**Мистецтво як форма творчої діяльності особистості**

*Природа мистецтва та активність його естетичного впливу на людину*

На певних етапах розвитку кожної науки, при відомому накопиченні дослідницького матеріалу виникає нагальна необхідність певного переосмислення її найважливіших, фундаментальних понять. Це — природний процес, що випливає із самої суті вимог діалектико-матеріалістичної методології. І немає нічого дивного в тому, що вчені-естетики змушені зараз звертати увагу на такі, начебто, звичні у своїй мові поняття, як «мистецтво», «види мистецтва», «художня творчість» та ін.

Чим глибше ми вникаємо в ці поняття, тим багатшим і багатогранніше виявляється їхній сенс. Це цілком закономірно і з точки зору тих вимог, які висуваються практикою комуністичного будівництва загалом та загальнокультурним розвитком сучасної людини зокрема.

Перш ніж розглядати питання про природу мистецтва у зростанні його ролі в життєдіяльності людей, необхідно з'ясувати, в чому полягає це зростання і де його межі; Чи випливає з самої природи мистецтва, вірніше, з самих історичних обставин його функціонування на даному історичному етапі, це прагнення його до «злиття» з життям, до того ж у тих масштабах та якісно інших формах, які досі не спостерігалися.

Питання риторичні, і можна було б відповісти на них досить просто. Історична практика соціалізму вже самим фактом скасування соціальних антагонізмів та експлуатації людей вперше створює і реальні передумови для формування багатства потреб кожної людини. А це — і потреби в культурному збагаченні, у долученні до скарбниці світового мистецтва, що, своєю чергою, спонукає людину до дедалі ширшої та активнішої участі у творчій діяльності взагалі та художній зокрема.

В цілому правильна, така відповідь потребує певної конкретизації саме в тих пунктах, які зачіпають розуміння, з одного боку, об'єктивних обставин, що породжують раніше не бачену дієвість мистецтва, з іншого — характеру та особливостей цієї дієвості, тобто здатності мистецтва активно втручатися у формування культурного потенціалу людини, її спонукальних мотивів до творчого перетворення дійсності. Мова йде про більш поглиблений аналіз тих умов і причин, за яких практика комуністичного творення, творча активність мас не може не забезпечувати розгортання мистецтвом повною мірою своєї власної специфічної природи, а мистецтво у свою чергу не може не виступити в такій формі особливим зворотним агентом впливу на формування людської культури та самої творчої активності мас.

Говорячи про активність мистецтва, зазвичай мають на увазі здатність особливого емоційного впливу на суб'єктивний стан людини, який, як правило, піддається аналізу чи то з боку психологічного, чи то — гносеологічного тощо. У плані теоретичного узагальнення питання про таку активність переводиться в площину виявлення та опису різних функцій мистецтва (пізнавальної, ціннісно-орієнтовної, комунікативної, сугестивної тощо), які може виконати витвір мистецтва в процесі його сприйняття.

Мистецтво, дійсно, настільки багатогранно і різностороннє «цікаве» для людини, що часом дає привід порівнювати його чи не з самим життям у його найважливіших і небайдужих моментах прояву. Мабуть, і саме слово «переживання» («жити-переживати»), яке ми так часто вживаємо при сприйнятті справжніх творів мистецтва, певною мірою сприяє такому порівнянню.

Однак мистецтво — це не саме життя, а лише її певне духовне відтворення, до того ж у специфічно умовній формі. Скасувати цю умовність — означає позбавити мистецтво можливості «забігати» вперед у художньому конструюванні всього того, що не дано ще як наявно явне, але що закладене як належне і необхідне в житті. Зближення мистецтва і дійсності має свої межі («Мистецтво, — як писав В. І. Ленін, — не вимагає визнання його творів за *дійсність*» [24, с. 53]) і ці межі покладені не тільки в відмінності умовності мистецтва і безумовності реального життя, а й у принциповій нетотожності відображення і відображеного взагалі. «...Сприйняття мистецтва носить давно відзначений дослідниками двоїстий характер: з одного боку, сприймаючи мистецтво, людина прагне на основі безумовності емоцій до співпереживання, до включення в дію «за рамкою», але, з іншого — в найбільш реалістичній ситуації весь час пам'ятає, що перед ним не саме життя, а його художнє відображення»[128а, с. 57]. Більше того, справжня дієвість, активність мистецтва полягає, певно, не так у тому, щоб викликати в людини цю безумовність «емоції до співпереживання», як у тому, щоб спонукати його до дії «за рампою», викликати далеко не умовну необхідність реальної творчості тих форм життєдіяльності, які покладені на таку необхідність. Адже, зрештою, справа не в тому, щоб людина «пам'ятала», усвідомлювала чи мала на увазі, що ідеальний світ мистецтва є не що інше, як реальний життєвий світ, а в тому, щоб це ідеальне (зацікавлене, небайдуже), яке несе у собі мистецтво, він перетворював у наявні форми людських відносин і людської життєдіяльності загалом.

Очевидно, справжня активність мистецтва виявляється по той бік мистецтва, і про неї не можна судити лише за суб'єктивним станом людини, яка сприймає той чи інший художній твір. Коли ми говоримо «по той бік», то маємо на увазі практику життєдіяльності людини, а точніше — сферу її виробничої діяльності. А ця сфера якраз і випадає з поля зору, коли, намагаючись усвідомити дієвість мистецтва на людину, ми зосереджуємо увагу лише на простому зв'язку «людина-твір мистецтва» (або більш вузько — «перцепієнт–реципієнт» тощо). За такого підходу залишається нерозкритою маса опосередкованостей між сприймаючим і сприйманим: соціальний статус людини, рівень її культури, характер потреб, мотивів, запитів тощо. Затушовується і те, що сам витвір мистецтва, хоч би якій епосі він не належав, вже є, за Гегелем, результат, який залишив позаду свою тенденцію, результат, у якому спресувався характер епохи, світосприйняття художнього, його болю, радості, протиріччя і т. д. З цього погляду кожне нове залучення людини до такого результату є і деякий початок формування його власної художньої культури, і водночас продовження такого формування як своєрідне дооформлення міри її людської небайдужості до світу взагалі.

