

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ У КОНТЕКСТІ ЕПІСТЕМОЛОГІЇ ЛЮДСЬКОЇ АНОМАЛІЇ

Сучасний культурний простір утримує в собі напрацьований століттями потенціал, що розгортається в напруженому полі сучасної системи наукового знання. Культурологічна наука нині невинно розвивається, долаючи обмеження, що з тих чи інших причин склалися в процесі її становлення і розвитку. Осягнення феномена людської аномалії на початку ХХІ ст. стало одним із пріоритетних об'єктів загальногуманітарних студій. Аномалія як об'єктивна даність розвитку людства, соціально-психологічна складова світа людства, її статус та ставлення до неї у суспільстві зумовлені загальноісторичними чинниками — суспільним устроєм і рівнем культурного розвитку. Проте, на жаль, означена проблема донині не стала предметом чільної уваги культурологів.

Динаміка культурно-історичних процесів, які переживає людство, засвідчує, що позасумнівною є й проблема зв'язку людської аномалії з потрактування естетичним вихованням як дієвого засобу гуманізації людини, а тим паче — дитини з особливостями розвитку. Зміст пропонованої розвідки пов'язаний із осягненням складного світу дитини з особливостями розвитку, її місця в культурному просторі людства завдяки дії компенсаційно-креативної функції. Це, власне кажучи, є *предметом* нашого дослідження. Авторка підтримує й точку зору вчених проте, що предмет, обраний філософською думкою, «...має тут і духовну, і матеріальну сторону, і головне завдання філософа — описати взаємозв'язок цих сторін, знайти таке поєднання ідеального та матеріального первнів, яке усталювало б за останнім сенс, цінність і красу» [1].

У пропонованій розвідці ставимо також за мету здійснити спробу розгляду людської аномалії в кількох аспектах — антропологічному, міфолого-містичному, релігійному, соціокультурному, естетичному та соціально-психологічному. Власне кажучи, подумавши про те, що визначає зміст поняття в будь-яку епоху і в різних куль-

турах. Йдеться про аномалію (гр. *anomalía* — відхилення від норми, загальної закономірності), неправильність (одиниця розвитку).

Удаємося до спроби з'ясувати, в який спосіб у людини з особливостями розвитку виникає тяжіння до творчості, творення, креативу.

Неоднозначність ставлення до вади (аномалії), що склалася історично, помітно обмежувала сутність європейського гуманізму впродовж багатьох століть. Ми ставимо за *мету* розглянути те, що часом виникає в самій постаті особистості з вадами, ідентифікуючись в межах культури як постійна характеристика людського буття.

Завважимо, що існування людини невіддільне від існування її недоліку, вади. На початкових стадіях інтелектуального розвитку дитина, яка ще не стала повноцінним суб'єктом, неспроможна цілком рефлексивно ставитися до себе. Відтак вона, як вважається, не відрізняє від власного тіла ні свого «Я» (свідомості), ні предметів реального оточення (Ж. Піаже). Стаючи дорослішою, дитина починає сприймати свій недолік чи ваду як виокремлений із зовнішнього світу об'єкт, ототожнюючи себе з ним. При цьому це сприймається як власна приналежність. «Світ, яким би великим і багатограним він не був, усього лише оточує «Я» людини і її «Я», що складається з потреб, цілей, мотивів, інтересів, установок, бажань, переконань та ін. Світ, що існує сам по собі, — це не більше, ніж абстракція для будь-якої людини. Світ існує нібито для суб'єкта, для його тілесного «Я» [2]. Додамо, що недолік за таких умов виступає як неодмінна складова. Згодом на ґрунті вихідної утилітарно-практичної цінності — як метацінності — виникають інші, похідні від буденної життєдіяльності, види цінності тіла. Вада, отже, — так звана «власність» цієї людини, невіддільна від людського ества. Власне кажучи, аномалія є невід'ємною частиною сутнісних сил такої людини і домінує з-поміж них. Фізичні кондиції значною мірою зумовлюють образ, якість і стиль життя такої особистості.

Слід зазначити, що вада як явище з відповідними функціями вивчається біологією, фізіологією, біологічною антропологією, психологією, педагогікою тощо. Однак крізь виміри культурологічних підходів проблема людської вади донині не розглядалася. Тим часом людська аномалія явно чи імпліцитно приявна, вона є основою предметно-практичної та духовної діяльності. Саме нею часто визначається становлення й розвиток матеріальної культури, мистецтва, релігії, моралі, педагогіки, способів комунікації, властиво, всіх видів людської життєдіяльності, форм соціального й індивідуального буття людини.

Зацікавленість завваженою проблематикою зумовлена потребою усвідомлення імпульсів нової доби, що одержала назву постмодерністської. Як відомо, проблема художньої творчості, як і інші сфери людської діяльності впродовж останніх десятиліть втягнуті в орбіту постмодернізму — широкої культурної течії, яка несе на собі відбиток розчарування в ідеалах і цінностях Відродження і Просвітництва з їхньою вірою в прогрес, торжество розуму, безмежність людських можливостей. Сьогодні маємо констатувати, що вже стало загальним для багатьох національних варіантів постмодернізму ототожнення його з символом епохи «втомленої», «ентропійної» культури, позначеної есхатологічними настроями, ознаменованої «занепадом» героя і «сходом» образу юродивого.

Становлення нової — постіндустріальної — епохи пов'язане не лише з пошуком іншої форми раціонального. Із погляду авторки, сучасна доба над усе потребує «практичного» гуманізму, створення справді високої й міцної системи цінностей, що формується не стільки освітою, скільки вихованням людини — переживанням прекрасного, духовного почуття. «Пришестя аномалії» в гуманітаристику підготовлене «бунтом природи в людині», процесами широкого розповсюдження антираціоналістичних ідей і педагогічно зорієнтованих психопрактик, відчуттям особистісної відчуженості від соціуму, постмодерністською «філософією», що задекларувувала бінарну опозицію «герой-юродивий». На думку американського дослідника Д. Холмса одного з фундаторів аномальної психології, в процесі еволюції аномальні виганялися з різних людських та інших спільнот. Такий остракізм переслідував чітку мету — ізоляцію аналогічних індивідів, попередження спарювання з ними всередині групи, і навіть міг призводити до фізичного переслідування або смерті.

Стародавня людина сприймала реальне оточення як «світ всеохопної єдинотілесності». Для греків-язичників боги Олімпу — це духовно тілесні істоти. Боги всіх міфологій завжди схожі на людей; міфи репрезентують «опис» зовнішності й характеру кожного бога. Так, Гефест — бог-коваль — кривий на обидві ноги (чи-то двічі був скинутий із Олімпу (матір'ю та батьком), чи Гера народила його кульгавим і кволим), невисокого зросту, навіть потворний, однак з міцними руками, широкими грудьми, мускулистою шиєю, розумний і кмітливий. Відтак потворність Гефеста лише позірна. Насправді ж він сповнений краси інтелекту, що й приваблювало Афродіту.

