попри те, як складаються їхні справи в інших сферах, для художників, за твердженням автора «Принципів мистецтва», «справедливою буде максима *la propriete c'est la vol* («власність – крадіжка» – *М.Т.*)» (117, 295).

Дещо ідеалізуючи попередні історико-культурні етапи, Р. Дж. Колінгвуд називає прізвиська митців минулого – Евріпід, Данте, Мікеланджело, Шекспір, Бах наслідуючи яких, сучасні митці могли б процвітати й багатіти завдяки своєму таланту. Отже, на його думку, у наступні десятиліття після 1938 року – року виходу друком монографії «Принципи мистецтва», суспільство мусить подбати про докорінне покращення матеріального стану митців.

Наступне завдання, на якому Р. Дж. Колінгвуд фіксує увагу в «Підсумках» – це вироблення більш толерантного ставлення до представників виконавчого виду творчості, специфіка якого полягає в тому, що «одна людина розробляє план твору мис-

тества, а друга чи група других цей план реалізує» (117, 296). У подальших розмислах Р. Дж. Колінгвуд звукує виконавський вид творчості до двох мистецтв – музики та драми. Прагнучи захистити їх представників, автор «Принципів мистецтв» знову згадує у гостро критичному контексті творчість Бернарда Шоу і сподівається, що в майбутньому драматургія звільниться «від сценічних вказівок у душі» англійського письменника.

Імовірно, намагаючись виправдати свою позицію, Р. Дж. Колінгвуд дає *досить* розгорнуту характеристику того стану, в якому перебувають ті мистецтва, представники яких у своїй художній діяльності керуються засобами виконавського виду творчості, й зазначає наступне: «Я згадую м-ра Шоу лише як приклад загальної тенденції. Подібні риси можна знайти у всіх п'єсах кінця XIX століття. Таку ж владу вони мали й в музиці» (117, 297).

Деталізуючи свої розмисли, Р. Дж. Колінгвуд пропонує порівняти будь-яку партитуру кінця XIX з будь-якою партитурою XVIII століття, аби побачити текст обмережений вказівками, заувагами та коментарями. За твердженням автора «Принципів мистецтва», справляється враження, що композитор вважає усіх виконавців недоуками та недоумками, а отже те, що роблять драматурги чи композитори, на думку Р. Дж. Колінгвуда, є «спроба захистити текст від дурнів».

Своє відверто критичне ставлення до них Р. Дж. Колінгвуд завершує наступною думкою: «Слід чесно визнати той факт, що будь-який виконавець неминуче виступає співавтором, розробляючи свою частину сценарію. У нас повинні бути автори, які готові посвятити й долучити виконавців до своїх намірів: автори готові переписувати ... п'єси безпосередньо в театрі, або в концертній залі під час репетицій, залишаючи свій текст рухливим, аж доки режисер і актори, або диригент і музиканти допомагають його оформити для виконання, автори, які достатньо добре розуміють працю виконавця, аби кінцево зроблений текст був усвідомлений поза сценічними вказівками чи зауваженнями щодо вибору виразних засобів» (117, 297).

Процитовані думки Р. Дж. Колінгвуда свідчать, що науковець впритул підійшов до осягнення принципу «non-finite – незавер-

шеності: спеціальної техніки, запровадженої у витвори скульптури відомим італійським художником Донателло й підтриманої Мікеланджело. Названі нами митці вважали, що в кожному творі «завершеною» може бути лише його (твору) певна частина, а «незавершеність» чи то зберігає потенціал задля подальшої роботи самого скульптора, чи то стимулює «уяву – фантазію» реципієнта.

Упродовж 80-90-х років XX століття інтерес до принципу «non-finite» реанімували представники постмодернізму. В умовах XXI століття означене поняття активно використовується у просторі естетико-мистецтвознавчого знання, позитивно аргументуючи, або навпаки спростовуючи нові мистецько-видовищні форми сучасної культури чи творчо-пошукові експерименти метамодернізму (125).

Повертаючись до аналізу колінгвудівських «Підсумків», доцільно констатувати, що доволі жорсткі настанови Р. Дж. Колінгвуд робить і стосовно виконавців, вважаючи, що вони – не лише режисери та диригенти, а також і «найскромніші» члени трупи чи оркестру «в інтелектуальному плані чи в плані освіченості мусять цікавитися творчістю, викликати довіру автора і мати повне право на своє слово у творчому співробітництві» (117, 298).