Спадкоємність художнього розвитку людини (як і культурного розвитку взагалі), в якому відбувається збереження та утримання (а не проста зміна та чергування) всього ціннісного, що було вироблено в попередні епохи, закономірний діалектичний процес становлення «сутнісних сил» і творчих здібностей людей, який, проте, в історії був завжди по-своєму одностороннім, оскільки, рухаючись у межах власне духовного виробництва, постійно виявлявся відірваним від реальної виробничої сили суспільства, від живої продуктивної праці. Подолання цього відриву становить небачений за своїми масштабами революційний переворот як у праці, так і у культурі людини загалом. «З моменту соціалістичної революції починається гігантський процес поєднання праці та культури, формування нової, всебічно розвиненої, універсальної людини, яка володіє всім багатством форм людської діяльності. Культура, якою протягом століть могла користуватися лише меншість, обрана еліта, стає відтепер надбанням всього народу — чи це не революція!» [75, с. 52].

Спостережуване нині історичне поєднання праці та культури (включно з художньою) — якісно новий етап у розвитку як людського виробництва, так і людського споживання в широкому сенсі цих слів. При дослідженні різних сучасних явищ культури ця якісність має постійно матися на увазі, бо йдеться, по суті, про те, що, з одного боку, культура, художня зокрема, вже не може залишатися суто духовним багатством людини, її суто внутрішньою інтелектуальною даністю; у своєму дієвому вираженні (а така дієвість є закономірною, бо знаходить не опір, а навпаки — сприяння соціальних сил) вона прагне перетворитися на активну форму прояву цілком реальних здібностей і можливостей людини і її споживачів, а з іншого боку, — на активну форму прояву.

Складність розуміння зазначеного процесу полягає в тому, що саме на даному етапі культура має бути не просто пасивно засвоєна або — ширше — пасивно спожита (така пасивність нічого іншого не породжує, окрім споживацтва, нехай навіть інтелектуального), а органічно поєднана зі способом життя, діяльності, поведінки, світосприйняття людей. Тут споживання культури має стати одночасно й актом її людського виробництва у творчій діяльності або самодіяльності кожної людини. Це означає, що розуміння історичних ступенів розвитку художнього виробництва, точніше, освоєння (відчуття) тієї чи іншої епохи як своєрідного "уроку культури" ("мук" епохи, її суперечностей і взагалі — всього ланцюгового, що було вироблено в ній), повинно скласти як своєрідну передумову до комуністичного самовиховання потреб людини, так і продовження цього самовиховання шляхом універсалізації всього творчого ставлення людини до світу. Ми говоримо "має скласти", бо тільки за таких умов можна говорити і про "нормальність", "розумність потреб" людини взагалі, про які цілком закономірно дедалі частіше порушують питання на сторінках радянської преси. Адже, хоч як це парадоксально, така "розумність потреб" реально зумовлюється не самим розумом і тим паче не просто багажем нагромаджених знань, а, в остаточному підсумку, "розумністю" самого виробництва, що тільки й може породити культуру споживання (потреб) людей, а в цій культурі — і раціональний, історично належний сенс усіх спонукальних мотивів і запитів людини в житті. Бо чим інакшим є виробництво, як не сукупністю "моментів" споживання, або, навпаки, чим інакшим є і саме споживання, як не своєрідним "завершенням" виробництва? Саме виробництво створює "притягальну" силу споживання, здатність споживання як потребу; і яким є характер такого виробництва, таким буде і характер споживання. Зазначене рівною мірою стосується і характеру зміни самої праці в поєднанні з культурою в умовах соціалістичного будівництва. Саме тут праця вперше стає "необхідною умовою виробництва не тільки речей, а й відносин, самого суспільства, а отже, й індивіда як суспільної істоти. У праці людина реалізує тим самим не тільки свою потребу жити (природну для будь-якого живого організму), а й жити в суспільстві, тобто свою суспільну потребу" [87, с. 98], або свою людську потребу як таку.

Інакше кажучи, хоч би як ми диференціювали людську культуру за різними формами її прояву (культура художня, моральна, політична тощо), єдиним кістяком її, своєрідною кінцевою метою залишається розвиток людини як цілісної особистості — людини комуністичного типу взагалі. Кінцевою метою спрямовань мистецтва є формування людини як такої особистості. Це важливо остільки, оскільки окремий аналіз ефекту емоційного впливу твору мистецтва на людину (а ефект цей завжди унікальний і неповторний) може й не призвести до правильного розуміння справжнього характеру активності мистецтва і реальних можливостей його в цій активності.

Звісно, своєю Бездіяльністю на людину мистецтво не замінить і не може замінити Бездіяльність на неї всього реального життя, його повноти. Однак не слід і звужувати сенс можливостей мистецтва в цій впливовості. Мабуть, Гегель, порушуючи питання про кінцеву мету мистецтва, все ж помилявся, вважаючи, що вона покладена в самому мистецтві. Справедливо заперечуючи проти перетворення мистецтва лише на засіб, знаряддя досягнення якихось приватних цілей людини (чи то суто наукового, морального, чи то правового порядку), Гегель, проте, кінцеву мету мистецтва замкнув на істину в її чуттєвому вираженні, і це останнє поклав як деяку самоціль існування художнього виробництва взагалі.

Гегелівська позиція зрозуміла: не тільки релігія і філософія, а й мистецтво в системі гегелівського ідеалізму знаходило сенс свого існування лише у сфері духовності людини, у сфері осягнутого і усвідомлюваного себе абсолютного духу, а не в самій людині як сукупності суспільних та інших відносин. Віддамо Гегелю належне: говорячи про мистецтво, він прагнув пов'язати цю духовність із чуттєвою (а отже, якоюсь мірою живою, діяльною) формою її прояву. Ми говоримо "якоюсь мірою", бо чуттєву діяльність як таку Гегель все ж ніколи не брав як предметну, справді практичну. Ідеалізм постійно приводив Гегеля до того, що в поле його зору завжди потрапляв не реальний предмет думки, а лише думка про предмет, не жива конкретно-чуттєва практична діяльність, а лише діяльність у її абстрактно-теоретичному вираженні.

