

ФІЛОСОФСЬКІ ТЕОРІЇ ПРО МИСТЕЦТВО І СВІТОГЛЯД МИТЦІВ

Стаття присвячена аналізу взаємозв'язку між різноманітними філософськими теоріями про мистецтво від давніх часів до сьогодення та впливу цих теорій на світогляд митців різних регіонів Земної кулі. Також у статті подається стислий огляд впливу філософії на формування різноманітних течій у мистецтві.

Ключові слова: мистецтво, філософія мистецтва, філософія життя.

Статья посвящена анализу взаимосвязи между разнообразными философскими теориями об искусстве от древних времен до настоящего и влияния этих теорий на мировоззрение художников разных регионов Земного шара. Также в статье предоставляется сжатый обзор влияния философии на формирование разнообразных течений в искусстве.

Ключевые слова: искусство, философия искусства, философия жизни.

This article analyzes the relationship between the various philosophical theories of art from ancient times to the present and the impact of these theories on the outlook of artists of different regions of the world. In addition, the article provided a quick review of the impact of philosophy on the formation of various movements in art.

Key words: art, philosophy of art, philosophy of life.

Особливим видом людської діяльності є мистецтво, мета якого не пізнання і перетворення світу, не викладення системи етичних норм або релігійних тверджень, а така художня творчість, що забезпечує створення уявного світу, його художньої картини. Мистецтво – естетичне освоєння світу в процесі художньої творчості, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів; одна з форм суспільної свідомості [20, с. 381]. Поняття «мистецтво» у широкому розумінні означає те, що створено людиною, і в цьому протистойть природі. Предмети природного походження (камінь, дерево), до яких не торкалася людина, можуть бути красивими, та їх не можна називати витворами мистецтва, художніми творами. Слово «художність» етимологічно походить від давньоруського слова «худогъ» і пов'язано з готським словом «handags» (спритний), яке походить від «handus» – рука. Етимологія слова «мистецтво» в інших мовах також свідчить про його зв'язки з трудовою діяльністю. Найдавніше мистецтво було вплетено в людську працю, супроводжувало її і духовно налаштовувало людей.

Мистецтво – це явище, створене за законами краси для відображення об'єктивної реальності і вираження естетичної свідомості людини. Воно виникло для того, щоб формувати, виховувати, спрямовувати естетичне світосприйняття людей. Насолода, яку отримує людина у спілкуванні з

прекрасним мистецтвом, поєднує його особливості: тут і радість пізнання, і задоволення від творчості, і захоплення майстерністю, і відчуття багатства людського духу [16, с. 752]. Склалися різні види мистецтва як конкретні форми існування й історичного розвитку: живопис, скульптура, графіка, музика, хореографія, література, цирк, кіно та ін. Вони розвивалися історично як відображення багатогранності реального світу, що виявляється в процесі різноманітності форм його естетичного сприйняття та художньо-образного відтворення [9, с. 57]. Однак існують такі види і жанри мистецтва, метою яких є не тільки художній вплив. Це так звані біфункціональні або прикладні мистецтва. Вирішення художніх завдань у них органічно з'єднані із задоволенням утилітарно-практичних потреб людей. Архітектурний витвір має не тільки викликати милування його красою, але й бути придатним для його використання як жилого будинку, спортивної споруди або громадського приміщення. Такі особливості притаманні також творам декоративно-прикладного мистецтва. Їхня художня цінність являє собою естетичне вирішення утилітарної задачі. Існуючі види мистецтва: архітектура, декоративно-прикладне, музика, хореографія, – не відображають явищ дійсності, їхній зовнішній образ. Однак вони так само відображають світ. Дивлячись на архітектурну споруду, ми бачимо і відчуваємо епоху її виникнення, історичні події,

суспільні відносини. Художники декоративно-прикладного мистецтва відображають життя свого часу в декоративних формах, орнаментах тощо.

Постійним об'єктом дослідження філософів є поняття прекрасного. Це категорія естетики, в якій узагальнюється чуттєво-емоційне ставлення до предметів і явищ природи, суспільства і культури як найвищих естетичних цінностей [20, с. 523]. Втілене у привабливих образах мистецтва прекрасне має особливо владну силу впливу на серця і розум людей. Прекрасне і краса: прекрасне – вища ступінь краси, це більш широке поняття, що охоплює і внутрішній зміст предмета. Основою прекрасного слугують такі якості предметів та явищ, як чуттєва гармонія, доцільність і довершеність.

Для мистецтва є важливим філософський підхід до його сутності і різноманітності. Історія мистецтва і філософія не знають жодного визначного вчення, котре не ґрунтувалося б як на свою методологічну основу на певну філософську систему. Думки про мистецтво великих філософів минулого – невід'ємна частина їхнього філософського світовідчуття [6, с. 259]. Навіть у тому випадку, коли теоретиками мистецтва виступали самі художники, такі як Леонардо да Вінчі, архітектор Альберті, в їхніх теоріях завжди можна було знайти певний філософський фундамент. Філософські позиції того чи іншого мислителя визначають розуміння сутності прекрасного. Якщо філософ стверджував, що людські уявлення про прекрасне народжуються божественною або абсолютною ідеєю, він стояв на позиції об'єктивного ідеалізму. Якщо він заперечував будь-яку об'єктивну зумовленість людських уявлень про красу і вважав, що суб'єкт сам із себе породжує прекрасне, він був суб'єктивним ідеалістом. Якщо ж він вбачав сутність краси у природній або суспільній дійсності, то він стояв на позиціях матеріалізму.