Ще одне завдання, яке у майбутньому, на думку Р. Дж. Колінгвуда, доведеться вирішувати теоретикам мистецтва, полягає у проведенні вкрай нагальної «реформи» (термін Р. Дж. Колінгвуда – *М.Т.*) щодо співтворчості художників – точніше співдружності художника та виконавця з аудиторією. Як позитивний приклад, автор «Принципів мистецтва» називає «Груповий театр» Руперта Дуна – англійського режисера, який доволі сміливо експериментував з актуалізацією глядацького залу упродовж театральної вистави. Оскільки «за» і «проти» експериментів «Групового театру» ми оприлюднили у підрозділі нашої монографії, присвяченому аналізу розмислів Р. Дж. Колінгвуда щодо минулого європейського театру і його сучасного стану, наразі фіксуємо увагу на персоналії Дуна лише у зв'язку з можливостями теоретичних перспектив.

Сфокусувавши увагу тільки на одному – виконавському типі творчості, й залучивши у простір своєї уваги лише окремі

види мистецтва, Р. Дж. Колінгвуд дещо несподівано висловлює вкрай песимістичну думку стосовно літератури й живопису, ще раз акцентуючи на власній оцінці ролі аудиторії у розвитку чи збереженні конкретних видів мистецтва. Якщо реконструювати емоційно-психологічний стан англійського науковця під час роботи над «Принципами мистецтва», він значною мірою перетинається з натяками на можливість зникнення живопису й «несценічної літератури» (термін Р. Дж. Колінгвуда – *М.Т.*), що простежувалися на англійських теренах вже упродовж 30-х – 40-х років ХХ століття.

Означені зразки художньої діяльності припиняють, за твердженням ученого, своє існування як форма мистецтва, «а їх спадщина буде частково розділена між різного роду розвагами, рекламою, освітою або пропагандою, а частково перейде в інші форми мистецтва, подібні драматургії та архітектурі, де художник зберігає прямий контакт з аудиторією» (117, 299).

Після свого прогнозу Р. Дж. Колінгвуд робить стислий огляд тих художніх форм, які або вже зникли, або трансформувалися у щось нове чи зовсім несподіване. Задля ілюстрації означеної тези на сторінках «Принципів мистецтва» науковець оперує обережним означенням «випадки». До них він відносить «роман» і зауважує, що ця «колись важлива літературна форма, тепер вже майже зникла, залишившись лише у вигляді розваги для напівписьменної публіки» (117, 299).

За твердженням Р. Дж. Колінгвуда, митці ще працюють на теренах станкового живопису, проте робиться це лише заради виставок, оскільки картини цього жанру вже ніхто не купує. У подальших своїх міркуваннях науковець апелює до тих, хто ще може згадати інтер'єри 80-х – 90-х років ХІХ століття, коли усі стіни були щільно завішані картинами, тоді як у сучасних умовах, тобто в умовах 30-х–40-х років ХХ століття, «художники працюють, постачаючи картини на вже неіснуючий ринок». Чи можна подолати таку ситуацію? Слід визнати, що Р. Дж. Колінгвуд не лише констатує ситуацію, що склалася передусім в англійській культурі, а пропонує принаймні один шлях щодо її вирішення: «Порятунок цих двох мистецтв... від катастрофи, що насуваєть-

ся, залежить від того, чи вдасться їм повернути зв'язок з аудиторією. Зв'язок, що вкрай необхідний, це зв'язок співробітництва, в якому аудиторія бере участь по-справжньому» (117, 300).

Слід наголосити, що у Р. Дж. Колінгвуда є рецепт і для «врятування» літератури, який полягає в тому, аби письменники відмовилися від ідеї «чистої літератури» або такої літератури, що існує завдяки «технічним прийомам», натомість «писали б про те, що бажає читати публіка».

Запропонувавши «рецепт» щодо виведення літератури з кризового стану, Р. Дж. Колінгвуд добре усвідомлює суперечливість своєї пропозиції. Адже вельми дискусійним є питання, чи мусить письменник рухатися за доволі невизначеними смаками аудиторії, яка формується з представників різних соціальних верств, які мають нерівноцінну освіту і культурні запити. Свідомо скеровувати творчий потенціал письменника на створення літературних зразків «масової культури» було б аморальним з боку теоретика мистецтва, саме тому, Р. Дж. Колінгвуд впритул до сформульованого «рецепту» робить вкрай важливе зауваження: «Це не означає відмови від справжнього мистецтва і звернення до розважальності чи магії, оскільки теми, які я передбачаю, обираються не через власні здібності викликати емоції, будь-то емоції, що розряджаються в процесі самого читання, або ж емоції, які можна спрямовувати на справи реального життя» (117, 300).