Як спостеріг іще Плутарх, коли дитина була немінною, потворною її відправляли до Апофетів (урвище на Тайгеті), позаяк вважа-

ли, що це життя не потрібне ні їй, ні державі, оскільки від самого початку людині відмовлено в здоров'ї й сили. Відомий давньогрецький філософ Платон у діалозі «Держава» завважив: «Хто в призначений людині термін неспроможний жити, того, вважав Асклепій, не слід лікувати, тому що така людина некорисна і для себе, і для суспільства». Більш категоричним виявився Стагірит у «Політиці». На його думку, потрібен закон: жодного каліки вирощувати не слід. Ці погляди давніх філософів заманіфестовують, зосібна, й естетичну доміную, радше, — громадянський закон грецького полісу, як і існуючу того часу в приватному й інтимному житті установку відмовляти у допомозі неповноцінним людям. За стародавньої доби до розгляду агентів і носіїв злої, руйнівної сили, чаклунів соціум із часта зараховував тих, хто чимось зовні «віджилявся» від середньостатистичної норми — потвор, карликів, просто тілесно ущербних людей. Навіть по смерті тіні цих незаслужено ображених за життя істот не переставали переслідувати людей — як докір їх хворобливого сумління, убогості розуму, невігластва. У цьому неусвідомлюваному несприйнятті суспільством страшних і тілесно ущербних, у цьому побоюванні стосовно їх приховувалася, вочевидь, інстинктивна біологічна відрізка тілесно повноцінних до тілесно неповноцінних, що її, однак, можна простежити і в високорозвинених цивілізаціях. Соціум інстинктивно вороже ставиться до людей із тими чи іншими відхиленням, і з самого початку в суспільній свідомості формується погляд про «непотрібність» для держави й народу ущербних людей.

Для більшості представників середньовіччя були характерними уявлення про всевладдя сатани над людським тілом. Відомі також уявлення, що диявол може мордувати тіло хворобами, аби довести душу до відчаю. Таким уже він є, — невтомний влаштовувач усіляких бід, нещастя, потворності.

У стародавні часи засадничі принципи ставлення держави до життя людей із фізичними недоліками не піддавалися етичній версифікації на гуманність. Вони були для суспільства профанними зайвими ротами, які, зазвичай, у кращому випадку заслуговували на вигнання, а в гіршому — смерті. У зв'язку із цим можемо пригадати зафіксований в історичних джерелах закон царя давньої Спарти Лікурґа, що рекомендував знищувати немовлят із фізичними недоліками.

Далі в людській цивілізації простежується «гуманістична еволюція»: для таких осіб створювалися притулки, їм дозволяли жити з жебракування. На превеликий жаль, аналогічна система «реабілітації» зберігаються донині. В аграрних суспільствах аномалія

(інвалідність) розглядалася у контексті економічної утилітаризації особистості, її соціальної корисності — вправний або поганий хлібороб, воїн тощо. Із фатальною для цих людей нестирливістю подібний образ інваліда репродукується і в індустріальному суспільстві, де особистість потрактовується передовсім як виробник матеріальних та інших благ. У цій ситуації спрацьовує економічна модель інвалідності. Або, як прийнято говорити, модель функціональної обмеженості, що описує нібито неповноцінність і неспроможність особистості виконувати ті або інші функції, передбачувані соціумом.

Економічна й функціональна моделі є логічними наслідками так званої медичної, чи адміністративної моделі інвалідності. У такому випадку інвалідність сприймається як особиста патологія людини, й усі її проблеми — наслідок цієї патології. Відповідна соціальна політика, підходи такого роду в сучасній науковій літературі позначають терміном «desabilism» («інвалідизм»; за аналогією з «расизмом»). Адже вона спричиняється до дискримінації людей із обмеженими можливостями, ставлення до них з боку соціуму як до неповноцінних.

Як приклад, звернемося до сліпоглухонімих людей, яких тисячі, однаке «перемогти» цю страшну недугу вдається далеко не кожному. Із-поміж них назвемо ім'я українки Ольги Скороходової. Досвід цієї мужньої жінки унікальний не лише в науковому плані, а й надзвичайно повчальний, цінний як приклад для наслідування. Ольга Іванівна Скороходова була людиною незвичайної долі. У дитинстві вона занедужала на менінгіт і з часом повністю втратила зір, а потім слух. Ясна річ, що в дитячі роки це відмежовує людину від оточення, робить її безпорадною. Придбана в такий спосіб «самостійність» може привести дитину до психічної деградації. Зі сліпоглухою Ольгою, на щастя цього не сталося. Десь у десятирічному віці вона потрапила до школи-клініки для сліпоглухонімих дітей, заснованої ще 1923 р. професором І. Соколянським у Харкові, де дівчині повернули мову. За допомогою спеціальної методики (використання дактильного алфавіту та рельєфно-крапкового (брайлевського) шрифту) було зорганізоване систематичне навчання Скороходової з усіх дисциплін шкільного курсу. Першу її книжку — «Як я сприймаю навколишній світ» (1947) [3] — із великою зацікавленістю зустріла наукова громадськість. Відомий психолог О. Леонтьєв заакцентовував у роботі помітний подвійний зміст. Він пов'язував це із самою особистістю авторки, наділеної гострим розумом і надзвичайно розвиненою почуттєвою сферою. Окрім того, вчений звернув увагу на теоретичну значущість наведених Ольгою Скороходовою

у «Самоспостереженнях» та інших статтях, що ввійшли до книжки, психологічних висновків. Із погляду рецензента, саме психологічні дані, наведені дослідницею, значною мірою «укрупнюють» загальне враження винятковості й навіть наукової «загадковості» процесу духовної еволюції сліпоглухонімої дитини. «Думка, що становить лейтмотив рецензованої книжки, полягає в тому, що сліпоглухонімі — це люди, спроможні за належної турботи про їхнє виховання багато чого навчитися і знайти своє місце в житті; що, коли природа відібрала в них зір і слух, зате у них залишаються інші шляхи пізнання світу — дотик, вібраційні відчуття», — писав О. Леонт'єв [4].

Книжка Ольги Скороходової в перекладі іноземними мовами витримала чимало закордонних видань. І донині ця праця сприймається як своєрідний документ, що містить цілу низку проникливих спостережень і самоспостережень людини, цілком позбавленої зору й слуху. Позасумнівним вважаємо факт, що науково-дослідна робота, як і літературна творчість Ольги Скороходової, своєю плідністю, результативністю зобов'язані її непересічній наполегливості, цілеспрямованості, пристрасному бажанню, за висловом Лесі Українки, «до себе дорівнятись».