Від Арістотеля (384-322 рр. до н. е.), давньогрецького філософа і видатного мислителя стародавнього світу, до нас дійшло визначення гармонії як поєднання і сполучення протилежностей. В основній праці «Метафізика» вчений відокремлює, крім теоретичної і практичної частин, поетичну – про творчість [17, с. 91].

Античні мислителі Демокріт, Епікур, Лукрецій Кар стверджували об'єктивну основу прекрасного; вони знаходили її у властивостях речей, зв'язках, відношеннях, закономірностях реальної дійсності.

Проте, згідно з ідеалістичним ученням Платона (428/427-348/347 рр. до н. е.), прекрасне – абсолютна, вічна і незмінна, надчуттєва ідея, а створені мистецтвом чуттєві речі є лише відблиском цієї ідеї. Платон, як і його вчитель Сократ, розрізняв два питання: «Що прекрасне?» і «Що таке прекрасне?». У творі Платона «Гіппій Більший» міститься діалог двох героїв, який доводить неспроможність однобічного підходу до визначення прекрасного. В діалозі «Учта» мислитель дає таку характеристику прекрасного: це вічне, прозоре, чисте. Воно – божественне прекрасне,

яке не знає ні народження, ні загибелі, ні зросту, ні занепаду. Така лінія Платона проходить крізь усю історію філософської думки.

У західному середньовіччі існувало містичне вчення про «божественну красу», автором якого був Фома Аквінський (1225 або 1226-1274), католицький теолог, монах-домініканець. Праці мислителів, письменників, художників епохи Відродження Петрарки, Альберті, Леонардо да Вінчі, Дюрера, Бруно, Монтеня розвивали гуманістичні реалістичні тенденції. Зв'язок мистецтва з реальним життям стверджували просвітителі Хогарт, Руссо, Вінкельман, продовжувачі їх традицій Гете і Шіллер. Дені Дідро (1713-1784), французький філософ, просвітитель, письменник, критик мистецтва, написав багато праць з питань мистецтва і художньої критики, розвинув естетику реалізму, захищав єдність добра і краси.

Варта особливої уваги теорія Готхольда Ефраїма Лессінга (1729-1781), німецького просвітителя, філософа, публіциста, драматурга, критика і теоретика мистецтва. У працях «Лаокоон» і «Гамбурзька драматургія» він відстоював принципи реалізму у поезії. Але предмет образотворчого мистецтва Лессінг обмежував лише сферою прекрасного. Він прагнув визначити об'єктивні закони творчості в різних видах і жанрах мистецтва, наголошував на його морально-виховній ролі.

Іммануїл Кант (1724-1804), німецький філософ і вчений, засновник німецького класичного ідеалізму, протиставив красу корисності. А довершеність художньої форми – ідейному змісту. Він пояснював прекрасне як «незацікавлену» насолоду, що не залежить від існування предмета, зображеного у творах мистецтва, і зумовленого тільки формою. Найвищим видом мистецтва філософ оголосив поезію, тому що вона наближається до зображення ідеалу, яким є людина. Звідси походять теоретичні витoki принципу «мистецтво для мистецтва» або «чисте мистецтво», що був розвинений у XIX-XX ст., який відокремлює мистецтво від суспільного життя.

Значний вплив на розвиток філософської думки мали вчення Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля (1770-1831), німецького філософа, об'єктивного ідеаліста, представника німецької класичної філософії. У творі «Система окремих мистецтв» він розглядав види мистецтва як складну, взаємопов'язану і взаємозумовлену систему. Ця система і принцип класифікації, що виходить з неї, у значній мірі визначались загальною концепцією прекрасного і мистецтва як одного з етапів становлення і самопізнання абсолютного духу. Він розробив новаторське для того часу вчення про три форми, ступені або типи мистецтва – символічну, класичну, романтичну. То була спроба розробити історичну типологію мистецтва на основі змісту і форми в аспекті їх взаємодії. Класичними високими мистецтвами філософ вважав живопис, скульптуру, музику, архітектуру, поезію. Але такий найдавніший вид художньої діяльності людини, як декоративно-

прикладне мистецтво, не ставився на один щабель з ними. Гегель не знайшов місця в своїй системі для декоративно-прикладного мистецтва, твори якого завжди перебували під впливом духовної наповненості часу і становили художню цінність завдяки притаманним їм доцільності, утилітарності, красі. В заключній частині «Енциклопедії філософських наук» під назвою «Філософія духа» мислитель розвиває тезу про прекрасне: «Вместе с существенной ограниченностью содержания красота вообще становится лишь проникновением в созерцание или образ посредством духовного начала, – становится чем-то формальным, так что содержание мысли или представление, равно как и материал, которым мысль пользуется для своего воплощения, может быть весьма разнообразным и даже несущественным, а само творение между тем все-таки может быть чем-то прекрасным и произведением искусства» [6, с. 384].

З'ясував природу поняття прекрасного А. Вінкельман. Напевне, він висловився про це найкраще з усіх мислителів: «Красота – одна из величайших тайн природы, действие которой мы видим и чувствуем: но дать ясное представление о её сущности, это предприятие, за которое брались многие, но всегда безуспешно» [5, с. 130].

Привертає увагу позиція Володимира Сергійовича Соловйова (1853-1900), російського філософа – ідеаліста і богослова, публіциста і поета, який виступав проти «чистого мистецтва»; він розглядав красу як чуттєве втілення абсолюту і надавав мистецтву, головним чином, релігійно-виховного значення. Поезія та естетика Соловйова стали одним з ідейних джерел російського символізму.