Гегель висуває важливі положення про суть активності мистецтва, яку він пов'язує з індивідуальністю і всезагальністю художнього впливу мистецтва на людину, а сам цей вплив — з вираженням і зображенням "субстанціональних сил" (свого роду історичної необхідності, спрямованості розвитку) епохи. Художник "повинен знати це субстанціональне ядро епохи і народу, — пише Гегель, — і лише в тому разі, якщо він введе щось неузгоджене і суперечливе в цей сокровенний центр, він зробить анахронізм вищого порядку. З цього боку від художника слід вимагати, щоб він вжився в дух минулих часів і чужих народів, бо цей субстанціональний зміст епохи і народу, якщо він має справжній характер, залишається ясним для всіх часів. Прагнення ж з усією точністю і подробицями відобразити приватну визначеність суто зовнішнього явища в іржі давнини являє собою лише дитячу ерудицію, що ставить, в свою чергу, суто зовнішню ціль" [57, с. 289].

Виявляється, те, що ми називаємо художнім впливом, випливає не просто з опису об'єкта самого по собі (хоч би яким би "цікавим" і зовні значущим він не був) і суб'єктивних намірів митця відобразити "приватну визначеність суто зовнішнього явища в іржі давнини", а з художньої правди як художньої ідейності твору мистецтва. Ми наголошуємо на "художній ідейності", бо останню тут слід витлумачити не тільки в суто гносеологічному сенсі, а й у власне естетичному. Йдеться все про той самий "субстанціональний" зміст епохи, в який "вжився" художник як у правду свого і чужого людського переживання і який він перетворив на мотив власної діяльності як притягальну силу, на "запрошення" до аналогічної діяльності іншої людини, яка сприймає його твір; інакше кажучи, — про дуже своєрідне перетворення зазначеного змісту епохи на власне художність як таку, на естетичність як на певну силу впливу художника на людину, яка сприймає його твір. Причому ця сила впливу має визначатися не просто формою зображення змісту, а самим же змістом як деяким пафосом життя та його переживанням.

Тому-то перед художником стоїть величезна відповідальність саме за художню ідейність (впливовість) твору. Бо хоча, з одного боку, у власне творчості ми, як каже Гегель, "не можемо позбавляти художника права хитатися між вигадкою та правдою" [57, с. 289], з іншого — у власне результаті цієї творчості, відносно твору мистецтва не можемо й лишатися байдужими до того, у який бік він, образно висловлюючись, штовхає нас, у якому напрямі "запрошує" нас до дії, нехай такою дією буде просто роздуми.

Безідейних творів мистецтва немає і бути не може. Г. В. Плеханов зазначав, що навіть "нісенітниця в кубі" (так він називав кубізм) також по-своєму ідейна, також впливає на людину, до того ж далеко не двозначно. Але ця ідейність якраз і позбавлена справжньої художності та справжньої естетичності. Чого в ній бракує до цієї художності, — то це аж ніяк не форми (майстерності чи ремесла) в передачі якогось змісту, і навіть не цього змісту, який у пізнавальному плані може мати у творах того ж кубізму настільки хитромудрий сенс, що взагалі не "запрошує" ні до якої мудрості його осягнення (на опус тут просто достатньо витріщатися, щось порівнювати в деталях, у кращому випадку захоплюватися майстерністю їхнього передавання, світлотінями, фарбами тощо); бракує саме "субстанціонального" змісту, змісту епохи. У мистецтві він, звісно, не має поставати у своєму "чистому" вигляді, перетворюючи художника на простого рупора "голих ідей" часу. Але водночас воно не має затушовуватися за рахунок перетворення на самоціль деякого "індивідуального", "філософського", "неповторного" тощо бачення світу художника. Таке бачення світу, зрештою, інакше й не назвеш, як проявом "дитячої ерудиції", хоча в сенсі власне майстерності або ремесла художника вона може залишатися вельми похвальною і бути далеко не дитячою.

Можливо, на підставі всього цього й формуються ті крайнощі, коли, скажімо, протестуючи проти "голої ідейності" в мистецтві, починають шукати у творах абстракціонізму якийсь "глибинний смисл", особливо коли такі твори не віють явним душком безглуздості й справді спонукають до певних роздумів. Наприклад, те, що в останніх може акцентуватися увага на моменті потворного, що з погляду художньої ідейності вони можуть замикатися на негативному, — намагаються виправдати в такий спосіб: мовляв, саме тому-то вони й "змушують помислити" про прекрасне, позитивне тощо, інакше кажучи, не самі розв'язують суперечності між прекрасним і потворним, доводячи напругу цього розв'язання до напруження почуттів глядача, а лише затушовують їх констатацією можливої несумісності між прекрасним і потворним, переконуючи глядача прийняти таку констатацію й залишитися на роздоріжжі між ідеалом як чимось належним і наявно даним як чимось неналежним.

На такого роду "виправдання" найкраще можна відповісти словами Гегеля. " Щоправда, — пише він, — софістика пристрасті може спробувати за допомогою вправної аргументації, сили й енергії характеру внести в негативне позитивні сторони; однак видовище, яке ми отримуємо при цьому, нагадує лише прикрашену труну. Бо те, що є тільки негативним, є тьмяним і плоским усередині себе і залишає нас або зовсім байдужими, або відштовхує нас від себе; при цьому однаково, чи буде воно використане як мотив якої-небудь дії, чи тільки як засіб для того, щоб викликати реакцію іншої особи. Жорстокість, нещастя, насильство, суворість сильних світу цього ще зрозумілі й стерпні в уяві, якщо в їхній основі лежить змістовна велич характеру і мети.

Але зло як таке, заздрість, боягузтво і підлість завжди огидні" [57, с. 230].

Э. В. Ільєнков назвав мистецтво абстракціонізму "вмираючим мистецтвом". І якщо воно ще не померло і не являє собою "прикрашену труну", то, мабуть, тільки тому, що ще живі соціальні умови його існування — капіталістичні суспільні відносини.

