

початку розуміють Кантову критику як "теорію пізнання" (гносеологію), і лише поряд із нею виокремлюють метафізику чи щось метафізичне. Однак, як наполягає Гайдегер, такий підхід докорінно хибний з огляду на початково метафізичну орієнтацію і проблематику самого Канта, що він і намагався показати у зазначеній праці.

#### Список використаної літератури

1. *Hartmann N.* Diesseits von Idealismus und Realismus // Kant-Studien. – 1924. – Bd. XXIX. – Heft 1/2. – S. 160–206. 2. *Hartmann N.* Kant und die

Philosophie unserer Tage // Hartmann N. Kleinere Schriften. – Berlin : Walter de Gruyter & Co., 1958. – Bd. III. – S. 339–345. 3. *Hartmann N.* Grundzüge einer Metaphysik der Erkenntnis / N. Hartmann. – 2. Aufl. – Berlin und Leipzig : Walter de Gruyter & Co., 1925. – 551 s. 4. *Hartmann N.* Wie ist kritische Ontologie überhaupt möglich? // Festschrift für Paul Natorp zum 70. Geburtstag. – Berlin und Leipzig : Walter de Gruyter & Co., 1924. – S. 124–177. 5. *Blaha O.* Die Ontologie Kants. Ihr Grundriß in der Transzendentalphilosophie / O. Blaha. – Salzburg und München : Anton Pustet, 1967. – 244 s. 6. *Martin G.* Immanuel Kant. Ontologie und Wissenschaftstheorie / G. Martin. – 4. Aufl. – Berlin : Walter de Gruyter & Co., 1969. – 351 s.

Надійшла до редколегії 04.10.2013

Д. Е. Прокопов

#### "КРИТИЧЕСКАЯ ОНТОЛОГИЯ" Н. ГАРТМАНА КАК КОНТЕКСТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛОСОФИИ КАНТА

*В статье рассматривается специфика интерпретации философии Канта в исследованиях Николая Гартмана. Автор определяет место Н. Гартмана среди представителей "метафизической интерпретации" философии Канта, указывает на главные положения, которые он кладет в основу нового прочтения критицизма. Обосновано, что фундаментом для анализа философии Канта у Н. Гартмана является его проект "критической онтологии", что стало причиной формулировки не только целого ряда новых положений, но и определенных мисинтерпретаций.*

**Ключевые слова:** критическая онтология, И. Кант, Н. Гартман, метафизическая интерпретация, трансцендентальная философия.

Д. Ye. Prokopenko

#### N. HARTMANN'S "CRITICAL ONTOLOGY" AS A CONTEXT FOR INTERPRETATION KANTIAN PHILOSOPHY

*The article deals with the specifics of interpretation of Kant's philosophy in the works of Nicholas Hartmann. The author defines N. Hartmann's place in the tradition of "metaphysical interpretation" of Kant's philosophy, points to the main ideas which he uses as the basis for a new interpretation of criticism. It is proved that the foundation for the analysis of Kant's philosophy by N. Hartmann is his "critical ontology" project, which causes not only the new provisions, but also certain misinterpretation of Kantian thoughts.*

**Key words:** critical ontology, I. Kant, N. Gartman, metaphysical interpretation, transcendental philosophy.

УДК 18

Р. М. Русін, канд. філос. наук, асист., КНУТШ

### ОБЪЕМ ТА ЗМІСТ ПОНЯТЬ "МОДЕРНІЗМ" ТА "МОДЕРН" У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ПЛАСТИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

*Стаття присвячена аналізу понять "модернізм" та "модерн" у європейському пластичному мистецтві.*

**Ключові слова:** класичне мистецтво, модернізм, модерн.

Поняття "модернізм" (фр. moderne – сучасний) включало багато явищ літератури та мистецтва початку ХХ століття. Модерним інколи вважається те, що уособлює просто нове.

Очевидно, оперуючи поняттям "модернізм", доцільніше мати на увазі не етимологічне, а змістовне значення цього слова.

В основних європейських мовах для більш точного визначення відповідності будь-чого духу часу крім терміну "модерн" вживається слово "сучасний" (в англійській мові – contemporary, у французькій – contemporain, в німецькій – zeitgemäß). В лінгвістичному відношенні слово "модерн" пов'язується з ідеєю чогось нового, нетрадиційного, відмінного від попереднього. І з цієї точки зору використовувати термін "модернізм" для позначення сукупності нових напрямків у мистецтві цілком допустиме: модерністське мистецтво більш, ніж будь-які інші явища в мистецтві минулого і сьогодення, пориває з традиціями і претендує на абсолютне новаторство. Таким напрямком можна вважати імпресіонізм.

Історики мистецтва подають різні дати для позначення виникнення модернізму. Серед них найчастіше фігурує 1863 рік, коли Е. Мане виставив свою картину "Сніданок на траві" на Салоні зневажених у Парижі. Серед інших дат слід згадати 1855 р., коли у Парижі відбувся величезний міжнародний ярмарок Paris Exposition Universelle, на якому Г. Курбе збудував цілий павільйон для показу своєї картини "Майстерня художника" ("Atelier"); 1824 р., коли англійські пейзажисти Д. Констебл та Р. Паркс Банінгтон виставили свої повноколірні "студії" на паризькому Салоні. Звичайно, жодна з них не може бути взята за початок модерного руху у світовій культурі, оскільки перехід до модернізму був поступовим і тривав певний період часу.