Характерно, що при цьому дослідниця категорично не сприймала погляд на сліпоглухонімих як «довічних» утриманців, як на інвалідів загалом. 1961 р. Ольга Скороходова захистила дисертаційну працю на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук. Основою роботи послужила раніше опублікована книжка «Як я сприймаю та уявляю навколишній світ» (1954). Слід відзначити активну науково-пошукову діяльність дослідниці на ниві навчання і виховання сліпоглухих дітей, її плідну співпрацю зі спеціалізованими періодичними виданнями, виступи з доповідями перед широкою громадськістю, співробітництво в Інституті дефектології АПН тощо. Уже 1972 р. побачила світ нова її праця — «Як я сприймаю, уявляю та розумію навколишній світ» [5]. Науковий доробок Ольги Скороходової слід сприймати як гідну відповідь тим, хто вважав людей із порушенням в розвитку (тим паче сліпоглухонімих) відвічними утриманцями, інвалідами. Понад це, її висновки не втратили своєї актуальності донині, адже погляд, що інвалід — «помилка природи» культивується й зараз у певних колах.

Чимало уваги дослідниця приділяла, зокрема, проблемі естетичного сприйняття й естетичних уявлень у сліпоглухих. Спираючись на власний життєвий досвід, Ольга Скороходова прагнула дати відповіді на питання, як вона сприймає музику, скульптуру, природне

оточення тощо. Осмислення цих явищ спричинилося до ґрунтовних висновків щодо специфіки сприйняття, уявлень і понять людей із численними фізичними дефектами, особливо — з одночасним «виключенням» таких домінантних аналізаторів у пізнанні зовнішнього світу, якими є зір і слух.

Із погляду Скороходової, немає жодних підстав відмовляти людям із особливостями розвитку в естетичних сприйняттях, уявленнях про природу. Їх не задовольняє формально наукове словесне потлумачення дефініції «природа».

Сліпоглухонімі, скажімо, по-своєму сприймають природу, і коли їм не завжди зрозумілі її фарби та звуки, то доступні запахи. На цьому ґрунті виникають уявлення, за допомогою яких людська уява, сказати б, *компенсує* відсутні зір та слух. У своїх працях Ольга Скороходова часто згадувала власне дитинство. Так, незабутнім для неї був той страх мороку і тиші, який спричинила тяжка хвороба. Дівчина не вірила ні оточуючим, ні собі, ні навіть власному сприйняттю. Їй здавалося, що запахи ранньої весняної трави, квітів, дощу, сонячного проміння — це вигадка, химера. Після втрати зору й слуху Ольга «перебудовувалася» на інші відчуття, сприйняття, уявлення. Тимчасом коли дівчина почала здобувати освіту, читати доступні книжки, вона усвідомила, що все те, що вона сприймала, існує насправді, не лише в уяві. Згодом Скороходова переконалася, що довкола існує матеріальна дійсність і вона сприймає її реально. Це стало справжнім відкриттям, виходом із своєрідного «темника» — до світла, запахів, відчуття світу. Добрим прикладом для неї стало життя, досвід навчання й виховання відомої Елен Келлер.

Характерно, що впродовж усього життя Ольга Скороходова переймалася долею дітей, позбавлених зору, слуху, мови. Властиво, з бажання врятувати їх від розумової деградації сліпоглухоніма жінка присвятила себе спеціальній педагогіці — дефектології. Своїм основним завданням вона вважала виховання, навчання, залучення до праці сліпоглухих. Педагог і науковець повсякчас прагнула до створення таких життєвих умов, за яких діти з особливими потребами могли б існувати нормально, жити повноцінним життям, майже не помічаючи своїх фізичних вад. І в окремих випадках це вдалося. Найбільш здібні, енергійні з них не лише знаходили власне місце в житті, а й ставали переконаними оптимістами, які прагнуть до світлих духовних радощів. Іншими словами, Скороходова докладала чималих зусиль не лише до інтелектуального, а й до естетичного розвитку дітей із особливостями розвитку. На її глибоке переконання, діапазон іс-

нування таких дітей може й повинен бути широким. Йдеться не лише про елементарне навчання, а й про формування різноманітного потенціалу в пізнанні довкілля. Одне слово, слід прагнути до того, щоб інтелектуально й духовно розвинути дітей із проблемами до рівня справді освічених, культурних людей. Адже вони — такі ж люди, відтак ніщо людське їм не чуже! Вони гостро потребують того, щоб їхній внутрішній духовний світ був сповнений глибокого змісту, щоб їм стали доступними скарби світової культури, цивілізації.

Із погляду Ольги Скороходової, художня література, скульптура, архітектура посутньо розширюють діапазон знань дітей з особливостями розвитку і в такий спосіб допомагають їм мисленнєво відтворити власні образи, свої «пейзажі», «музику». У всьому цьому, за дослідницею, немає нічого дивного чи неможливого. Людство в своїх наукових, культурних здобутках ніколи не зупиняється на досягнутому, повсякчас естетично вдосконалюючи їх. Щоб це робити, треба володіти знаннями, вміти уявити, фантазувати. Цікавими вважаємо й думки Скороходової стосовно сприйняття сліпоглухими людьми звуків (у тому числі — музичних) через вібрацію, прикладання рук до предмета, що видає звуки (музичні інструменти, наприклад). Ольга Іванівна пригадувала, що любила «слухати» грозу. Вона прикладала руки до віконного скла й відчувала його вібрацію при найсильніших ударах грому, ніби наближаючись до стихії, що вирувала за вікном. Згодом аналогічні враження ляжуть на папір рядками віршів сліпоглухої жінки...

Летнее утро

Как некогда радостный бог Аполлон
Из лука пускал свои стрелы,
Так солнца лучи, озарив небосклон,
Рассыпались буйно и смело.

Все к солнцу стремится, все ожило вдруг:
Растения, птицы и люди.
И сколько неожиданных явлений вокруг!
И сколько звенящих прелюдий!

Сверкающей лентой под солнцем река
Струит серебристые воды,
Над нею воздушно плывут облака,
Поклонники бурь и свободы.

Радушное утро дарит мне лучи,
К заботам дневным призывая.
И чувства, и мысли свежи, горячи...
Бодрит меня жизнь трудовая!

Скороходова завжди любила поезію, читала багатьох українських, російських, західноєвропейських класиків. Це спричинилося до власних її вправлянь у віршуванні. Наслідуючи то одного, то іншого поета, Ольга писала свої вірші, не усвідомлюючи запозичень. Згодом вона не могла навіть пригадати їх. Цей приклад знадобився нам для того, щоб усвідомити: розвиток *поетичного хисту* в людини з особливостями розвитку відбувається за тими ж законами, що й у здорової. Можна навести чимало прикладів творчого наслідування: Леся Українка — Т. Шевченко, Д. Павличко — Омар Хайям, Олександр Олесь — М. Метерлінк тощо.