Російський революційний демократ, мислитель-енциклопедист Микола Гаврилович Чернишевський (1828-1889) надрукував у 1855 р. твір «Эстетическое отношение искусства к действительности», який вплинув на розвиток передової культури та мистецтва у Європі, країнах Азії й Америки. Полемічно відштовхуючись від гегелівської концепції естетики, він проводить думку від краси абсолюту до реальної краси дійсності. Вирішуючи проблему критеріїв прекрасного, Чернишевський не тільки виходив із реальних переживань людини, особливостей її психології і смаку, але й висунув ідею про соціально-культурну зумовленість естетичних уявлень.

В Америці отримують популярність твори Ралфа Уолдо Емерсона (1803-1882) – філософа, публіциста і поета. В творах «Представники людства», «Суспільство і самотність» він стверджував: «Споглядання, інтуїція, екстаз – кращі засоби пізнання істини. Всюди у світі присутня краса, основні її риси – гармонія, довершеність і духовність». За Емерсоном, творення краси є мистецтво.

Широку полеміку викликала праця Хосе Ортега-і-Гасета (1883-1955), іспанського філософа, суб'єктивного ідеаліста, «Дегуманізація мистецтва». Філософ вважав, що справді естетична насолода виключає з мистецтва все те, що викликає

людські переживання. Це означає відмову від відображення дійсності у мистецтві. Таке принципово незрозуміле масам мистецтво повинно бути мистецтвом для касти художників і в жодному разі не демократичним. Ця програма дегуманізації мистецтва культивує збочене світовідчуття, антигуманізм, руйнує межу між прекрасним і потворним.

Філософські ідеї знайшли своє пряме втілення у працях митців різних часів і народів. Яскравий представник мистецтва Стародавньої Греції скульптор Поліклет увійшов в історію як творець певної системи відносин, що визначають гармонічну красу людського тіла. «Канон» Поліклета нерідко пов'язують з грецькими філософськими теоріями. Скульптор будував свій канон, виходячи з чуттєво-конкретних уявлень. Він намагався створити ідеальний образ, і властива для мистецтва високої класики довершеність стала лейтмотивом його творчості. Для наочного підкріплення трактату «Канон» Поліклет створив скульптуру «Дорифор». Юнак зі списом мав бути зразком для молоді. Зображення цього чудового твору мистецтва встановлювались у гімназіях і на палестрах – стадіонах, де прадавні греки проводили багато часу. Цей образ – класичне прагнення до спокою і високого. Важко навести приклад пам'ятника мистецтва, більш співзвучний суспільним і філософським ідеям свого часу, який би більш яскраво і переконливо висловлював би спокійну впевненість людини у своїх силах. Напружені м'язи Дорифора наповнені внутрішньою силою, немовби не рука скульптора, а сама природа створила це живе уособлення сил, втілених у благородну бронзу. Обличчя «Дорифора» – обличчя людини, здатної мужньо витримати будь-яке випробування, стійкого у біді і стриманого у радості. Це прекрасна, довершена людина, а не застиглий у своїй величчю герой. Поліклет став знаменитим також як архітектор храму Гери в Аргосі і автор хрисоелефантинної статуї богині, яку можна було порівняти тільки з колосами Фідія [3, с. 44].

Стародавнє індійське мистецтво відрізняла, з одного боку, традиційність і навіть канонічність, а з іншого – фантастичне багатство і різноманіття образів, форм, сюжетів та символів. Твори мистецтва, виконані індійськими майстрами старовини, несуть складну символіку, що розкриває у художніх образах уявлення про світобудову, космогонію, етичні та релігійні норми і догми. Однак в образотворчих формах, пов'язаних з реальними об'єктами, передавалася не сама дійсність, а її ідеалізований образ або ж ірреальний символ, що виражав певну ідею. Скульптори та живописці Індії завжди працювали у співпраці з архітекторами. Храмний комплекс був прикрашений скульптурою та живописом. У ньому була своя ієрархія: напроти входу в храм в ніші стіни чайт'ї (печерного храму) встановлювалася скульптура Будди, на брамах ступ (споруд для зберігання реліквій буддизму) створювали рельєфи за

мотивами джатак (розповідей про переродження Будди). Однією з літературних пам'яток індійського мистецтва є «Читралакшана» або «Характерні риси живопису». Цей давньоіндійський трактат виник у V ст. до н. е. і зберігся у тибетській версії, оскільки оригінал до нашого часу не дійшов. Пізніше з розквітом індуїзму в Індії виникли храми, присвячені Шиві та Вішну, а за часів пізнього середньовіччя найверховнішим богом стає Крішна. Новим явищем того періоду був розвиток мініатюрного живопису. Ці твори присвячені, головним чином, релігійно-міфологічним переказам середньовічної Індії та лірико-побутовим мотивам.

На шляху розвитку китайського середньовічного мистецтва його супроводжували теоретичні твори – трактати, в яких викладалися філософсько-естетичні проблеми світу. Серед них – трактат Го Сі (1020-1090) «Високе послання лісів і потоків» – свого роду енциклопедія середньовічного китайського живопису. Го Сі висував, як основне завдання мистецтва, досягнення цілісності всесвіту, гармонії світобудови. Майстер пейзажу Дао Ці або Ші Тао (1630-1717), був ченцем буддистської секти Чань, вийшов у своїх естетичних поглядах з твердження: єдність світу – природи, досягнути яку може лише художник, не скутий імітаційством, який повністю розкриває в мистецтві свої емоції, свої переживання. При цьому основою образів завжди залишається навколишній світ, який немовби переплавляється в душі майстра. Таким чином, живопис великої єдності, про який ідеться в трактаті Ші Тао, під назвою «Бесіди про живопис ченця Ку-Гуа», є поняттям живопису взагалі, до якого входить, як складова, будь-яка картина художника з його неповторною індивідуальністю.