На думку Р. Дж. Колінгвуда, письменник має працювати над темами з приводу яких у широкого загалу читачів вже є певне уявлення і, відповідно, сформовані певні емоції, проте вони розпливчасті й заплутані. Саме тому, бажаючи читати книги на такі теми, «люди прагнуть підняти свої емоції до рівня свідомості, почати образно їх усвідомлювати». Оскільки Р. Дж. Колінгвуд не робить жодних спроб пояснити, в який спосіб це можна зробити, залишимо цю ідею відкритою, продовжуючи стежити за теоретичним розвитком сформульованого ним «рецепту».

Слід визнати, що у «Підсумках» до монографії «Принципи мистецтва» наступні тези, що визначають «теоретичний розвиток» ідей Р. Дж. Колінгвуда іноді дивують ще більше. Так, розмірковуючи з приводу перспектив сучасної літератури, він

цілком закономірно виокремлює поняття «тема», усвідомлюючи, що «тематична спрямованість художнього твору» є однією з його наріжних констант. За твердженням філософа, в сучасній літературі актуалізується питання не про вибір автором теми твору, а про те як «автор дозволив темі вибрати себе».

Деталізуючи цю не лише суперечливу, а й фантазмагоричну ідею, Р. Дж. Колінгвуд зауважує наступне: «... я думаю, питання у ширшому розподілі того інтересу, котрий ... люди відчують до певної теми, і дати можливість цьому інтересу встановлювати те, про що автор пише» (117, 300). Така, цілком штучна конструкція, «вибудовується» дослідником заради того, аби вкотре наголосити значення ідеї співробітництва письменника й аудиторії. Хоча теоретик і має право на «авторські прориви» будь-якого ґатунку, певна хисткість ідеї співробітництва містить дискусійне начало, що доволі часто спостерігається в розмислах Р. Дж. Колінгвуда.

Поступово проблему «тематичної спрямованості художнього твору», яка ще раз наголосимо, викликає і застереження, і заперечення, англійський науковець трансформує у площину аналізу співвіднесення мистецтва й «помилкових естетичних теорій». Наскільки можна зрозуміти логіку Р. Дж. Колінгвуда, саме такі теорії формуються у разі нечіткої інтерпретації мистецтва, яке не є звичайним «спогляданням», а має розглядатися як «дія».

Підтвердженням заявленої тези є наступні розмисли ученого: «Якби мистецтво було звичайним спогляданням, ним займався б художник, який вважає себе простим спостерігачем навколишнього світу, що фіксує та описує усе те, що він бачить. Однак мистецтво як вираження емоцій і звернення до публіки, потребує від художника, аби він поділяв емоції публіки, а отже і діяльність, з якою ці емоції пов'язані» (117, 300-301).

Слід визнати, що Р. Дж. Колінгвуд приймає чимало позицій, які висловлював англійський естетик і теоретик мистецтва Фредерік Луїс Макніс у науковій розвідці «Subject in Modern Poetry» (1937). З невідомих нам причин автор «Принципів мистецтва» не зміг критично поставитись до доволі штучних конструкцій цього науковця. Відгомін, відчутний у плутанні означених тез Р. Дж. Колінгвуда, помітно виявляється в спробах знайти пари-

тет між співробітництвом, тематикою художніх творів, емоціями, спогляданням і дією мистецтва.

Водночас Р. Дж. Колінгвуд яскраво демонструє увесь свій теоретичний потенціал у завершальній частині «Підсумків», коли звертається до творчості конкретних англійських письменників, яких він оцінює як провідних і наголошує, що вони «вже зробили свій вибір і зробили його правильно». Серед означених письменників він зосереджує особливу увагу передусім на поеті «одного великого поета, який показав приклад, зробивши темою довгої низки своїх віршів такий предмет, який цікавить кожного – занепад нашої цивілізації» (117, 301-302).

Йдеться про творчість Томаса Стернза Еліота (1888–1965) – видатного американсько-британського поета, драматурга, літературного критика, представника модернізму в поезії. Вже після смерті Р. Дж. Колінгвуда Т. С. Еліот отримує Нобелівську премію з літератури (1948). Слід віддати належне професіоналізму Р. Дж. Колінгвуда, який ще у 30-ті роки, апелюючи до початкового етапу творчості поета, визначив його статус прикметником «видатний».

Задля підтвердження особливої ролі поета у розкритті причин «занепаду нашої цивілізації», Р. Дж. Колінгвуд звертається до «Безплідної землі» – твору, що є прикладом «справжнього мистецтва», хоча до нього Т. С. Еліот написав «дві-три дрібнички» за вимогами «чистої літератури». Саме «Безплідна земля», за твердженням Р. Дж. Колінгвуда, концептуалізувала те, що він назвав «занепадом нашої цивілізації».