Зародження і розвиток в Ольги Скороходової творчої уяви, яка дала їй змогу «бачити» світ з височини відповідного рівня людської культури, на нашу думку, є наслідком естетичного (як і власне художнього) виховання, що одержала сліпоглухоніма дівчина у Загорському інтернаті під керівництвом І. Соколянського.

Незважаючи на те, що О. Скороходова не бачить і не чує, їй притаманна тонка *естетична рефлексія*. Інакше кажучи, в дівчини була сформована певна естетична дистанція, що робить твір мистецтва предметом рефлексивного сприйняття і, з нашого погляду, дає змогу «розвести» оцінку змодельованої дійсності й художнього зображення, поведінки персонажа та позиції автора. Таким чином, Скороходова сприймає, скажімо, скульптуру дотиком і з позиції *естетичної дистанції*. Як свідчать щоденникові записи Ольги Скорохової, естетична дистанція створює ефект співприсутності та співучасті. Це забезпечує нашій «глядачці» можливість відчуття елементу гри, враховуючи також *ставлення до художнього твору* як до певної реальності. Водночас ураховується й умовність, ілюзорність мистецького явища.

Можна констатувати, що О. Скороходова наділена *здатністю естетичного оцінювання*, можливістю встановлення *естетичної вартісності* будь-якого об'єкта, усвідомленістю результату *естетичного сприйняття*, зазвичай фіксованого в судженнях на зразок «це красиво», «це потворно». Ще раз звернемося до щоденників вченої й літератора: «Але яким різким дисонансом увіходили в мою свідомість недобрі вчинки людей, з якими мені, звичайно ж, доводилося стикатися в житті, позаяк я завжди намагалася бути якомога

ближчою до людей, щоб від них знати про те, що відбувається довкола мене, що роблять люди! Якщо навіть недобрі, як на мене, вчинки були дрібними, досить незначними, то мені вони здавалися дуже вагомими. А все те, що було більш серйозне, більш значне, здавалося мені просто страхіливим».

Зазначимо, що *естетичній оцінці* підлягають усі предмети та явища, доступні безпосередньому почуттєвому сприйняттю (для нормальних суб'єктів — зоровому й слуховому, а в нашому випадку — тактильному й дотиковому), радше такому, що відтворюється (репродукується) уявою й викликає у сліпоглухонімої людини специфічну емоційну реакцію — *естетичне почуття*. У цьому процесі предмет охоплюється як *змістовна форма (зовнішня та внутрішня)*; при цьому *оцінюється й міра організованості, впорядкованості, структурної цілісності*.

На наше глибоке переконання, віршування Ольги Скороходової є нічим іншим, як *естетичною діяльністю* — поняттям, що відображає форми, прояви людської діяльності, детерміновані *естетичною потребою*. Естетична діяльність формується на ґрунті *почуттєво-образного мислення*. У цьому процесі беруть участь *уява*, здатність до емоційного реагування, спілкування, випереджуючого віддзеркалення дійсності, передбачування та цілеспрямовування. *Естетична діяльність* важлива в тому аспекті, що вона змушує уважніше, турботливіше і з вірою в успіх поставитися до тих, хто з першого погляду до видається приреченим на найжалогідніше існування.

Приклад О. Скороходової доказовий у різних вимірах. Він переконливо спростовує численні інсинуації на адресу сліпоглухонімих, що мали місце в науковій і публіцистичній літературі. Саме її життя надихає на пошуки нових шляхів і підходів до організації компенсаторних заходів щодо всебічного розвитку особистості дітей із особливостями розвитку.

На науковий досвід, людську мужність Скороходової можна й слід спиратися як у психологічному аспекті, так і в практичній виховній діяльності. При цьому слід обов'язково враховувати, що шлях до формування естетичного почуття у сліпоглухонімих обов'язково пролягає через глибоке вивчення загальних проблем явища сліпоглухонімоти й оволодіння практичними способами та прийомами формування людської психіки.

Осмислюючи життєвий і творчий шлях Ольги Скороходової, ми звернули увагу на ту обставину, що за її літературними спробами примітливо стежив видатний російський письменник Максим

Горький. В одному з адресованих Скороходовій листів він завважував: «... згадую Вас як символ енергії, яка не може не виявити себе активно навіть і тоді, коли вона фізично обмежена...

Розумниця Ви. Правильно говорите: диявольськи важко змінити психологію міщанина, людини, в маленькій, але ємній душі якої склалося й зміцніло на каміння вікове паскудство. Важко переконати таку людину в тому, що глухо-сліпо-німота вивчається — в кінченому сенсі — для того, щоб вона стала менш ідіотом.

Важко змусити її зрозуміти, що вона також глуха, сліпа й німа, однак не волею злої «гри природи», а внаслідок особистої її бездарності, її глупоти...» [6].

Із-поміж теоретичних проблем, досить широко висвітлених у фізіології, психології, психопатології, соціології, однак донині осмислених спорадично в культурологічній науці, слід назвати проблему компенсації. Перші спроби її характеристики репрезентовані в працях З. Фрейда, К. Юнга, А. Адлера, А. Виготського, В. Штерна, П. Анохіна, М. Земцової, Ч. Венара, П. Керінга, П. Залюбовського, М. Черноскутова, А. Левчук, інших учених [7].

Проблеми *компенсації* та *креативу* віддавна вважаються об'єктом психологічних спостережень. Жодним чином не применшуючи ролі й значення психологічного опису процесу компенсації, характеристик креативу, слід водночас визнати саме явище компенсації, перетворюване на креатив, *об'єктом* культурологічного аналізу. У процесі культурологічних досліджень розкривається специфіка компенсаційно-креативної функції, вияскравлюються нові зрізи розуміння проблеми. Іншими словами, маємо змогу простежити, як відбувається, починаючи з перших років життя, культурний розвиток дитини з особливостями розвитку. Особливо цікавим убачається звернення до постаті митця, який пережив хворобливе дитинство. Це надає змогу *виявлення «механізму» дії компенсаційно-креативної функції* в контексті розвитку конкретних видів мистецтва — музики, живопису, театру, кінематографу. Так улітку 2004 р. на відомому кінофестивалі «Кінотавр» Гран-прі «Золота троянда» завоювала стрічка режисера Г. Сидорова «Старухи». А представляв картину на форумі тільки хлопець-даун Сергій Макаров, виконавець головної ролі. Режисер звернув на нього увагу в театральній студії, де займалися діти з синдромом Дауна, і відразу запропонував роль у фільмі. І з цим Сергій упорався блискуче. Батька актора з особливостями розвитку слушно вважає, що Даунів недаремно називають «вічними дітьми». І хоч Сергієві тридцять сім років, психологія в нього — дитяча.