Естетичні теорії Візантії сходять до філософії неоплатоніків, що протиставляють матерію – духу, світ земний – світові божественному. Красу неоплатоніки розглядали як далеке відбиття ідеї божественної довершеності у формах реального світу. В уявленні представників християнства Візантії художній образ покликаний був підносити думки віруючих до неба, зосереджуючи увагу на спогляданні «чистих ідей». Це пояснює традиціоналізм візантійської іконографії. Монументальний живопис того часу був головним видом образотворчого мистецтва, великого розвитку досягла архітектура. За часів правління імператора Юстиніана (527-565) у Константинополі було зведено собор Святої Софії – шедевр архітектури, пишно прикрашений мозаїками та розписами. Величезним досягненням мистецтва Візантії був іконопис. До ікон як ідеалів духовної краси того часу належать ікони «Сергій і Вакх», «Богоматір з дитиною», виконані майстрами у VI ст. н. е.

Перехідним шаблоном від середньовічної культури до культури нового часу став Ренесанс у європейських країнах XIV-XVI ст. Властивими рисами його культури є світський характер, гуманістичний світогляд, відродження античних культур, спадщини. Ідеї Відродження найяскравіше

відобразилися в образотворчому мистецтві, спочатку в Італії (Джотто, Ботічеллі, Рафаель, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі), а потім і в інших країнах. Філософія в той період створила новий, раціональний, життєстверджуючий світогляд. Переосмислювалася по-новому антична філософська спадщина [20, с. 203-217].

Першим теоретиком нового італійського мистецтва XV ст. був Леон-Баттіста Альберті (1404-1472) – письменник-гуманіст, архітектор, живописець, скульптор, автор філософських і математичних трактатів. Прекрасне знання античних джерел він використав у творі «Десять книг про архітектуру», «Три книги про живопис», «Про статую». З іменем його сучасника Донателло (1386-1466) пов'язаний період розквіту скульптури флорентійського кватроченто. Він створив видатну статую «Святого Георгія», що відповідала тій глибокій і багатозначній ідеї, яку вкладали в образ святого філософи тієї епохи. Георгій у Донателло – гнучкий і стрункий юнак у легких латах, а не лицар у важких шатах на коні в момент подвигу, коли він встромляє списа у дракона, як зображали святого до майстра. Георгій стоїть впевнено, спирається на щит. Плащ покриває його плечі. Голова без шолома дозволяє добре роздивитися обличчя – юне, сповнене відваги, прекрасне у своїй величі. Створений скульптором героїчний образ юнака-патріота, готового встати на захист вітчизни, яскраво індивідуальний, майже портретний. У ньому немає безтілесності середньовічних святих, як у готичних статуй, він увесь – енергія і цілеспрямованість, він немовби слідує за ворогом, оцінює силу ворога, руки, покладені на щит, а напружений погляд виражає рішучість і гордий виклик. Цей незрівняний образ юнацької відваги отримав широке визнання.

Філософське підґрунтя мала творчість Леонарда да Вінчі (1452-1519), живописця, скульптора, архітектора, анатома, математика, фізика, інженера, винахідника. Живопис він вважав не ремеслом, а наукою, важливою і всеохопною. Великий титан епохи Відродження виклав свою наукову і художньо-естетичну концепцію у трактаті «Про живопис». Серед всесвітньо відомих робіт шедевром Леонардо да Вінчі став великий стінний розпис «Таємна вечеря» в трапезній монастиря Санта Марія делла Грація у Мілані – відправний пункт Високого Відродження. Одухотворене «прекрасне» явилось людству в портреті Джоконди – найзнаменитішому портреті в історії світового живопису. Філософські і мистецькі погляди великого майстра перейняв і поклав в основу своєї творчості Мікеланджело Буонаротті (1475-1564). Йому належить широковідоме висловлювання, що в кожному камені існує статуя, треба тільки прибрати все зайве і показати її світу. У масивному уламку мармуру скульптор побачив образ юнака-гіганта, мучного і сильного настільки, що його образ випромінює непереможну віру в людину. Це

«Давид» – переможець Голіафа, біблейський герой. Мікеланджело побачив у мarmorі тіло могутнє і прекрасне, як тіла античних героїв, і душу чисту та шляхетну. Обличчя юнака вольове, гідне, грізне і владне, – чимала гама почуттів передана майстром геніально. Скульптуру було встановлено на площі Синьйорії біля входу в палац. Цей день став національним святом флорентійців – так яскраво втілив скульптор у своєму творі ідею мужності, символ перемоги, зрозумілі кожному [13, с. 107].

Втілив у собі тип художника-вченого Альбрехт Дюрер (1471-1528), німецький художник, творчість якого відкрила період блискучого піднесення німецького мистецтва, визначила шляхи його розвитку. Він – автор книги «Про живопис». Своє світосприйняття митець втілив в один із шедеврів – серію гравюр на дереві «Апокаліпсис», що прославила майстра. А в скульптурі Італії прославився Бенвенуто Челліні (1500-1571) з найвідомішими творами «Німфа Фонтенбло», «Персей», «Розп'яття», бюсти Біндо Альтовіті і Козимо І. Схильність скульптора до динамізму і різкості демонструє його талант гідного учня Мікеланджело. Реалістичний характер бронзових бюстів і мармурового «Розп'яття» доводить, що скульптор, як ніхто з його сучасників, зберіг зв'язок з традиціями італійського мистецтва часів розквіту.