У чому ж виявляється цей «занепад»? На це запитання Р. Дж. Колінгвуд відповідає доволі чітко, артикулюючи наступне: «Занепад нашої цивілізації як описаний у «Безплідній землі», ніяк не пов'язаний ані з насильством, ані з гріховністю. Він не виявляється у гоніннях на добро і в процвітанні зла, подібно вічнозеленому лавру. Це навіть не перемага менших гріхів – пожадливісті та хтивості» (117, 302).

Усе означене існує лише в пам'яті, принаймні так вважає Т.С. Еліот, створюючи поетизовані образи «Безплідної землі». Пам'ять, що зберігає образи минулого, актуалізуючи їх задля представлення страшного «сучасного», «...де нема нічого, окрім кам'яного сміт-

тя, мертвого дерева, холодної скелі...». У сучасному, стверджує Р. Дж. Колінгвуд, повністю поділяючи «метафоричну позицію» Т. С. Еліота, «...не йдеться про вираження особистісних емоцій, картина, що буде написана – це не зображення чогось індивідуального, або хоча б тіні індивідуального, якби вона не переходила в ілюзорну історію в променях ранішнього або вечірнього сонця. Це картина цілого світу людей, людей-тіней...» (117, 302).

Доцільно наголосити, що Р. Дж. Колінгвуд не робить жодної спроби чи то відсторонитися, чи то зайвий раз наголосити, що він інтерпретує образну, поетико-метафоричну картину занепаду цивілізації створену Т. С. Еліотом, ототожнюючи усі фантазмагоричні уявлення поета з реальністю. Підстави зробити саме такий висновок дає наступний фрагмент з «Підсумків» до «Принципів мистецтва»: «У поемі зображений світ, де життєдайна вода почуття, єдине, що здатне запліднювати людську діяльність, давно вже висохла... Єдине почуття, яке залишилося – страх, страх перед самим почуттям, страх смерті...» (117, 303).

Наприкінці «Підсумків» Р. Дж. Колінгвуд обґрунтовує тезу щодо «пророцької» функції мистецтва й постаті «митця – пророка». З одного боку, очевидно, що таким «пророком» слід проголосити Т. С. Еліота, а з іншого, що Р. Дж. Колінгвуд свідомо відроджує концепцію Платона, ідеями якого просякнуті сторінки «Принципів мистецтва» щодо «vates» – визначної ролі митців-пророків.

Завершуючи нашу «Післямову» зазначимо, що у просторі української гуманістики монографія «Робін Джордж Колінгвуд: естетико-мистецтвознавчі виміри англійського культуротворення» фактично є першою спробою реконструкції цієї частини спадщини вченого. Сподіваємося, що запропонована творчо-пошукова модель спонукатиме науковців – істориків, філософів, психологів, етиків, до подальших розвідок на теренах культурологічного знання. Наразі ми свідомо оминули естетиків і мистецтвознавців, оскільки монографія писалася з урахуванням специфіки саме цих наук, проте будь-який новий погляд на естетико-мистецтвознавчу спадщину видатного теоретика сприятиме поглибленню й розширенню кордонів гуманітарного знання в його історико-культурному поступі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аддісон Дж. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник у 2 т. / за ред. Н. Михальської, Б. Шавурського. Тернопіль: Богдан, 2005. Т.1. С. 12.
2. Асоціативна психологія Електронний ресурс. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Асоціативна_психологія. Дата звернення: 15.03.2022.
3. Бабушка Л. Д. Фестивація як комунікативний апропріатор глобалізаційних інтересів у культуротворчому просторі: монографія. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2020. 272 с.
4. Банфі А. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://uk.1xmatch.com/>. Дата звернення: 28.11.2023.
5. Бард (значення) Електронний ресурс. Режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Бард_\(значення\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Бард_(значення)). Дата звернення: 12.07.2021.
6. Бондарчук В. О. Біографізм – методологічні виміри / В. О. Бондарчук // Культура в контексті практичних форм буття людини : колективна монографія / за ред. М. М. Бровка. Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 103-118.
7. Бредлі Ф.-Г. Філософський енциклопедичний словник / наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: Абрис, 2002. С. 64-65.
8. Віртуоз. Віртуозність // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: ВЦ Академія, 2007. Т. 1. С. 179.
9. Владимірова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі ХІХ–ХХ століть: монографія. Київ : Щек, 2008. 295 с.
10. Водяпіна О. В. Театральний костюм в системі сценічного простору та часу як комунікативний феномен / О. В. Водяпіна // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Київ : Видавничий центр КНЛУ, 2010. Вип. 25. С. 305-312.
11. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.: монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 378 с.
12. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ : НАКККіМ, 2015. 439 с.