Таких прикладів чимало. Можна згадати, приміром, один із Московських театрів у Західному окрузі, актори якого — індивіди з синдромом Дауна та іншими вадами в розвитку. Слід сказати й про те, що в усій феноменології геніальної (обдарованої) людини, починаючи з її генетики, психічної структури й закінчуючи нападами її «натхнення», — повсякчас відстежується симбіоз подвійного роду симптомів феноменальної продуктивності з симптомами психічного ряду. Наприклад, В. Скотт створив роман «Айвенго» в стані гострого душевного захворювання, і потім не залишив про нього жодної згадки (стан гіпермнезії при лихоманці); О. Бальзак, описуючи Аустерлицьку битву, «чув» гарматні постріли, стогін поранених (галюцинаторне переживання); твір В. Гаршина «Червона квітка» був написаний у стані загострення маніакально-депресивного психозу, на який він страждав тощо.

Наведемо ще інший приклад. Так долю народного художника, заслуженого діяча мистецтв, лауреата Національної премії України імені Т. Шевченка Марії Приймаченко багато в чому визначила тяжка хвороба, що прикувала її до ліжка ще в ранньому дитинстві. Здавалося, повноцінне життя дівчини-селянки (народилася вона в селі Болотні на Київщині 1909 р.) закінчилося. Однак дух жінки виявився міцнішим за хворобу. Неміч покликала до життя прагнення помічати в навколишньому світі лише чисте, щасливе, шляхетне, зрештою — пробудила бажання творити. Вишивка і розпис були тим, що прикрашало життя і водночас надихало. Марія стала художницею зі світовим ім'ям, а її доля сприймається нині як щось вивищене над пересічною творчою біографією. «Я роблю сонячні квіти, тому що людей люблю. Роблю на радість людям, щоб квіти мої були, як саме життя народу, щоб люди жили, як цвітуть квіти на землі ...» — говорила Марія Овксентівна.

Приймаченко — авторка близько п'ятисот мистецьких робіт — настінних розписів, ілюстрацій до віршів і казок, розписів кераміки, жанрових картин тощо. Самі за себе промовляють їхні назви — «Звірі з Болотні», «Соняшники», «Людям на радість». Ще 1937 р. на Всесвітній виставці в Парижі твори малярки одержали золоту медаль, а згодом ними милувалися мільйони відвідувачів виставок у Києві й Москві, Монреалі і Ліссабоні, Варшаві та Софії. Не випадково творчість Марії Приймаченко образно називають «материнською мовою нашої культури». Не можна не звернути увагу й на захоплені відгуки про художницю, які залишили найпомітніші представники вітчизняної творчої еліти — Галина Кальченко, Тетяна Яблонська, Павло Тичина, Микола Бажан, Сергій Параджанов.

Чи є культурологічний аспект осягнення естетичного простору дитини з особливостями розвитку, художньої творчості митців, які з дитинства були тяжкохворими, несли впродовж життя драму своєї фізичної неспроможності самоцінним і самодостатнім? На наше глибоке переконання, відповідь на це питання має бути однозначно ствердною. Адже це дає потужний поштовх для подальшого теоретичного висвітлення проблем духовного освоєння світу такими дітьми. Звернемося до постаті Анрі Марі Раймон Тулуз-Лотрека (1864–1901), який був відомим французьким графіком і живописцем. Його вважають творцем декоративно-ефектного плаката, що вмиє приковує до себе погляд глядача несподіваною, зазвичай фрагментарною композицією, яскравими фарбами, які контрастують із чорнотою різних, динамічних контурів. Писав Лотрек легкими довгими мазками, кольоровими, ніби рухливими штрихами. Йому вдалося одночасно передавати і світові ефекти, й гостру характерність форми. Кожну фігуру маляр обводить експресивним контуром, ламаною лінією окреслює форму, штрихує її, майже зводячи до плоскості, однак ніколи не робить цього до кінця, прагнучи до максимального розмаїття кожного шматочка полотна, створюючи ефект миттєвості схопленого руху.

Багато картин Лотрека насичені різким блакитно-зеленим світлом: сині, зелені, жовті штрихи відтінків проникають у всі частини полотна. Це неприродне холодне світло своїм коливанням раптово перетворює, а часом і «з’їдає» кольори. Під його впливом вище переноситься в ірреальну площину, набуває хворобливої принадливість. Людські обличчя стають безжиттєвими, нагадуючи маски. Лотрек утрирує реальні контрасти кольорів, він віддає перевагу яскравим плямам частого кольору, що раптово постають на темному тлі. Кольорова гама в художника відзначається багатством вишуканих, рідких відтінків. Із часта Лотрек співставляє їдкі, ядучі кольори зі світлими, холодними, нібито мерехтливими кольорами.

Із-поміж робіт Лотрека звертають на себе увагу етюди, виконані на картоні. Цим творам притаманна безпосередність і графічність начерку, виразність кольорів. Такі ескізи художник часто використовував як етап для переходу від живописних до чисто графічних творів — літографій і плакатів. Саме своєю графікою Лотрек наближається до мистецтва модерна, представники якого чималого значення надавали плакату. Стилистична подібність мистецтва Лотрека та модерна помітна в примхливому русі гнучкої лінії, в розплещеності форм, обов’язково обрамлених чіткими контурами.

Чимало уваги Лотрек приділяє й літографії, що більш жанровий характер і часто зберігала саму безпосередність малюнка. Його перша літографія з'явилася ще 1885 р., однак основні роботи — вже в 1890-х рр. На початку 1890-х рр. Лотрек створює першу кольорову літографію. Прикметно, що характерна для перших кольорових літографій надмірна строкатість розфарбованості й плакатна спрощеність форм із часом зникають. Вони поступаються місцем штриховці, передачі будь-яких форм однією лінією, градацією її товщини й тону; фарби дедалі більше стають м'якими, стриманими.

Основним жанром мистецтва Лотрека залишався портрет. Зберігалися тут і сцени розваг, що набули іноді зловіщого характеру. Захоплювався художник темою верхогонів, марно прагнучи знайти спокій у зверненні до картин природи. Живописний стиль Лотрека згодом зазнає серйозних змін, утрачаючи свою легкість, графічність, лінійну віртуозність. Лінія огрубіває, розпливається в пляму, вона перестає бути засобом загострення образу. Саме колір починає відігравати провідну експресивну роль. Лотрек пише широкими пастозними мазками, прагнучи відтворити об'ємну форму; виникає ефект світіння фарб, посилюється контрастність кольорів, що спалахують за умови взаємоспівставлення.