З початку XVI ст. в мистецтві Європи з'явилася французька національна школа образотворчого мистецтва, яка представила у новому стилі класицизму таких великих майстрів, як Жак Калло, Симон Вуе, Нікола Пуссен, Клод Лоррен та ін. Нікола Пуссен стає головою і найяскравішим представником стилю «класицизм». Саме його уява про устрій світу співпадала з думками його співвітчизника – видатного філософа і математика Рене Декарта. Героїчні погляди Пуссена на світ та людину також дуже близькі до поглядів Корнеля. Головним теоретичним принципом художника стала змістовність мистецтва. З початку творчого життя найбільший вплив на нього мало мистецтво Рафаеля, зразком були твори античного світу. Ніколу Пуссена вважають одним з блискучих рисувальників у історії світового мистецтва. Серед його творів – «Страждання Святого Еразма», «Смерть Германика», «Винищення немовлят». З роками філософський зміст у мистецтві Ніколи Пуссена посилювався, особливо його етична значимість. Він усе частіше звертався до біблейських або міфологічних сюжетів, у яких помітні ідеї стоїцизму і головний сенс яких полягає в тому, щоб розум та воля перемогли буянню пристрастей. Наприкінці XVII ст. на світ з'явився Бартоломео Карло Растреллі (1675-1744), який вивчився у флорентійській скульптурній майстерні як скульптор, оволодів мистецтвом художнього лиття, добре малював, знав ювелірну справу, міг виконувати роботи як театральний живописець-декоратор, набув навичок архітектурного проектування, знався на будівельній техніці і конструкціях, гідравліці. Доля привела

його до Росії, де було створено Тріумфальний стовп на честь перемог у Північній війні (Санкт-Петербург), 9 алегоричних барельєфів для Великого каскаду в Петергофі і парні фігури «Гладіаторів», барельєф із зображенням Полтавської битви, бюсти царя Петра І, багатофігурні декоративні групи для фонтанів, статую Анни Іоанівни, скульптурні портрети. Найдовершеніший твір майстра – кінний монумент Петра І. Цей твір – один із найблискучіших зразків вирішення теми, розпочатої майстрами античності, розвиненої в епоху Ренесансу і бароко. Растреллі відродив на новому підґрунті кращі ренесансні традиції і створив чудовий зразок російського монументального стилю.

XVIII ст. увійшло в історію як століття Просвіти, витоки культури якого йдуть від видатного англійського філософа Джона Локка. В цей період стає відомим ім'я Вільяма Хогарта (1697-1764), англійського живописця та графіка, творчість якого стала наступним кроком у розвитку філософії образотворчого мистецтва. У своєму трактаті «Аналіз краси» Хогарт висунув положення про необхідність кожного художника вчитися у попередніх поколінь великих майстрів і водночас постійно вчитися у природи. Вільям Хогарт відштовхнувся від думок великого Мікеланджело Буонаротті і послідовно виклав своє бачення оволодіння художником головних шляхів до прекрасного. Інший видатний англійський живописець XVIII ст. Джошуа Рейнолдс, відомий не тільки як художник, але й теоретик мистецтва, протягом багатьох років виступав з програмними доповідями, що мали назву «Промови», перед слухачами Академії мистецтв Англії. В цих промовах він виклав власні бачення мистецтва, головні теоретичні принципи та художній метод. Як і Хогарт, він стверджував, що краса та природа – це майже синоніми, що кожен художник має вчитися у своїх попередників. Але Рейнолдс наголошував, що кожен художник повинен зберігати творчу самостійність. Навіть сьогодні «Промови» Джошуа Рейнолдса цікаві і корисні для всіх, хто займається образотворчим мистецтвом. У скульптурі того часу стає відомим ім'я Жана-Антуана Гудона (1741-1828), який пройшов курс традиційного навчання в Академії, де скульптурний твір мав спочатку народитися в рисунку, де необхідно було безкінечно копіювати зліпки з античної скульптури. Надалі майстер наполегливо вдосконалював техніку, яку довів згодом до віртуозності. Його відомі твори – «Весталка», скульптури для церков «Святий Бруно» і «Святий Іоанн Хреститель», скульптурний портрет Дені Дідро, надгробки фельдмаршала М.М. Голіцина і сенатора О.Д. Голіцина, мармурова статуя «Морфей», «Діана-мисливиця», «Зима», посмертний бюст Мольєра, багаточисельні скульптурні портрети [12, с. 259].

Представник Романтизму Ежен Делакруа (1799-1863), видатний французький художник, був також відомим теоретиком, критиком та істориком мистецтва. Більшість дослідників

вважає його літературно-критичну діяльність такою, що була на рівні кращих досягнень Леонардо да Вінчі, Рубенса, Пуссена, Крамського. Свою теорію мистецтва і філософські погляди він послідовно виклав у славетному «Щоденнику». Ним були також написані роботи «Про прекрасне», «Реалізм та ідеалізм», «Про викладання рисунка» тощо. Творчий доробок художника склали найвідоміші картини «Човен Данте», «Різня на Хіосі», «Загибель Сарданапала», «Свобода на барикадах», «Алжирські жінки» та ін. [10, с. 237].