13. Гіпотеза // Філософський енциклопедичний словник / наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: Абрис, 2002. С. 742.
14. Гольдоні К. Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. Київ: Тека, 2006.
15. Грант А. Електронний ресурс. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Грант_А. Дата звернення: 09.05.2024.
16. Даренський В. Ю. Внутрішній діалогізм як сутнісна ознака європейської культурної традиції / В. Ю. Даренський // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Київ : ДАКККиМ, 2003. Вип. 12. С. 201-208.
17. Декарт Р. Електронний ресурс. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Декарт>. Дата звернення: 22.10.2021.
18. Демчук Р. В. Ідентифікаційні поняття культурології / Р. В. Демчук // Культурологія. Могилянська школа: колективна монографія / під ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ: Видавець Олег Філюк, 2018. С. 9-45.
19. Джонсон Б. Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник у 2 т. / за ред. Н. Михальської, Б. Шавурського. Тернопіль: Богдан, 2005. Т. 1. С. 541.
20. Джулай Ю. В. Концептуальні та методологічні виміри культурологічних ініціатив Л.-А. Вайта / Ю. В. Джулай // Культурологія. Могилянська школа: колективна монографія / під ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ: Видавець Олег Філюк, 2018. С. 168-204.
21. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле: монографія / Е. Доманська; пер. з пол. та англ. В. Складіна. Київ : Ніка-Центр, 2012. 264 с.
22. Драйден Дж. Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. Київ: Тека, 2006.
23. Драпогуз В. П. Історична пам'ять: на перехресті культур і традицій / В. П. Драпогуз // Культура в контексті практичних форм буття людини: колективна монографія / за ред. М. М. Бровка. Ніжин: Видавець Лисенко М. М., 2022. С. 126-142.
24. Епігони // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / уклад. Ю. І. Ковалів. 4-те вид. Київ: ВЦ Академія, 2007. Т. 2. С. 336.

25. Естетика в Україні: сьогодення і майбутнє: матер. круглого столу часопису «Філософська думка», 25 вересня 2009 р. / матер. підгот. І. Бондаревська // Філософська думка. 2009. № 6. С. 21-38.
26. Інтерпретація Електронний ресурс. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Інтерпретація>. Дата звернення: 03.08.2023.
27. Ірдиненко К. О. Концепція мистецтва Р. Байє: філософсько-естетичний аналіз / К. О. Ірдиненко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2004. Вип. 13. С. 101-105.
28. Ірдиненко К. О. Філософсько-естетична думка Франції ХХ ст.: проблема створення наукової естетики / К. О. Ірдиненко // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2005. Вип. 15. С. 143-146.
29. Йолон П. Ф. Емпіричне знання / П. Ф. Йолон // Філософський енциклопедичний словник. Київ: Абрис, 2002. С. 97-198.
30. Карлейль Т. Інститут історії України НАН України Електронний ресурс. Режим доступу: <http://history.org.ua/>. Дата звернення: 17.12.2022.
31. Кассіерер Е. Філософський енциклопедичний словник / наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: Абрис, 2002. С. 271-272.
32. Квазі // Енциклопедія сучасної України Електронний ресурс. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-11517>. Дата звернення: 14.06.2023.
33. Клодель П. Електронний ресурс. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Пол_Клодель. Дата звернення: 05.09.2022.
34. Кодьєва О. П. Зображальне як культуротворчий феномен: монографія. Київ : ЗАТ Нічлава, 2007. 264 с.
35. Колінгвуд Р. Дж. Ідея історії: монографія / упоряд. та передм. Яна Ван Дер Дуссена; пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1996. 615 с.
36. Колінгвуд Р. Дж. Лекції про філософію історії (1926) // Колінгвуд Р. Дж. Ідея історії: монографія / упоряд. та передм. Яна Ван Дер Дуссена; пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Основи, 1996. С. 451-524.

37. Кохан Т. Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2017. 304 с.

38. Кохан Т. Г. Мистецтвознавство в структурі культурології: потенціал міжнаукового діалогу / Т. Г. Кохан // Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття: збірник матеріалів Міжнародної конференції. Київ–Одеса, 28-30 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 108-110.

39. Кохан Т. Г. Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2021. 320 с.

40. Кравченко О. В. Культурологія у вимірах традицій академічної культури / О. В. Кравченко // Культура України: збірник наукових праць. 2013. Вип. 42. С. 59-69.

41. Кравченко О. В. Проблеми наукової інституалізації культурології / О. В. Кравченко // Культура України: збірник наукових праць. Київ, 2009. Вип. 27. С. 48-63.

42. Кривошея Т. О. Дослідження чуттєвої культури в категоріях сучасної гуманітаристики: методологічні принципи / Т. О. Кривошея // Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія / за загальною редакцією Ю. С. Сабадаш. Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. С. 65-87.

43. Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева; пер. з французької. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 263 с.

44. Кроче Б. Філософський енциклопедичний словник / наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: Абрис, 2002. С. 310.

45. Крег Е.-Г. Театральна реформа // Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. Київ: Тека, 2006.

46. Кучерюк Д. Ю. Естетика як метатеорія мистецтва // Естетика: підручник. Колектив авторів за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид. допов. та перероб. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 121-164.

47. Кучерюк Д. Ю. Семіологія мистецтва: художній образ, символ, знак / Д. Кучерюк // Естетика: підручник. Колектив авторів за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид. допов. та перероб. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 165-197.

48. Кучерюк Д. Ю. Сприйняття мистецтва в культурно-історичному контексті / Д. Кучерюк // Художня культура: історія, те-

орія, практика: збірник наукових статей. Київ: ППК працівників культури, 1997. С. 21-46.

49. Кушнарєва М. Б. Концепція творчої особистості в естетиці італійського Ренесансу / М. Кушнарєва // Автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня кандидата філософських наук. Спеціальність «естетика» 09.00.08. Київ, 1996. 19 с.

50. Леви-Брюль Л. // Філософський енциклопедичний словник / наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: Абрис, 2002. С. 323.

51. Левінас Е. Між нами. Дослідження. Думки про іншого / Е. Левінас; пер. з фр. В. Куринський; ред. М. Погребинський та ін.; Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ: Дух і Літера: За друга, 1999. 291 с.

52. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: навчальний посібник / Л. Левчук. Київ : Либідь, 1997. 224 с.

53. Левчук Л. Т. Європейський культурний регіон: досвід теоретико-практичного паритету / Л. Т. Левчук // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2007. Вип. 20. С. 83-89.

54. Левчук Л. Т. Інтуїтивізм і питання художньої творчості: монографія. Київ : Мистецтво, 1969. 93 с.

55. Левчук Л. Т. Некласична естетика: досвід першої половини ХХ століття / Л. Т. Левчук // Естетика: підручник / кол. авт. за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид., перероб. та допов. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 365-400.

56. Левчук Л. Т. Некласична естетика: досвід другої половини ХХ століття / Л. Т. Левчук // Естетика: підручник / кол. авт. за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид., перероб. та допов. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 401-435.

57. Левчук Л. Т. Предмет естетики / Л. Т. Левчук // Естетика: підручник / авт. кол. за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид., допов. та перероб. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 4-32.

58. Левчук Л. Т. Психологічний та художній творення (критичний аналіз): монографія. Київ: Вища школа, 1980. 160 с.

59. Лейда Д. // Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. Київ: Логос, 2011.

60. Лейтон Ф. Електронний ресурс. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Лейтон_Фредерік. Дата звернення: 18.04.2023.

61. Литвиненко А. І. Еволюція жанру автобіографії в європейській культурі / А. І. Литвиненко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. Вип. 32. С. 171-176.

62. Маланчук-Рибак О. З. Культурологія і мистецтвознавство: наукові статуси та взаємовпливи / О. З. Маланчук-Рибак // Вісник ЛНАМ. Серія: культурологія. 2016. Вип. 29. С. 58-70.

63. Малахов В. А. Етика: курс лекцій. Київ: Либідь, 1996. 304 с. (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).

64. Менжулін В. І. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні: монографія. Київ : НаУКМА: Аграр Медіа Груп, 2010. 455 с.

65. Миленська Г. Д. Культуротворчий потенціал теоретичної спадщини Г. Е. Лессінга: монографія. Київ: Освіта України, 2013. 312 с.

66. Мільтон Дж. Електронний ресурс. Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Джон_Мільтон. Дата звернення: 11.02.2023.

67. Містерія // Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ Академія, 2006.

68. Оніщенко О. І. Дадаїзм у динаміці розвитку європейського авангардизму / О. І. Оніщенко // Культурологічна думка: зб. наук. пр. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2019. Вип. 16. С. 54-62.

69. Оніщенко О. І. Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2021. 352 с.

70. Оніщенко О. І. Метамоделізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії?» / О. І. Оніщенко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. Київ : КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2021. Вип. 27/28. С. 137-144.

71. Оніщенко О. І. «Сміх Циклопа» як модель комічного Б. Вербера: потенціал теоретико-практичного паритету / О. І. Оніщенко // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. Київ: Вид-во Освіта України, 2017. Вип. 20. С. 142-149.

72. Оніщенко О. І. Художня творчість: досвід естетичного аналізу / О. І. Оніщенко // Естетика: підручник / кол. авт. за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид., допов. та перероб. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 267-313.

73. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: монографія. Київ: Вища школа, 2001. 179 с.

74. Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду: монографія. Київ: Парапан, 2008. 262 с.

75. Панченко В. І. Історичні закономірності художнього розвитку / В. І. Панченко // Естетика: підручник / кол. авт. за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид., допов. та перероб. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 314-364.

76. Панченко В. І. Основні естетичні категорії / В. І. Панченко // Естетика: підручник / кол. авт. за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид., допов. та перероб. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 76-120.

77. Панченко В. І. Структура естетичної свідомості / В. І. Панченко // Естетика: підручник / кол. авт. за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-тє вид., допов. та перероб. Київ: Центр учбової літератури, 2010. С. 59-65.

78. Парахонський Б. О. Методологічні аспекти культурології / Б. О. Парахонський // Магістеріум. Київ, 2000. Вип. 5 : Культурологія. С. 4-11.

79. Пенюк В. Б. Полістилізм в контексті творчості Альфреда Шнітке / В. Б. Пенюк // Творчість у контексті розвитку людини: матер. міжнар. наук. конф., 23-24 травня. Ч. 1. Київ, 2003. С. 37-39.

80. Персоналізація // Тлумачний словник української мови Електронний ресурс. Режим доступу: <https://slovnyk.ua/index.php?swrd=персоналізація>. Дата звернення: 25.09.2022.

81. Піндар Електронний ресурс. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Піндар>. Дата звернення: 14.11.2021.

82. Піндар. Перша Піфійська ода до Гієрона, переможця в змаганні на колісницях // Антична література: хрестоматія / упоряд. О. І. Білецький. Київ: Рад. школа, 1968. С. 154-160.

83. Попович М. В. Наука як частина культури // Вісник НАН України. 2007. № 6. С. 49-54.

84. Рьоскін Дж. // Зарубіжні письменники: енциклопедичний довідник: у 2 т. / за ред. Н. Михальської, Б. Шавурського. Тернопіль: Богдан, 2006. Т. 2. С. 417.

85. Рикер П. // Філософський енциклопедичний словник / наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: Абрис, 2002. С. 549-550.

86. Сабадаш Ю. С. Культуротворчий потенціал мистецтвознавства: до постановки проблеми / Ю. С. Сабадаш // Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія / за заг. ред. Ю. С. Сабадаш. Київ: Видавництво Ліра-К, 2019. С. 164-183.

87. Саленко О. П. Синестезія в контексті арт-терапії / О. П. Саленко // Автореферат дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ, 2016. 20 с.

88. Сарнавська О. В. Синестезійні витoki естетичної чуттєвості / О. В. Сарнавська // Автореферат дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ, 2011. 16 с.

89. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ : НАКККиМ, 2012. 320 с. + іл.

90. Тайлор Е.-Б. // Філософський енциклопедичний словник / наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: Абрис, 2002. С. 627.

91. Татаркевич В. Історія шести понять: монографія / В. Татаркевич; пер. з пол. В. Корнієнка. Київ: Юніверс, 2001. 368 с. + бібліогр. 28 с.

92. Ткачук Б. О. Репрезентація культурної пам'яті в процесі збереження ідентичності / Б. О. Ткачук // Вісник Львівського університету Електронний ресурс. Режим доступу: <https://vl.ukma.edu.ua/>. Дата звернення: 07.03.2024.

93. Трубачова Н. М. Естетичні проблеми сучасного мистецтва: монографія / Н. М. Трубачова. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. 232 с.

94. Троєльнікова Л. О. «Політес Просвітництва» Філіпа Рено і французький культурно-просвітницький ландшафт: культурологічний «ескіз» / Л. О. Троєльнікова // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2023. Вип. 32. С. 154-163.

95. Туріна О. А. Музичне мистецтво як унікальний фактор формування творчих здібностей креативної особистості / О. А. Туріна // Творчість у контексті розвитку людини: матер. міжнар. наук. конф., 23-24 травня. Київ, 2003. С. 44-46 .

96. Холодинська С. М. Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2018. 292 с .

97. Холодинська С. М. Теоретичні засади культурологічного підходу: до постановки проблеми / С. М. Холодинська // Гуманітарний часопис: зб. наук. пр. Нац. аерокосмічного ун-ту ім. М. Є. Жуковського «Харків. авіац. ін-т». Харків: ХАІ, 2017. № 2. С. 12-23 .

98. Холодинська С. М. Філософські засади французької гуманістики / С. М. Холодинська // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: Наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 35. С. 20-28 .

99. Хома О. І. Сучасне глобальне декартознавство / О. І. Хома // *Sententiae*. Вінниця: ВНТУ, 2019. № 2 (XXXVIII). С. 112-119 .