Загалом же, Лотрек залишив шістсот живописних робіт, кількасот літографій, тридцять один плакат, дев'ять гравюр сухою голкою, три монотипії, тисячі малюнків. Окрім того, він увів до сфери художньої творчості рекламу, зумовивши основні напрями її розвитку в ХХ столітті.

Творчість Тулуз-Лотрека багато в чому випередила мистецтво минулого віку. Його вплив помітний, скажімо, в полотнах Пікассо, що віддзеркалювали згорьований світ нездолених, у розвитку фовізму, кубізму, експресіоналізму в західноєвропейському мистецтві. Тимчасом значення хворобливо загостреного мистецтва художника не обмежується історико-художніми вимірами. Він безжально фіксував існування пороку й приречених, викривав той світ, не моралізуючи і не прощаючи його. Його мистецтво — це стихійний протест проти світу, який брутально зневажав людину, це обстоювання думки про те, що ніхто й нікого не має права викреслювати з життя.

Цей доволі розлогий мистецтвознавчий екскурс знадобився нам передовсім для того, щоб заакцентувати надзвичайно високий рівень креативності творчого складу французького живописця, який з дитинства був калікою.

Анрі де Тулуз Лотрек — представник давнього аристократичного роду. Він одержав добру домашню освіту й з дитинства гарно малював. Та доля хлопця виявилася трагічною: після перелому обох ніг він перетворився на карлика з короткими ніжками й великою головою. За цілий рік Лотрек підріс усього на один сантиметр. Поїздки з матір'ю дорогими курортами виявлялися марними...

Із часом талановитий художник стає постійним відвідувачем розважальних закладів Парижа, кочуючи по кафе, кабаре, публічних будинках. Альбом завжди був із ним. Малярів із задоволенням позували, скрізь приймаючи його за свого. Лотрек детально відтворив атмосферу нічного міста, буття його мешканців. Неважко помітити, однак, що навіть у побіжних начерках йому вдалося віддзеркалити людську долю, характер людини, а за розв'язністю повії — помітити втому та самотність («Салон на вулиці Мулен», «Ці прекрасні дами», «Танок у “Мулен-Руж”» та ін.). Є підстави вважати аналогічні замальовки, як і всю творчість, креатив, саме життя художника результатом дії компенсаційно-креативної функції в напрямку роздраматизації витіснених дитячих вражень.

Тоді звернемося до розгляду свідомості митця в розломі своєї структурованості. Разом с Сартром задамося питанням: «Які характерні риси можуть бути приписані свідомості, виходячи з того, що вона здатна уявляти?», — на яке він відповідав: «якщо свідомість є певна послідовність психічно детермінованих фактів, то абсолютно неможливо, щоб вона будь-коли породила щось інше, окрім реального. Для того, щоб свідомість могла уявляти, треба щоб вона вислизала зі світу завдяки самій своїй природі, щоб вона могла в самій собі черпати сили для зрозумілого руху по відношенню до світу. Поява ірреального буде мотивована репрезентативного інтуїцією з певної точки зору...» [8].

Ще З. Фройд відкрив, що головним регулятором людської поведінки є свідомість, за покривом якої прихований глибинний «киплячий» прошарок неусвідомлених особистістю потужних прагнень людини. Потягів, бажань, що перебувають між собою в єдності і боротьбі, в стані постійних переходів з однієї підсистеми душевного в іншу. Фройдівський метод психоаналізу ніби дає нам ключ до розуміння механізмів функціонування процесів творчості: на нашу думку, вони укорінюються в дитячій душі майбутнього митця ще в період особистих досліджень щодо власного походження та появи на світ, в пошуку відповіді на вічне запитання — «Звідки я з'явився?» Аналіз теоретичних праць нас привів до такого висновку, що саме в цей період будь-

які дитячі психічні травми змінюють форму фантазій та особистих орієнтацій, які у подальшому трансформуються в сакральну творчу заплідненість. Ми доводимо, що техніка психоаналізу будується так, щоб допомогти індивіду усвідомити витіснений афект, знайти пояснення патологічним реакціям і таким чином роздраматизувати свій стан. Це найяскравіше здійснюється саме через художню творчість, в якій афективне забарвлені враження, будучи витісненими ще в дитинстві, продовжують впливати на людину, на її поведінку, на підморок особистісної лабораторії творчості у продовж усього життя.

Наше ознайомлення з історією мистецтв (архітектура, музика, література, живопис та ін.) засвідчує: у конкретних творах, як і в самому художньому мисленні різних епох і народів, виникають повторювані утворення й стійкі прийоми самовираження в творчості, що їх можна зафіксувати в авторів, які з дитинства несли в собі драму певної хвороби (Леся Українка, Гойя, Паганіні, Пушкін, Едіт Піаф, Гоголь, Достоевський, Марія Приймаченко, Аркадій Райкін, Юнгвальд Хелькевич тощо). Як свідчать спостереження, дитяча обдарованість (маємо на увазі й дітей із особливостями розвитку) не є поодиноким явищем. Вияв художніх здібностей у дитячому віці, поза сумнівом, свідчить про існування природженого фактора, спричиненого фізичним устроєм людини (скажімо, рівнем розвитку зору чи слуху). Саме тому слід повсякчас дбати про те, щоб дитина з художнім хистом мала змогу розвивати його, вдосконалювати власні здібності. Адже не секрет, що саме соціальні умови, «додані» до природжених якостей, сприяють виформовуванню художнього таланту.

До того ж, на сучасному етапі зв'язок між суспільною практикою й естетичним посутньо модифікується, ускладнюється. Відтак мистецтво набуло спроможності віддзеркалювати естетичну значущість морального. Аргументоване виокремлення культурологічного аспекту в культурі дитинства людини з особливостями розвитку — процес доволі складний, прикметний певним рівнем усвідомлення загальнотеоретичної проблематики культурології — її предмета, категоріально-понятійного апарату, значенням гуманного чинника.

Ідентифікуючи культурологію як науку про становлення й поступування людської культури, скажемо, що культура художньої творчості людей, які з дитинства переживали драму вади, є підґрунтям формування та розвитку творчості як результату дії компенсаційно-креативної функції, чинної в межах культури людства. Осмислюючи специфіку становлення почуття прекрасного

в дітей із особливостями розвитку у процесі естетичного виховання, у силовому полі загальнотеоретичних проблем естетики й культурології, слід враховувати, що прикметною ознакою сучасного філософського знання є тяжіння до «концептуального плюралізму». Це великою мірою актуалізує той спектр його проблематики, що буквально вражає своєю різноманітністю і пов'язується як із питанням традиційної орієнтації, так і з розробкою нових теоретичних проблем. Як на нашу думку, на цьому шляху відкриваються значні можливості й для глибокого, всебічного аналізу механізму функціонування компенсаційно-креативної функції в художній культурі у процесі естетичного виховання дітей із особливостями розвитку.