Якщо взяти до уваги все сказане, і насамперед те, що характер впливу мистецтва на людину залежить найближчим чином від художньої ідейності творів мистецтва, а остання, своєю чергою, — від характеру змісту епохи, що став ідеалом і пафосом творчої діяльності художника, то стає зрозумілим і історично мінливий характер активності мистецтва загалом. Виявляється, така активність є далеко не чимось постійним і естетично рівновеликим для всіх часів і поколінь, хоча й не викликає жодного сумніву той факт, що за всіх часів мистецтво становило притягальну силу для людей і було здатне певним чином емоційно на них впливати.

Нас цікавить та форма активності мистецтва, яка виростає з особливих умов його функціонування, а саме — на ступені злиття людської праці та культури, тобто умов, за яких мистецтво повною мірою може розгорнути свою естетичну природу і тим самим знайти, виявити якісно новий етап своєї впливовості на людину.

Було б неповним стверджувати, що об'єктивно такі умови можна звести до сприятливих наслідків, що їх забезпечує соціалістична революція для масового залучення до скарбниці світового мистецтва, або, інакше кажучи, до тієї доступності, з якою сучасна людина може вступити в контакт із мистецтвом. Така доступність, якщо вона не супроводжується одночасно й виробленням у людини відповідних потреб, може обернутися й певною протилежністю: полегшеним уявленням про необхідність художнього вдосконалення людей, які справді варті уваги. Сучасній людині, наприклад, за всіляких витрат часу все ж не складає особливих труднощів потрапити до музею на перегляд виставки або до філармонії на концерт. Але якщо навіть така праця дедалі частіше підміняється легкістю повороту ручки телевізора або доступністю дотику до клавіші транзистора, то невикористане, хоча й цілком доступне, багатство людини дуже скоро може перетворитися на її зубожіння.

Не про такі умови художнього вдосконалення йдеться. Йдеться про умови, за яких людина історично вже й сама вправі взяти на себе функцію художника; але художника, зрозуміло, не як фахівця, професіонала (для цього потрібна спеціальна підготовка), а художника як "багату у своїх потребах" людину, здатну взяти на себе тягар творчого розв'язання тих суперечностей, які століттями розв'язувало мистецтво, фахівець-художник. Мається на увазі, отже, не тільки підміна фахівця-художника будь-якою людиною, яка відчуває тягу до мистецтва, а доведення кінцевих устремлінь цього художника, як і мистецтва загалом, до довготривалого завершення. Ці устремління покладено у все тому ж: протиріччя між прекрасним і потворним, піднесеним і ницим тощо мають бути розв'язані не просто на користь самого прекрасного ідеалу, узагалі — будь-якої ідеї, а на користь людини, яка реалізує цей ідеал і ці ідеї; до того ж реалізує якраз у такій формі, яка виступала б розгорнутим рухом *практики* життя як рухом власних здібностей людини.

Мистецтво ж (і в цьому полягає суть його як форми суспільної *свідомості*) завжди розв'язувало згадані суперечності лише духовно, певною мірою епізодично і — головне — розв'язувало, кажучи словами К. Маркса, для людини, не "обтяженої турботою і потребою", тобто для власника матеріальних і духовних багатств. Цим визначалися і обмежені рамки, в яких мистецтво розвивалося і в межах яких воно об'єктивно не могло реалізувати свою кінцеву мету, а отже — і свою справді суспільну, людську природу. Обмеженість розвитку останньої полягає не в тому, що дотепер твори мистецтва історично були естетично неповноцінними і що тільки зараз ми можемо заявити про це. Навпаки, у найкращих зразках, у ступені свого естетичного впливу на людину воно завжди могло досягати і досягало значення "норми і недосяжного зразка" (К. Маркс). І проте справжність природи мистецтва історично завжди пов'язувалася лише з такою його активністю, що замикалася на духовності людини, а не на активності її як певної творчої здібності, що робить творчість по-художньому дієвою, активною як щодо комуністичного перетворення дійсності, так і щодо самих мас, які прагнуть до побудови комуністичних форм життєдіяльності.

Тут ми підходимо до розуміння того, що справжня природа мистецтва, сенс естетичної впливовості (художньої ідейності) його творів і активність творчої діяльності особистості становлять три грані єдиного цілого. Про жодну з цих граней не можна вести мову, не зачіпаючи цілого — процесу творчого включення особистості в перетворювальну діяльність як діяльність усвідомлено (історично) необхідну, універсальну, практичну, всебічно зацікавлену. Виявити місце мистецтва в такому процесі неможливо без певної конкретизації тих функцій, що їх виконує як мистецтво загалом, так і окремі його види, оскільки за кожним із них сховано той специфічний момент художньої можливості, що пов'язаний із певною стороною активізації всього творчого потенціалу особистості.

*Різноманіття видів мистецтва та вдосконалення художньо-естетичної культури особистості*

Питання про видоутворення мистецтва має далеко не суто теоретичний, академічний характер. У правильній постановці воно має і важливе практичне значення для з'ясування системи естетичного виховання, певної спадкоємності у формуванні цілісної культури особистості, багатства її потреб, а отже, і формування її творчого потенціалу.

Правильне рішення цього питання багато в чому залежить від усвідомлення вихідної логічної установки: вид мистецтва — це не просто сума творів мистецтва, об'єднаних однорідним матеріалом вираження і представлених у своєму суто предметному прояві, а певний момент, грань, сторона становлення самого мистецтва як цілого, як духовно-практичної форми бачення, сприйняття людиною світу.

Говорити про вид мистецтва в його змістовних (істотних, закономірних) аспектах прояву можна лише за умови з'ясування суті мистецтва як такого. І, мабуть, спочатку із суто формального погляду можна було б стверджувати, що поняття "вид мистецтва" є деякою середньою ланкою між мистецтвом (загальним) і твором мистецтва (одиничним). Вид мистецтва, отже, є чимось особливим, це певна специфічна і стійка риса прояву загального в одиничному, мистецтва — в його окремих творах.