Віра в людину, в її красу склала саму сутність переконань гуманіста і демократа, видатного українського художника і поета Тараса Григоровича Шевченка (1814-1861). З усією пристрасною душою він боровся проти безправ'я і приниження, за високу людську і національну гідність, за волю, рівноправність і щастя народів. Шевченко схилився перед величним і прекрасним, перед гармонією і красою, оскільки в красі вбачав силу, здатну впливати на моральне обличчя суспільства. Мистецтво Шевченка цінують передусім за його здатність творити «прекрасне і повчальне», своїм впливом облагороджувати душу людини. Найбільш яскраво естетичні принципи Шевченка були втілені в серії «Блудний син», де у формі звичної для народу лубкової притчі показано душу, яку роздирають жахливі картини сучасного життя, моральної і фізичної загибелі людської особистості. В своїх «Щоденниках» він писав: «З усіх «красних» мистецтв мені найбільше подобається гравюра. І не без підстав. Бути хорошим гравером – значить бути розповсюджувачем прекрасного і повчального в суспільстві, бути розповсюджувачем світла істини, а отже, бути корисним людям і угодним Богу. Найпрекрасніше, найблагодійніше покликання гравера». Свій погляд на зв'язок «художник – природа» Шевченко формулює наступним чином: «Лібельт людину-творця у справі «красних» мистецтв взагалі, в тому числі і в живописі, ставить вище за натуру, на його думку, природа діє у вказаних їй незмінних межах, а людина-творець нічим не обмежена у своїй творчості. Чи так це? Мені здається, що вільний художник настільки ж обмежений навколишньою природою, наскільки природа обмежена своїми вічними, незмінними законами. А спробуй-но цей вільний творець на волосок відступити від вічної красуні природи, він робиться боговідступником, моральним виродком...» [12, с. 400].

XIX століття подарувало світові великого французького скульптора Огюста Родена (1840-1917), автора фігури «Мислитель». Скульптор завжди стверджував, що мистецтво – це радість розуму, найвища місія людини, робота думки, що шукає розуміння світу і створює цей світ зрозумілим. Сьогодні важко уявити собі більш повне втілення філософської думки, аніж те, що закладене у роденівський образ «Мислителя». Роден не намагався застосувати обманливі оптичні ефекти, а прагнув увічнити диво –

процес оживлення мертвого матеріалу в руках художника, він рятував скульптуру від механічного копіювання реальності. Широко відомий його монумент «Громадяни Кале», присвячений громадянам міста, які відзначилися під час облоги англійців у 1347 р. Цей твір можна вважати пам'ятником для всіх, хто пішов з життя. Роден наділив кожного з шести чоловіків, що йшли на смерть, вічним життям і останніми в їхньому житті жестами. У портреті «Думка» скульптору вдалося досягти такої довершеності в передачі найтонших рухів душі, в розкритті глибини і змістовності внутрішнього світу, яка не відома мистецтву. Він перетворює камінь у мислячу матерію, відтворює життя душі в її живому подиху. «Думка» – свідоцтво перетворення майстра, його духовний світ став глибшим, більш тонким, перед ним відкрилися такі таємниці внутрішнього світу, про які він раніше не здогадувався. Згодом народжується ще один шедевр – статуя Бальзака.

Серед особистостей XX ст. особливе місце посідає Василь Васильович Кандинський – сміливий, несподіваний і плідний експериментатор. Він пройшов спокусу модернізмом і вийшов до нових художніх звершень – створення авангардного абстрактного мистецтва, яке обґрунтував не тільки своїми творами, але й теоретично. Доктор філософських наук І.П. Лушин вважав, що перспективи розвитку абстрактного мистецтва В. Кандинський пов'язував з новою духовною атмосферою свого часу.

Митець відчував себе не звичайним художником, а діячем, який сам наближує еру духовного царства, епоху великого духовного відродження. На думку художника, духовність пов'язана з відкриттям внутрішнього світу людини, яка найбільш адекватно відкривається в безпредметних формах, оскільки предметність є бездуховним, вульгарним матеріалізмом. Щоб наочно уявити перехід до епохи великої духовності, В. Кандинський зобразив трикутник. Його верхню гостру частину займають художники пророцького типу, чия творчість не сприймається натовпом, який розташований в основі трикутника. Рух у ньому йде уверх, і надалі на місце, яке спочатку займали декілька людей, з часом приходять маси. Так здійснюється духовне зростання суспільства. Воно відбувається з відхиленнями, короткочасними зупинками, іноді наступають періоди спаду. І в такі моменти, на думку художника, мистецтво шукає зміст у твердій матерії, оскільки не знаходить його в тонкій, а ера нового мистецтва означає його рух до анатурального, абстрактного і внутрішньої природи. Переходу до абстрактного живопису у Кандинського відповідала поява в його творчості апокаліптичних мотивів. В апокаліптичному погляді на світ концентрувалося відчуття кінця світу, влади сатани. В битві добра і зла, світла і темряви, Бога і сатани буде зруйнований старий несправедливий світ, воскреснуть усі християни, і на