Як свідчать спостереження, культурологічна наука набагато результативніше (порівняно з іншими сферами гуманітарного знання) виконує об'єднуючу функцію. Вона сприяє психіатрії й естетиці, корекційній педагогіці та соціології, мистецтвознавству, психології у виявленні того, що криється за таким явищем, як творчість митців, що з дитинства тяжко хворіли. Можливості культурології увиразнює сама історія людства, що від стародавніх часів накопичила чимало аналогічних фактів.

Із нашого погляду, формування естетичного ставлення людини з вадами, чи ті, що з дитинства тяжко хворіли, до світу є і змістом культури, і одним із чинників легітимації аномалії. Зміст культури є нічим іншим, як «обробленням», формуванням особистості завдяки соціальним відносинам, у яких і лише в яких вона — людина — стає людиною. Як відомо, формування людини відбувається через виокремлення її з природи. У такий же спосіб формується людина з вадами, зосібна, її самоусвідомлення. Ми поділяємо думку класиків, які доводять, що справді культурне значення мають лише ті види діяльності й інституції, що ставлять за мету саморозвиток людини. А формування людини, виокремлення її з природи, самоусвідомлення, — це насамперед перетворення її сутності. Із розвитком соціальної практики людина спостерегла залежність вади від компенсації, завдяки якій також легітимується аномалія. Йдеться, властиво, про наявність так званої слабкості, що внаслідок компенсації якимось чином перетворюється на так звану «силу». У широкому сенсі компенсацію (від лат. *compensation* — відшкодування, врівноваження) потлумачують як спробу людини замінити почуття неадекватності почуттям тотожності, відповідності — через розвиток фізичних чи інтелектуальних умінь і навичок. Термін «компенсація», введений до наукового вжитку в першій чверті XIX ст., усталився спочатку в індивідуальній пси-

хології (А. Адлер). Наукова новизна нашого бачення зумовлюється насамперед тим, що «креативність» розглядається як соціокультурна категорія й екзистенція в силовому полі буттєвого укорінення дитини з вадами, чи та, що з дитинства тяжко хворіла.

Культура дитинства — це є таке підґрунтя, на якому зростає *креативність* та *творчість*. Якщо *творчість* психологи та культурологи визначають як перетворення предметної дійсності культури та самого себе, то вчені, що досліджують проблеми креативності, визначають креативність як таку властивість психіки людини, що надає перетворювальної спрямованості її активності.

Проблема креативності, на наш погляд, сьогодні висувається на передній план наукового дослідження самим процесом оновлення сучасного суспільства. І ось чому:

- по-перше, *креативність* дітей, а потім і дорослих є суттєвим резервом людської цивілізації. Адже розвиток культури — це не що інше як наслідок величезної кількості творчих актів, здійснюваних в історії людства спершу дітьми, а вже потім й дорослими. І в той же час, культура є продуктом креатива та творчості, у тому числі й культура дитинства.

- по-друге, тільки *креативність* здатна забезпечити можливість появи нового знання.

- по-третє, творчість будучи невід'ємною складовою людської духовності, є умовою особистісної свободи людей.

- по-четверте, *креативність* виступає соціальним механізмом, що протистоїть регресивним напрямкам у розвитку суспільства.

Розробці даної проблеми присвятили свої праці численні закордонні та вітчизняні вчені: Е. П. Торранс, В. Я. Пропп, Д. Б. Богоявленська, Л. С. Виготський, В. М. Дружинін, В. В. Давидов, В. Т. Кудрявцев, О. Є. Сапогова та ін. Для нашого погляду принциповим є той факт, що можна вважати благодатним періодом щодо розвитку креативності? Такі відомі вчені як Виготський, Дружинін та Кудрявцев визначають дошкільний вік як сензитивний період щодо розвитку креативності.

У ракурсі нашого огляду особливий інтерес становить розгляд проблеми формування креативності у контексті культурно-історичної парадигми Виготського, де вона набула своєї реалізації щодо вивчення ролі існуючих в культурі форм організації людського досвіду у розвитку *креативності* дитинства. Виходячи з аналізу вказаної літератури, можна розглянути, що таке креативність на прикладі поняття «*вербальна креативність*». Адже, як доведено

у психологічній науці, вербальна креативність відображає специфіку активізації креативності завдяки опосередкуванню мови та проявляється як інтеріоризація літературного досвіду в індивідуальній свідомості, де продуктом виступає самостійно створений текст, (мається на увазі маленькі оповідання чи казки, що придумали діти). Як свідчать дослідження таких вчених як В. В. Давидов, В. Т. Кудрявцев, О. М. Поддяков, креативність позначають фактором, який стимулює розвиток перетворювальної активності, де власна активність суб'єкта виступає в ситуації невизначеності. Якщо виходити з положення, яке сформулювали Л. С. Виготський та Л. О. Венгер, що розвиток психіки наприкінці дошкільного віку здійснюється вербально опосередковано, то фольклор як носій, де закодовані універсальні позаісторичні психологічні реалії, які можуть задавати особливий семантичний і символічний простір, що стимулює свідомість людини і ймовірно сприяє становленню та розвитку креативності.

Суттєву роль в розвитку креативності відіграє вербальний розвиток дитини. Розвиток креативності в онтогенезі передбачає таку динаміку: від мотиваційної готовності щодо перетворювальної активності і до операційної готовності щодо здійснення перетворювальної активності. А у подальшому — і щодо інтеграції перетворювальної активності, що проявляється у будь-якому доступному виді діяльності.

З певної партитури креативності, з якої ми намагалися зробити спробу змодельовати процес креативності, креативність постає як складний новотворчий процес, який здійснюється в рамках культури дитинства. В нашому розгляді ми дійшли до висновку, що креативність — це така цінність, яка є одним із головних завоювань дитинства. В свою чергу, креативність Homo sapiens є суттєвим резервом людської цивілізації і її актуалізація може стрімко підвищити якість будь-яких суспільних реформ. Ми переконані в потребі введення до наукового обігу матеріалу, покликаного пояснити, що стає так званою предтечею появи творчості в таких митців.