Ми змушені звернути увагу на ці вельми тривіальні думки тому, що зазвичай труднощі розкриття питання про видоутворення мистецтва видають як труднощі аналізу всього багатства тих творів, що належать до того чи іншого виду, хоча мова тут має йти про загальну природу мистецтва, яка вимагає свого пояснення без посилань на "приклади" або, в усякому разі, без спроб вичерпати її аналізом конкретних творів мистецтва (одиничного). Такого роду спроби робляться досить часто, внаслідок чого замість сходження від абстрактного до конкретного відбувається дещо протилежне: аналіз окремих творів мистецтва видають за аналіз виду мистецтва і мистецтва загалом. У підсумку складається враження, ніби феномен мистецтва (усе те саме загальне, сутнісне тощо) — лише проста сума творів мистецтва, а вид мистецтва — лише таке загальне, яке притаманне окремим групам цих творів як суто формальна ознака (спільність матеріалу, образотворчих засобів, просторовість, часовий характер тощо).

Відстоюючи тезу про незводимість мистецтва і виду мистецтва до простої суми творів мистецтва та їхнього матеріального вираження, не слід, однак, забувати, що дійсність прояву художньої свідомості загалом є дійсністю (об'єктивністю, предметністю) прояву твору мистецтва як твору того чи того виду (музики, скульптури, живопису і т.д.). Але оскільки останнє як щось одиничне завжди багатше, повніше, багатогранніше за загальне, аналіз його має стати своєрідним підсумком розгляду сутності всієї області мистецтва, бо, залишаючись одиничним, твір мистецтва вбирає в себе і дуже складні метаморфози розвитку видів мистецтва, синтез їхнього змісту тощо. У цьому сенсі без чіткого розуміння суті видів мистецтва в їхньому специфічному змісті аналіз твору мистецтва буде передчасним і методологічно невірним.

З огляду на зазначене і ставлячи на перше місце вихідний аналіз природи мистецтва як цілісного соціального феномена, слід зазначити і загальну методологічну посилку, з якою пов'язаний сам підхід до виокремлення розмаїття видів мистецтва і принципів їхнього поділу. Вона зводиться до того, що ототожнення мистецтва як форми суспільної свідомості з мистецтвом як просто віддзеркаленням дійсності (а воно справді є таким віддзеркаленням) призводить до розмивання принципово різних функцій мистецтва та інших форм суспільної свідомості, що їх, своєю чергою, також тлумачать як віддзеркалення. На догоду далеко не найкращим чином зрозумілому матеріалізму, на користь думки, що свідомість є відображенням буття, складається і

уявлення, ніби і мистецтво, і наука переслідують одну й ту саму мету — відображення істини буття; відмінність же їх полягає в тому, що мистецтво, на противагу науці, відображає цю істину в чуттєвій формі, тобто мало не ілюструє в наочній, відчутній формі. І справді, яку тоді відмінність між ними шукати, якщо і те, і інше постає як відображення?

Так, по суті, відроджується гегелівська традиція в погляді на мистецтво, що не враховувала соціально суперечливого характеру виникнення та функціонування форм духовного виробництва, дійсну причину їхнього виокремлення та обособлення від форм матеріального виробництва.

Але все це накладає свій відбиток на підхід до з'ясування видів мистецтва та їхньої специфіки. І тут засоби зумовлені метою: якщо мета існування мистецтва полягає в зображенні (або вираженні) віддзеркалюваного, то, мабуть, відповідно і види його поділяються на ті, що зображують, і ті, що виражають.

Так народжується перше прагнення класифікувати види мистецтва на "образотворчі" і "виразні", хоча досить зрозуміло, що не можна щось зобразити, не виражаючи, а виразити, не зображуючи. Але остаточно підкріплює це прагнення як правомірне й виправдане той очевидний факт, що, справді, деякі види мистецтва більше несуть у собі виразний момент (наприклад, музика, поезія), а інші — образотворчий (живопис, графіка тощо). Якщо ж врахувати, однак, що між вираженням і зображенням немає непрохідної межі, то кінцевою підставою для виділення видів мистецтва виявиться лише відмінність матеріалу, "з якого створено і за допомогою якого існує художній твір" [79, с. 87]. Інакше кажучи, саме "колір, об'єм, звук, рух, мовлення людей, їхні дії та вчинки, які художньо відбиті (!) у творах мистецтва і виражають їхні почуття, виступають підставою для виділення того чи іншого виду мистецтва" [79, с. 87]. Мабуть, уся справедливість цього положення полягає у словах "художньо відображені".

Безумовно, мистецтво не може залишатися байдужим до матеріалу, за допомогою якого воно набуває дійсності, об'єктивності, предметності свого існування. Точніше кажучи, воно не може бути безвідносним до тих засобів, завдяки яким виявлялася б його мета, сенс існування як духовного утворення. Безумовно й те, що мистецтво не може залишатися байдужим до зображення або вираження істини буття, тим паче, якщо ця істина пов'язана з ідеалом людини, торкається світу її моральності, світовідчуття, світосприйняття, — якщо вона стає художньою правдою. Тому цілком природно, що за самою природою, за суттю віддзеркалення світу воно може і повинно охоплювати рух знання, духовності, волі тощо людини, отже, виявляти і свої гносеологічні, моральні, політичні та інші функції.

Мабуть, не саме по собі існування матеріалу (звуку, кольору, світла тощо) робить необхідним існування різних видів мистецтва. Швидше, навпаки — саме тому, що є певна історична необхідність оформлення мистецтва в деякий стійкий спосіб художнього бачення світу, існує і необхідність звернення його до того чи іншого матеріалу дійсності як до деякого засобу реалізації цієї необхідності. Але це такий засіб, що, якщо він відповідає меті, то стає і самоціллю на рівні твору мистецтва. Рівною мірою не сама по собі суб'єктивна здатність людини чути, бачити тощо є причиною існування різних видів мистецтва. Людина взагалі ніколи просто так не споглядає, щоб органи її сприйняття залишалися індиферентними до того, що споглядається. Як зазначав К. Маркс, для немузичного вуха найпрекрасніша музика позбавлена сенсу... [8, с. 121 -122]. Як бачимо, і з боку суб'єктивного сенс видів мистецтва не зводиться до необхідності існування органів сприйняття людини або її абстрактних здібностей до такого сприйняття. Лише встановивши істинну потребу людини в мистецтві, потребу, що пройшла величезний шлях свого історичного розвитку і вдосконалення, можна правильно осмислити значення того образотворчо-виразного матеріалу, яким користувалося і користується мистецтво у своєму видовому становленні.