землі почне царювати Месія. Мотиви цієї вселенської катастрофи переходили у художника з одного твору в інший, виконувалися ним у різних матеріях. Наприклад, фігури апостолів з «Усіх святих» перетворилися у «Воскресінні» на живопис на склі, в акварель і гравюру для збірника «Звук», а потім трансформувалися в «Страшний суд». Своє звернення до абстрактного живопису Кандинський пояснював не фантазією, не капризом, а існуванням замаскованих образів, зміст яких мав виявлятися згодом. Відмовившись від предметного зображення, митець розробив три типи абстрактних картин, які стали основними в його творчості: імпресії, що народжуються від прямого враження при спостереженні зовнішньої природи; імпровізації, що відтворюють несвідоме, раптове; власне композиції, в яких філософське і художнє кредо автора отримали найбільш повну виразність. Вершиною його творчості вважають «Композицію VI» і «Композицію VII», написані в 1913 р. Ці композиції мають свою живописно-пластичну драматургію. Кандинський вбачав у них певні нові світи, що виникають так само, як виник космос – шляхом катастроф, подібно до хаотичних звуків оркестру, які стають симфонією, ім'я якій – музика сфер. У композиціях немає людей, тварин або предметів. Тільки абстрактні лінії, що посилюють виразність події. Пластична подія позбавлена конкретності, але набуває характеру всебічності. Трагедія, яка розгортається в умовному часі, містить у собі катарсис (очищення), гармонічний розвиток протиріч. Художник творить у своїх «Композиціях» нову реальність, далеку від оточуючого світу. Та в цій реальності відчутний увесь складний, сповнений великих потрясінь духовний світ людини ХХ століття [11, с. 42].

Всі особливості російського художнього авангарду втілював у своєму житті і своєму мистецтві Казимир Малевич. У 1915 р. в Петербурзі на виставці «0,10» було показано серію його картин під загальною назвою «Супрематизм живопису». Свій новаторський творчий досвід художник підсилював теоретичним супроводом – брошурою «Від кубізму до супрематизму. Новий живописний реалізм». За поясненням самого Малевича, слово «супрематизм» означає панування кольорової проблеми. Великі дискусії викликала його картина «Чорний квадрат», яка опинилася немовби на межі між мистецтвом і не-мистецтвом, між логікою і алогізмом, буттям і небуттям, на межі простоти і безмежної складності. Те, як розміщено чорний квадрат на білому тлі, мистецтвознавці називають неземною статикою. Чорне і біле у співставленні одне з одним – це ніби два полюси, відстань між якими максимально збільшена, а створене між ними кольорове різноманіття безмежне. Однак Малевич навіть не натякає на те, що між чорним і білим є багатство проміжних кольорів, тому що вони повернули б чорний квадрат тому реальному світу, від якого він уже відірвався. Глядач мимоволі ставить перед собою

питання про естетику картини. Але відповіді на це питання досить складно. Художник вважав свій твір іконою, яку футуристи пропонують замість мадонн і безсоромних венер. Та порівняно з іконою, супрематичний квадрат є потужним ментальним зсувом канону, і сам автор може опинитися по той бік християнства. Деякі філософи і критики вважають: іконі можуть бути притаманні художні якості, а можуть бути відсутні, вони можуть виступати лише як додаток до головного, а головне в іконі – її божественна сутність. Малевич втілює ту ідею синтезу, котра була корінною рисою російської культури, і об'єднала мистецтво і літературу, філософію й критику, науку і релігію, інші форми інтелектуального життя в єдине ціле. Тому «Чорний квадрат» став не тільки викликом публіці, а й свідченням своєрідного богошукання Малевича, символом якоїсь нової релігії. В картині чорному кольору надано набагато більше значення, ніж білому. Головний герой картини – сам чорний квадрат, а біле відіграє роль рами, і темрява витісняє світ, намагаючись заповнити простір. Якщо ікона розкриває перед нами вікно у світ, то «Чорний квадрат» – провалля у тьму. Малевич сам робив заяви, на «Чорному квадраті» мистецтво закінчується, що його картина є вершиною і кінцем мистецтва. Попередники художника здійснили у кубізмі художню революцію, яка зруйнувала в картині предметний світ і вивільнила енергію. В «Чорному квадраті» розгортає свою дію нічим не зумовлена енергія, що діє за принципом вирви, втягуючи погляд відвідувача всередину чорної безодні. Тут принципово виключено зображення людини. В чорній безодні не побачиш обличчя, мільйони можуть опинитися в чорному просторі, коли на перший план виходять логіка темних сил і стихій. Чи навмисне, чи несвідомо демонструє художник той бік людського існування, коли образ зникає, а людина перетворюється на знак, формулу, гвинтик машини, ніхто не знає; але якщо це так, то зникнення людини – не катастрофа, а тільки заміна однієї деталі на іншу.

Марк Шагал – ще один представник ХХ ст., заради якого довелося винайти спеціальний термін – сюрреалізм, у якому вже відчувався сюрреалізм. Російського парижанина Шагала вважали своїм предтечею і сюрреалісти, і імпресіоністи. Він завжди і у всьому хотів дійти до коріння речей, побачити їхню сутність. Його світом, його космосом, землею і царством небесним була фарба. Його живопис сповнений символів і метафор, весь живопис Шагала – одна цілісна і складна метафора його власного життя і духовних пошуків нового століття. Від російської ікони Шагала сприйняв кардинальну ідею єдиного живописного простору, в якому є земний «низ» і небесний «верх». Ця ідея визначила просторову композицію світу Марка Шагала. Він найреалістичніший з усіх реалістів, тільки на відміну від них, його реалізм веде до

фесрії, повного злиття духовного і фізичного, до відображення почуттів як фізичних дій. Герої Шагала, події, в яких вони беруть участь, навколишні речі – все це може існувати тільки нерозривно і тільки за певних умов, за певного сюжету. Дія в картинах Шагала майже ніколи не розвивається у єдиному часі – він розламаний, єдиний простір теж відсутній. Різні епізоди й окремі сцени співставлені за внутрішнім змістом або за їх символічним значенням. Цілісний образ народжується з асоціацій. Глядачі намагаються зрозуміти такі образи і розпізнати їх, коли дивляться на твори Шагала «День народження», «Прогулянка», «Подвійний портрет», «Над містом» [18, с. 52].