100. Черепанин В. М. Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики / В. М. Черепанин // Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / НАН України. Київ, 2008. 16 с .

101. Чернець В. Г. Персоналізація як теоретичний принцип аналізу історії культури / В. Г. Чернець // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Київ: Видавн. центр КНЛУ, 2003. Вип. 11. С. 208-214 .

102. Чікарькова М. Ю. Середньовічні витоки стріт-арту / М. Ю. Чікарькова // Вісник Маріупольського державного університету. Сер.: філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь: МДУ, 2020. С. 99-106 .

103. Шадманов К. Б. До історії становлення системи основних понять англійської філософії: філософська площина / К. Б. Шадманов // Вісник Маріупольського державного університету. Сер.:

філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь: МДУ, 2018. Вип. 16. С. 25-32 .

104. Шелякіна А. В. Зasadничі принципи «наукової естетики» Томаса Манро / А. В. Шелякіна // Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08. Луганськ, 2008. 16 с .

105. Шефтсбері А. Е. // Філософський енциклопедичний словник / наук. ред. Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук. Київ: Абрис, 2002. С. 720-721 .

106. Шиллер Й. Ф. // Шевченківська енциклопедія: у 6 т. / голов. ред. М. Г. Жулинський. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2015. Т. 6. С. 974-975

107. Щербань О. О. Художній твір як символічна структура / О. О. Щербань // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2004. Вип. 13. С. 61-69 .

108. Щербина О., Щербина Н. Джон Лок про мовчання як аргумент і прояв поваги в аргументації / О. Щербина, Н. Щербина // *Sententiae*. 2019. Vol. XXXVIII, iss. 2. С. 6-18 .

109. Юхимик Ю. В. Античний мімезис в інтерпретації Платона і Арістотеля / Ю. В. Юхимик // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2004. Вип. 13. С. 84-90 .

110. Юхимик Ю. В. Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва: монографія. Київ: Експрес, 2005. 177 с .

111. Alexander J. Cultural Trauma and Collective Identity / J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser, P. Sztompka. Berkeley, CA ; London: University of California Press, 2004. 327 p.

112. Andron S. Selling streetness as experience: The role of street art tours in branding the creative city / S. Andron // *The Sociological Review*. 2018. Vol. 66, iss. 5. P. 1036-1057.

113. Berenson B. The Florentine Painters of the Renaissance: monograph / B. Berenson. 3rd ed. London ; New York: The Knickerbocker Press, 1909.

114. Berlin G. M. Banfi: monograph. Padova: 1943.

115. Bosanquet B. A History of Aesthetic: monograph. Cornell University Library, 1904. 540 p.

116. Collingwood R. G. An Autobiography: monograph. London: Oxford University Press, 1944.
117. Collingwood R. G. The Principles of Art: monograph. Oxford: Clarendon Press, 1938.
118. Joseph Addison // Internet Speculative Fiction Database Электронный ресурс. 1995. Режим доступа: <https://isfdb.org/>. Дата звернення: 19.06.2022
119. Lee Vernon. // Grove Art Online / J. Turner. Oxford; New York: OUP, 1998. ISBN 978-1-88444-605-4.
120. Moccher E. C. Philosophy and biography: the case of David Hume // The Philosophical Review. 1950. Vol. 59, no. 2. P. 184-201
121. Reynolds J. // Newman J. Reynolds and Hole. L.: Royal Academy of Arts, 1986. P. 344-354.
122. Steele R. // Encyclopædia Britannica The First Publication. London, 1768.
123. Scharfstein B. A. The Philosophers: Their Lives and the Nature of Their Thought: monograph. New York: Oxford University Press, 1989. ix, 486 p.
124. Weiner A. Making Sense of the War. The Second World War and the Fate of Bolshevik Revolution: monograph. Princeton: Princeton University Press, 2001. 416 p .
125. Wohlrab C. Non-finito als Topos der Moderne: die Marmorskulpturen von Auguste Rodin. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016. ISBN 978-3-7705-5985-5. S. 9-47, 219-247.

Наукове видання

МАРИНА ТЕРНОВА

**РОБІН ДЖОРДЖ КОЛІНГВУД:
ЕСТЕТИКО-МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ВИМІРИ
АНГЛІЙСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ**

Монографія

Керівник видавничого проєкту *Віталій Зарицький*
Комп'ютерний дизайн *Олена Щербина*
Авторська редакція

Підписано до друку 15.12.2025. Формат 60х84 1/16.
Папір офсетний. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Умовн. друк. аркушів – 18,01. Обл.-вид. аркушів – 15,57.
Тираж 300

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03115, м. Київ, вул. С. Чобану, 24
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net