Можливо, така постановка питання видасться занадто абстрактною. Але вона не суперечить тим устремлінням, які виходять із необхідності проведення онтологічного, гносеологічного, аксіологічного тощо погляду на суть проблеми. Мабуть, залежно від того, яку функцію мистецтва вважати найважливішою (пізнавальну або виховну, моральну або комунікативну), можна виокремлювати і головну мету мистецтва, а відповідно — і своєрідність його видів. Але, як видається, це буде все ж таки окремий підхід. Він може дати певні відомості про структуру художнього твору, як він виявляє себе безпосередньо у сприйнятті, тобто з боку чи то пізнавального, чи то онтологічного тощо. Головне ж, вочевидь, полягає в тому, щоб, не відкидаючи такого роду приватного погляду на сутність проблеми, знайти відповідний єдиній функції мистецтва такий самий єдиний специфічний принцип виокремлення його видів і закріплення їх у певну систему.

Радянськими і зарубіжними дослідниками зроблено чимало спроб виявлення саме такої системи (закономірності) виокремлення видів мистецтва за допомогою виокремлення тієї чи іншої функції мистецтва як основної або сукупності таких функцій, що описуються з різних боків мовою різних наукових дисциплін (мовою соціології і мистецтвознавства, лінгвістики та семіотики і т. п.). При цьому складалося переконання, що чим більше буде виявлено таких функціональних сторін мистецтва і чим повніше, "точніше" їх буде описано, тим далі ми просунемося у розв'язанні завдання. Ідея поліфункціональності мистецтва стала настільки популярною, що вона загрожує розмити межі головної, визначальної, сутнісної функції мистецтва. Б. Д. Дондурей слушно зазначає, що "дослідники, які щоразу по-новому визначають сутність, особливості та спрямованість художньої діяльності, постійно переглядають і її функціональні характеристики, кількість яких безперервно збільшується" [68, с. 219]. Так, на думку того ж автора, якщо А. Я. Зісь і Є. С. Громов виділили три функції мистецтва, то М. Є. Марков — чотири, IO. М. Давидов — п'ять, А. Ф. Єремєєв — вісім, Ю. Б. Борєв — дев'ять, Е. В. Соколов — десять, а Л. М. Столович... "довів свою конструкцію вже до чотирнадцяти приватних функцій" [68, с. 220].

Пошуки все нових функціональних сторін мистецтва, мабуть, триватимуть. Але, можливо, тут важливий не тільки аналіз, а й синтез, не тільки окремі, а й загальні функції мистецтва? Щоправда, сам Д. Б. Дондурей, який так чітко зафіксував одну з великих труднощів у розв'язанні проблеми, проте не вбачає в такому синтезі виходу з положення. На його думку, невдачі теорії, пов'язані з виявленням визначальної особливості мистецтва, пояснюються раніше мавшим місце "зведенням різних аспектів функціонування мистецтва до служіння одній глобальній меті", а це, мовляв, і стало причиною повернення "до традиції поліфункціонального пояснення феномена мистецтва" [68, с. 218].

Однак це — тавтологія. Допущення "глобальної мети" мистецтва тут умислюється; як причина появи поліфункціоналізму в тлумаченні мистецької діяльності, що, своєю чергою, перетворюється на передумову для конструювання такої собі "глобальної мети" мистецтва, яка перебільшує істинні можливості мистецьких творів. Але якщо відкинути дещо претензійний сенс терміна "глобальний" і мати на увазі справді головну функцію мистецтва, то, вочевидь, там, де її можна було правильно зрозуміти, вона не могла бути причиною захоплення функціоналізмом мистецтва. Радше, навпаки — саме тому, що ця функція неправильно тлумачилася (через піднесення однієї з відомих функцій мистецтва — як правило, пізнавальної або виховної — до рівня "глобальної"), став можливим її "перегляд" на рівні пошуку дедалі нових функцій мистецтва, а звідси — поява того емпіризму та схематизму, що не міг не породити безліч різноманітних концепцій видоутворення мистецтва та теорій його "класифікації".

Тією мірою, якою мистецтво справді зачіпає багато аспектів життя людини і виявляє розмаїття своїх функцій, можна говорити і про розмаїття принципів його класифікації та видоутворення. У цьому сенсі воно дає змогу будувати й різноманітні системи видів мистецтва, що ще, однак, не розв'язує головного питання: істотні чи неістотні ознаки (закономірності) відображатиме та чи інша система?

Можна виокремити види мистецтва, скажімо, за онтологічним принципом, що припускає виявлення в таких видах чогось спільного в бутті художніх творів, в їхньому предметному існуванні.

М. С. Каган у "Лекціях з марксистсько-ленінської естетики", перш ніж братися за "дроблення" видів мистецтва за якимось іншими ознаками, кладе в основу першого їхнього поділу ознаку... "матеріального буття художньої форми творів мистецтва", тобто саме онтологічні їхні характеристики. Автор так і зазначає: "Розглядаючи матеріальне буття художньої форми, ми виявляємо три, і тільки три, способи її реального існування: *просторовий*, спільний для живопису, графіки, скульптури, архітектури, прикладних мистецтв; *часовий*, спільний для словесної та музичної творчості; *просторово-часовий*, спільний для акторського мистецтва і танцю". І далі: "Неважко зрозуміти, звідки виникає ця морфологічна тріада — адже простір і час — основні форми *буття матерії*, і тому художні конструкції можуть бути або суто просторовими, статичними, відключеними від будь-яких часових змін, або суто тимчасовими, процесуально-динамічними, абстрагованими від пластичної предметності просторового буття, або, нарешті, такими, що з'єднують обидві ці властивості матерії, які розгортаються і в часі, і в просторі" [87, с. 360].