Зауважимо, що нині існує доволі широка наукова література з проблем компенсаційної функції багатьох окремих явищ у житті людини (ідеологія, релігія, медичні галузі і под.), де компенсація потлумачується як складова частина певних стандартних ситуацій у суспільстві. Це свідчить про те, що «компенсаторність» у багатьох випадках зливається зі своєрідністю самих явищ і розчиняється в сутностях іншого порядку. Один з учнів Фрейда — Альфред Адлер — звертається до поняття «компенсація», трактуючи його

як подолання тих чи інших ознак неповноцінності через розвиток протилежних рис характеру й особливостей поведінки. На думку Адлера, талановитість чи геніальність окремих митців (багато з них з дитинства мали різні вади. — О. П.) є *компенсацією* певних моральних або фізичних травм. Почуття неповноцінності та компенсації, на думку А. Адлера, — поняття з індивідуальної психології, що означає усвідомлення людиною власних недоліків і прагнення до їх усунення (компенсації). Почуття неповноцінності та компенсації — один із основних мотивів самовдосконалення людини, її прагнення до вищості. Тяжіння до вищості — поняття з психологічної теорії А. Адлера, що означає прагнення людини до самовдосконалення, усунення власних недоліків і переваги над іншими людьми. Компенсація — психологічно захисний механізм, посередництвом якого людина реально, у відкритій поведінці, чи ідеально, в уяві, цілком або частково «позбавляється» від наявних психологічних недоліків і пов'язаних з ними неприємних емоційних переживань. При компенсації це відбувається за рахунок усвідомлення, акцентації, підсиленого розвитку людиною достоїнств, спроможних компенсувати, тобто заповнити її недоліки. Особливо важливим вважаємо висновок вченого про те, що художній дар окремого митця до певної міри є результатом компенсації його моральних або фізичних травм, перенесених у дитинстві. Одним із цікавих понять, уведених А. Адлером, є поняття фіктивного фіналізу. Воно означає, по-перше, той факт, що більшість людей свою поведінку мотивує здебільшого очікуванням майбутнього, аніж прагненням до кращого пристосування в теперішньому; по-друге, це поняття вказує на те, що подібного роду очікування зчаста виявляються нереальними, фіктивними. Особливо це стосується об'єкта нашого дослідження.

В останні роки значно актуалізується проблема соціальної компенсації існування в соціумі дітей із обмеженими можливостями. *Компенсація загалом є процесом складним, багатограним, цілком не осмисленим, особливо в культурологічній науці.* Ми схильні трактувати цей процес як новоутворення, що об'єднує різні рівні: *фізіологічний, психологічний та соціальний.* З нашого погляду, це сформує ґрунт для з'яви креативу естетичного почуття (*фантазія, художня творчість тощо*) у дітей з особливостями розвитку. Ці положення набувають надзвичайно актуального звучання нині. Не лише вчених, а й самих митців завжди цікавили таємниці креативних імпульсів і механізмів формування творчого процесу. Досить ймовірними в цьому плані вбачаються умоглядні висновки

французького митця А. Мальро. Наприклад: суть мистецтва полягає в олюдненні людини; процес творчості здійснюється не через пізнання даного світу, а значною мірою всупереч йому, шляхом творення із «сировини» реальної дійсності істинно людського світу — світу мистецтва. На думку Мальро, «головним спонукальним мотивом творчості в ХХ столітті був не стільки навколишній світ, скільки саме художнє середовище, ті класичні накопичення, що з *дитинства* оточують і формують людину». Інтерпретація ж Фрейда, котрий аналізував фантазми людини, може бути зведена до такого висновку: «Ми називаємо першою спокусою, попереднім задоволенням саме *право на задоволення*, яке надається нам, щоб ми могли звільнитися від найвищої насолоди, що випливає зі значно глибших психічних витоків. Я вважаю, що будь-яке естетичне задоволення, породжене в нас Творцем, має характер попереднього задоволення, справжня ж насолода... (прекрасним. — О. П.) народжується з того, що завдяки їй наша душа звільняється від певної напруги» [9].

На нашу думку, це особливо актуально для особистості дитини з особливостями розвитку, душа якої напружена незрівнянно більше. Відтак компенсаційна роль переживання естетичного виглядає у даному випадку визначальною. На сучасному етапі, з нашого погляду, вже неможливо дати відповідь на питання: як формується почуття естетичного у дітей з особливостями розвитку, оминаючи таке поняття, як «компенсаційно-креативна функція» в духовній культурі людства. Новітня філософська антропологія містить у собі відчутні нашарування естетичних концепцій та ідей, що вимагають ретельного вивчення нині. Адже принципи зміни у погляді на людину, розвинуті в межах філософської антропології, суттєво вплинули на сукупність багатьох понять і категорій. Естетика та мистецтво як проблематика філософської антропології посідають у ній чільне місце, що не є випадковим чи невиправданим. Таке явище як «антропологічний поворот» у сучасній філософії означає для естетичної теорії відкриття принципово нових аспектів у розумінні природи людини, її життя, творчості, духовних орієнтирів.

1. Тихолаз А. Русская религиозная философия и платонизм//Практическая философия. — 2002. — № 1. — С. 221

2. Косяк В. А. Эпистемология человеческой телесности. — Сумы, 2002. — С. 3

3. Скороходова О. И. Как я воспринимаю окружающий мир. — М., 1947; Скороходова О. И. Как я воспринимаю и представляю окружающий мир.

— М., 1954; *Скороходова О. И.* Как я воспринимаю и представляю окружающий мир. — М., 1956.

4. *Леонтьев А. Н., Скороходова О. И.* Как я воспринимаю окружающий мир // Советская педагогика. — 1948. — № 3. — С. 106–107.

5. *Скороходова О. И.* Как я воспринимаю, представляю и понимаю окружающий мир. — М., 1972.

6. *Горький А. М.* Собрание сочинений: В 30 т. — М., 1970. — Т. 30. — С. 334–335; 433–434.

7. *Фрейд З.* Психология бессознательного: Сб. произв. / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. — М., 1989; *Юнг К. Г.* Собр. соч.: Конфликты детской души / Пер. с нем. — М., 1977; *Адлер А.* Индивидуальная психология // История зарубежной психологии (30–60 гг. XX в.): Тексты / Под ред. П. Я. Гальперина, А. Н. Ждан. — М., 1986. — С. 131–140; *Штерн В.* Персоналистическая психология // История зарубежной психологии (30–60-е гг. XX в.): Тексты / Под ред. П. Я. Гальперина, А. Н. Ждан. — 3-е изд. — Екатеринбург, 1999. — С. 186–198 та ін.

8. *Сартр Ж. П.* Воображаемое: Феноменологическая психология воображения. — СПб, 2001.

9. *Фрейд З.* Автобиография // По ту сторону удовольствия. — М., 1992. — С. 136.

Анотація. У статті художня творчість розглядається у контексті епістемології людської аномалії.

Ключові слова: художня творчість, епістемологія, аномалія.

Аннотация. В статье художественное творчество рассматривается в контексте эпистемологии человеческой аномалии.

Ключевые слова: художественное творчество, эпистемология, аномалия.

Summary. In article art creativity is considered in a context epistemology human anomaly.

Keywords: art creativity, epistemology, anomaly