Художній світогляд скульптора Олександра Порфирівича Архипенка (1887-1963) формувался в Київській художній школі, Москві, Школі мистецтв у Парижі. Він тісно пов'язаний з кубістичним методом, у якому віддається перевага аналізу над почуттям як потреба порядку і системи. Мистецтво Архипенка було новаторським, він створив індивідуальний метод і перетворив його за допомогою власного сприйняття. За висловом скульптора, мистецтво – не те, що ми бачимо, але те, що ми маємо в собі; в цих словах майстер розкриває власний погляд на творчість, визначає її сутність як активної, а не пасивної енергії. Пасивним мистецтвом є образотворчий підхід (натуралізм – реалізм), активним – те, що буде нові форми, нові можливості. Завдяки внутрішнім творчим імпульсам такі нові форми і можливості створював Архипенко; він говорив такою пластичною мовою, яка володіла своїми виразними засобами, витонченими для поглибленого спілкування з тими, хто сприймає новий світ творчого прозріння.

В історії образотворчого мистецтва, поруч з роботами філософів, літераторів, мистецтвознавців, вагому частку теоретичних робіт складають праці, написані художниками. Видатні майстри від Поліклета до митців ХХ століття намагалися

викласти свої професійні знання та світогляд за допомогою слова. Їхній професійний погляд, бачення розвитку мистецтва, світоглядні позиції, навіть прогнози щодо розвитку образотворчої культури були і є цікавими, нерідко пророцькими. Огляд філософської думки щодо мистецтва і світогляду митців необхідний сучасному художнику як узагальнений погляд людини нового тисячоліття на довгий шлях пізнання головних істин найтоншої сфери людської діяльності – мистецтва. Процес народження творів мистецтва дуже складний. У ньому беруть участь усі духовні здібності людини. Процес багатий в чому не підконтрольний розуму. Величезну роль відіграє інтуїція. Витоком і початком художньої творчості є переживання (почуття або емоція) такої сили, що приголомшує всю душу художника і залишає глибокий слід у його пам'яті. Воно переслідує його доти, доки той не знайде такий засіб самовираження, який дозволить досягти емоційної розрядки і звільнитися від цього почуття [4, с. 16]. Та було б помилкою вважати, що в цьому процесі світогляд художника не має важливого значення. У творах мистецтва так чи інакше вбачаються різні аспекти його ідеалів, цінностей, переконань: моральних, політичних, релігійних або атеїстичних, філософських, естетичних. У сучасному світі світогляд митця, що знаходить відображення у його творах, має особливе значення. Саме в нашу епоху проблеми пізнання глибин людської душі, відносин людини із світом, розуміння законів краси стають усе більш актуальними і для творців, і для глядачів. На думку В.П. Бранського, професора Санкт-Петербурзького державного університету, «філософія – гостра приправа до мистецтва і життя; жити і творити без філософії – все одно, що все життя споживати прісну їжу; проте присвятити життя тільки філософії, не розглядаючи її як додаток до науки чи мистецтва, – так само дивно, як споживати одну приправу» [4, с. 696].

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева М.В., Дмитриева О.Б. Художники и скульпторы Италии XVI-XVIII веков. – Ленинград, 1963.
2. Антонович, С.А., Захарчук-Чугай, Р.В., Станкевич, М.Е. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів, 1992. – 312 с.
3. Аране Н.М., Мытарева К.В., Персианова О.М., Шапиро Ю.Г. 50 кратких биографий мастеров западноевропейского искусства. Т. 1-2. – М., 1990.
4. Бранский В.П. Искусство и философия: роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704 с.: ил. – Б. ц.
5. Винкельман А. История искусства древности. – Ревель, 1890. – С. 130.
6. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М., 1969, Т. 5. Кн. 2.
7. Гегель, Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. Отв. ред. Е.П. Ситковский. Ред. коллегия: Б.М. Кедров и др. – М.: Мысль, 1977. – 471 с.
8. Губер А.А., Гращенков В.Н., Маца И.Л., Федорова-Давыдова А.А. Мастера искусств об искусстве. Т. 3-5. – М., 1967-1969.
9. Волкова, Е.В. Гегель о системе искусств / Вестник Московского университета. Научный журнал, № 4, июль-август. Изд-во Московского университета, 1970. – С. 57-64.
10. Ионина Н.А. Сто великих картин. – М.: Вече, 2002. – 512 с.
11. Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде (декабрь 1911 – январь 1912). Т. 1. – С. 66.
12. Макушин, В.Ю. Рисунок у просторі й часі: Навч. посібник. – Миколаїв: Видавництво НУК, 2008. – 288 с., іл.
13. Мастера искусства об искусстве. – М.: 1967, Т. 4. – С. 300.

14. Сто великих скульпторов / Авт.-сост. С.А. Мусский. – М: Вече, 2002. – 480 с.
15. Соколов Г.И. Искусство древней Греции. – М., 1980.
16. Спиркин А.Г. Философия: Учебник. – М.: Гардарика, 1978. – 816 с.
17. Шеллинг Ф. Философия искусства. – М., 1966. – С. 258.
18. Шкирич И.А. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М., 1987.
19. Філософський словник / За ред. В.І. Шинкарука. – 2 вид., перероб. і доп. – К.: Голов. ред. УРЕ, 1986. – 800 с.
20. Юлдашев Л.Г. Искусство: философские проблемы исследования. – М., 1981.

Рецензенти: Букач М.М., д.пед.н., проф.;
Мещанин О.П., д.пед.н., проф..

© Макушин Ю.А., 2010

Дата надходження статті до редколегії: 15.03.2010 р.