Не висуваючи зараз якихось заперечень проти обґрунтування поділу мистецтва на низку його загальних ознак, можна погодитися з тим, що зазначені три способи буття художньої форми справді мають місце, і це дає змогу здійснити певну класифікацію мистецтва. У даному випадку онтологічний принцип дає можливість об'єднати види мистецтва так, як це й пропонує М. С. Каган: просторові види мистецтва визначити як статичні; часові — як динамічні, а просторово-часові — як синтетичні. Просторовими, або статичними, видами мистецтва будуть, імовірно, представлені декоративно-ужиткове мистецтво, скульптура, архітектура, живопис з його підвидами (графіка тощо); часовими, або динамічними, — словесне та музичне мистецтво; нарешті, просторово-часовими, або синтетичними, — акторське, хореографічне та самодіяльне мистецтво.

Таку схему видів мистецтва з більшими чи меншими відхиленнями наводять майже у всіх навчальних посібниках. Головне в цій схемі (але ще, мабуть, не в системі) полягає в тому, що тут, як зазначає М.С. Каган, "перший критерій класифікації мистецтв визначається особливостями їхньої *зовнішньої форми*, в якій об'єктивується і матеріалізується пізнавально-оцінний зміст мистецтва і яка є формою реального існування художньо-образних моделей дійсності" [87, с. 359].

Але, вочевидь, у цьому полягає і недолік такого "першого критерію". По-перше, аналіз "зовнішньої форми" буття творів мистецтва ще не означає аналізу його власне *художньої* форми. Іншими словами, у творі мистецтва специфічно художнім виступає не тільки зміст, а й форма. Говорячи ж про "зовнішню форму" буття твору мистецтва і характеризуючи це буття лише з погляду його матеріального існування, ми відволікаємося не тільки від художності змісту твору мистецтва, а й від художності його форми. На якій підставі архітектура або живопис виводяться як суто просторові види мистецтва? Очевидно, тільки виходячи з того, що сам простір тут береться у власне фізичному, а не художньому сенсі. Бо якщо говорити про художній простір, то він, безсумнівно, може бути виявлений і в літературі, і в театрі, і в музиці, тобто в тих самих часових мистецтвах, час у яких також не є "чистим", фізичним, а художнім.

Відволікання від суті художності у вигляді мистецтва походить і від того, що пошук його специфіки як чогось спільного і суттєвого ведеться лише на рівні аналізу простої суми творів мистецтва, точніше, того їхнього матеріалу (ще зовсім не форми), який, якщо ми хочемо послідовно провести саме онтологічний погляд на проблему, одразу ж позбавляється своєї специфіки, щойно починаємо розглядати його поза цілями всього мистецтва.

Викладене приводить до висновку: онтологічний принцип виведення видів мистецтва не схоплює і не може схопити головної риси (закономірності) формотворення мистецтва загалом, оскільки від самого початку відволікається від сенсу тієї суб'єктивної потреби людини в мистецтві, в контексті якої те чи те матеріальне ("онтологічне") утворення стає по-мистецькому самодостатнім і завершеним у своєму видовому прояві, родом якого, своєю чергою, є не просто матерія як така, а вся предметна область мистецького виробництва як такого.

У літературі часто проводиться думка про необхідність проведення гносеологічного принципу класифікації мистецтва, що також має певний сенс: адже питання про власне пізнавальні можливості мистецтва, його здатності відображати істину, світогляд, узагалі суб'єктивну спрямованість сприйняття різноманіття світу завжди залишалося важливим у тлумаченні гносеологічної природи мистецтва.

В цьому відношенні на підставі гносеологічних критеріїв традиційно ділять види мистецтва на образотворчі, виразні та образотворчо-виразні; за такого поділу, як зазначає О. Я. Зісь, "першу групу мистецтв сприймають зором, другу — слухом, а третю — зором і слухом" [79, с. 11]. Якщо уявити це схематично, то картина загалом буде подібною до вже описаної М. С. Каганом. Тут спільність і відмінність видів мистецтва виокремлюють не тільки за матеріалом творів мистецтва, а й за своєрідністю органів сприйняття людини, здатних до відображення і пізнання такого матеріалу.

Недолік гносеологічного принципу класифікації видів мистецтва полягає, по-перше, в тому, що він не враховує специфіки мети мистецтва, стосовно якої сприйняття людиною матеріалу, тобто її зір або слух, стає власне художнім. Адже для гносеологічного принципу важливий зрештою лише той бік здатності людини до віддзеркалення буття, який зачіпає необхідність отримання істини, об'єктивного осягнення буття. Від мистецтва ж, повторимо слова В. І. Леніна, не вимагається, щоб його твори приймали за дійсність. По-друге, — і це головне, — послідовне проведення гносеологічного принципу класифікації видів мистецтва і побудови системи таких видів передбачає, що саме відносно істини (повноти віддзеркалення буття) ця система має будуватися з урахуванням основної обставини: субординація видів мистецтва тут має бути подана так, щоб один вид мистецтва виглядав менш, а інший — більш багатим на істину або на саму його здатність здобуття цієї істини.

Спробу побудови такої системи і такої субординації видів мистецтва зробив Гегель, коли був змушений підпорядкувати мету мистецтва цілям релігії та філософії, зрештою — цілям самопізнання і самовираження істини ("поняття"). Так, згідно з Гегелем, архітектура є символічним видом мистецтва і, по суті, має вигляд вихідного пункту художнього розвитку, оскільки являє собою щось менш багате за змістом, ніж багатство змісту "духу", виражене в літературі та поезії.

У певному сенсі можна стверджувати, що роман Л. М. Толстого "Війна і мир", наприклад, безсумнівно багатший за змістом за будь-який витвір скульптури або архітектури. У цьому відношенні вельми привабливою виглядає спроба своєрідно "розсортувати" види мистецтва таким чином, щоб у них багатство цього змісту було представлено за висхідною лінією. Але тут-то й виникає власне естетичний сенс завдання: про багатство якого змісту йдеться? суто гносеологічного? про зміст самого по собі буття, яке залишається байдужим до всього іншого, крім потреби в пізнанні істини? Видається, що категорична відповідь на ці запитання була б не зовсім правильною. Адже з погляду задачі, що нас цікавить, навряд чи можна стверджувати, що, скажімо, роман Л. М. Толстого "Війна і мир" є чимось естетично (художньо) більш досконалим, а витвір скульптури (якщо його до того ж представлено "в значенні норми і недосяжного зразка"), — естетично менш досконалим. Строго кажучи, менш досконале в естетичному плані може бути просто потворним, байдужим, таким, що не має жодного стосунку до суті художності, хоча й може мати повноту свого гносеологічного змісту.

Спробу побудови такої системи і такої субординації видів мистецтва зробив Гегель, коли був змушений підпорядкувати мету мистецтва цілям релігії та філософії, зрештою — цілям самопізнання і самовираження істини ("поняття"). Так, згідно з Гегелем, архітектура є символічним видом мистецтва і, по суті, має вигляд вихідного пункту художнього розвитку, оскільки являє собою щось менш багате за змістом, ніж багатство змісту "духу", виражене в літературі та поезії.

У певному сенсі можна стверджувати, що роман Л. М. Толстого "Війна і мир", наприклад, безсумнівно багатший за змістом за будь-який витвір скульптури або архітектури. У цьому відношенні вельми привабливою виглядає спроба своєрідно "розсортувати" види мистецтва таким чином, щоб у них багатство цього змісту було представлено за висхідною лінією. Але тут-то й виникає власне естетичний сенс завдання: про багатство якого змісту йдеться? суто гносеологічного? про зміст самого по собі буття, яке залишається байдужим до всього іншого, крім потреби в пізнанні істини? Видається, що категорична відповідь на ці запитання була б не зовсім правильною. Адже з погляду задачі, що нас цікавить, навряд чи можна стверджувати, що, скажімо, роман Л. М. Толстого "Війна і мир" є чимось естетично (художньо) більш досконалим, а витвір скульптури (якщо його до того ж представлено "в значенні норми і недосяжного зразка"), — естетично менш досконалим. Строго кажучи, менш досконале в естетичному плані може бути просто потворним, байдужим, таким, що не має жодного стосунку до суті художності, хоча й може мати повноту свого гносеологічного змісту.

Вид мистецтва, взятий як історична конкретизація мистецтва, як історично відкристалізований, стійкий спосіб художнього світовідношення, являє собою водночас і своєрідну міру (ступінь) естетичної сприйнятливості художника до тих чи інших боків суспільного буття. Тим самим незалежно від матеріалу втілення він може характеризуватися і як певна "сутнісна сила" багатої у своєму чуттєвому розвитку людини або як власне здатність творчого ставлення до світу. Хоча види мистецтва, що історично виникають, певним чином "зливаються", вони залишаються все ж таки стійкими й типовими способами виявлення та втілення вже зазначеного художнього світоставлення. З цього боку синтетичність виду мистецтва є дедалі більш ускладнюваною повнотою даного світовідношення як дедалі більшим ступенем його естетичного вираження. Визначеність вираження диктує і відповідний матеріал його втілення, а не навпаки. Інакше кажучи, необхідно, щоб упродовж цілої епохи через певні об'єктивні соціально-економічні умови сформувався стійкий тип того чи іншого художнього світосприйняття (форма естетичного ідеалу, ступінь чуттєвої сприйнятливості людини тощо), щоб той чи інший матеріал мистецтва став відповідним образотворчо-виразним *засобом* того чи іншого виду мистецтва. Отже, слід проводити відмінність між видом мистецтва в, так би мовити, "чистоті" його історичного виникнення (пластика в античності, живопис за доби Відродження тощо), що характеризує його як деяку неповторну міру, норму, ступінь усе тієї самої сприйнятливості до світу, і видом мистецтва в його збагаченні іншими видами мистецтва (сучасна скульптура, живопис тощо), що дає підставу говорити про його естетичний прогрес, розвиток і, отже, про відкритість його меж.

Саме ця відкритість меж кожного виду мистецтва перешкоджає усвідомленню того, що виникнення будь-якого з них в історії — це ще й породження абсолютно унікального й неповторного художнього бачення світу людиною в ту чи іншу епоху, бачення (сприйнятливості), яке аж ніяк не повинно бути відкинутим, а увійти органічним моментом у формування багатства чуттєвої культури сучасної людини. Це входження не може бути довільним; воно має свою логіку і свою *поетапність*, які загалом мають відобразити в собі історію видів мистецтва як історію становлення художньо-естетичної культури особистості. Видається, що на підставі саме такої логіки може бути вироблена і справді наукова, а не довільно сконструйована система естетичного виховання. Вона має враховувати весь попередній історичний процес розвитку мистецького виробництва як передумову цілісного формування особистості й одночасно як продовження цього формування на шляху подальшої універсалізації всіх її творчих сил і здібностей.

Різноманіття видів мистецтва — це і різноманіття форм естетичного впливу на людину, впливу, який завжди передбачає в останньої специфічно духовне, рухоме на чуттєвому рівні розв'язання протиріч між усім зацікавленим і незацікавленим для людини, прекрасним і потворним тощо. Кожен із видів мистецтва являє собою й унікальний спосіб такого вирішення, який завжди внутрішньо містить у собі вираження історично сформованого естетичного ідеалу. З цього боку вид мистецтва не зводиться до якогось образотворчо-виразного матеріалу, оскільки постає моментом чуттєвої культури людини, її внутрішньою здатністю до художнього перетворення дійсності.

Визначаючи мистецтво як вищу форму прояву естетичного, ми водночас акцентуємо увагу на різноманітті сфер естетичної діяльності. Кожна зі сфер — праця, побут, поведінка тощо — містить у собі естетичне начало остільки, оскільки в ній виявляється творчий потенціал особистості.