Програмні твори Е. Мане "Сніданок на траві", "Олімпія" викликали переворот в історії культури нового часу. Вони поставили мистецтво в пограничну ситуацію, розділили глядачів і критиків на друзів і ворогів, відкрили шлях незалежним художникам і виставкам "Зневажених". Суспільство перестало байдуже відноситись до живопису, воно відчуло себе ураженим, втягнутим в дискусію. В протилежність академічному мистецтву, що спиралось на канони класицизму – обов'язкове розміщення головних діючих осіб в центрі картини, трьохплановість простору, використання історичного сюжету – імпресіоністи висунули власні принципи сприйняття і відображення оточуючого світу. Вони перестали розділяти предмети на головні і другорядні.

В особі Е. Мане і його друзів склався тип художника-інтелігента, що звільнився від офіційних замовлень, а отже і насильницького нав'язування йому формальної і змістовної орієнтації. Художник має право відкрито заявляти про свої смаки. Звідси два завоювання мистецтва імпресіоністів: зміна живописної техніки і психологічного змісту картини. Героями полотен імпресіоністів стали їх сучасники незалежно від свого положення в суспільстві на відміну від полотен класицистів, де зображувались тільки королі та принци. Імпресіоністи ввели поняття інтелігентності як одне із визначальних якостей особистості.

"Сьогодні, навіть знаючи ситуацію цієї епохи, – вважає Д. Ревалд, – важко відразу знайти відповідь на питання, чому ті ж самі пейзажі 70-х років, настільки радісні, безхитрісні і поетичні, викликали різке несприйняття і глузування публіки і критики. Головна причина здається в тому, що для обивателів і офіційної критики, вихованих на полотнах академістів Салону, імпресіоністський живопис не вкладався в рамки загальноприйнятого,

сприймався як дещо недостойне і вульгарне, не варте того, щоб називатись «істинним» мистецтвом» [9, с. 5–6].

На цій підставі сьогодні деякі історики мистецтва, мистецтвознавці вважають, що з часом і авангард і постмодернізм отримають визнання у публіки і стануть класикою як і імпресіонізм.

Неприйняття імпресіонізму публікою того часу зумовлене, насамперед, способом творення і сприйняття. Критерієм оцінки художнього твору в домодерний період вважалась його зробленість, довершеність. "Художник Ян Ван Ейк в парному портреті подружжя Арнольфіні підносить в перл творіння кожну деталь, – відзначає Н. Дмитрієва. Він начебто поклоняється і вогнику свічки, і рум'янцю яблук, випуклому дзеркалу (де видніється і його власне відображення). Він закоханий в кожну рису блідого обличчя Арнольфіні, який тримає за руку свою лагідну дружину так, наче виконує таємний церемоніал. І люди, і предмети – все застигло в світловій благоговійній серйозності і всі речі мають таємний символічний зміст, натякаючи на святковість подружньої обітності. Так починався побутовий живопис бюргерів. Ця тонка скрупульозність, любов до затишку, майже релігійна прив'язаність до світу речей" [3, с. 14].

Зробленість, що досягала ідеалізації, характерна для класичного мистецтва і вимагала певного способу сприйняття. Публіка з невеликої відстані розглядала кожну деталь картини і отримувала естетичне задоволення від "впізнання" (Аристотель) і майстерності художника. Такий спосіб був непридатний для сприйняття творів імпресіоністів. З невеликої відстані глядач бачив хаос фарб, що викликало в нього незадоволення, обурення і навіть шок. Тільки через деякий час публіка навчилася сприймати твори імпресіоністів і отримувати естетичне задоволення.

"Русій мистецтва, – вважає Х. Ортега-і-Гассет, – чудодійна жага бачити". Для мистецтва важливо, зокрема живопису, звертатися до імпресіоністичного засобу, що зрушує і провокає нашу увагу на доповнення у сприйнятті, на внутрішнє бачення цього образу, і який, нарешті, спонукає до "живої присутності" [7, с. 266].

Імпресіонізм як один із напрямків модернізму, прагнути створити дещо принципово нове, став класикою тому, що ніколи не посягав на міметичну художньо-образну природу мистецтва, як це має місце в авангарді і постмодернізмі, а експериментував тільки в сфері художньої форми.

Теоретичні, загальнофілософські передумови модернізму з'явилися ще в XIX ст., задовго до їх втілення в художній практиці. До першої половини XIX ст. належать роботи А. Шопенгауера ("Світ як воля і уявлення"), М. Штірнера ("Єдиний і його надбання"), С. К'єркегора ("Або-або"), котрі зумовили прямий або опосередкований вплив на формування ідейної спрямованості мистецтва XX ст.

Модернізм був синтезом намагань подолання європейської метафізики, заснованої на традиціях історизму в філософії. Основа модерністського мислення реалізується в загальному прагненні мислителів-модерністів створити ідеальну модель пізнання, таким чином відмовитись від класичних моделей. Тому модернізм неодмінно приходив до заперечення історичних основ.

А. Шопенгауер вищим типом пізнавальної діяльності проголосив пізнання інтуїтивне. Первинним фактом пізнання він вважав уявлення, що породжується в свідомості людини в результаті споглядання: самоспоглядаючий об'єкт інтуїтивно сприймає ідею предмета як ціле, поза простором і часом, Шопенгауер відмовляв розуму в здатності пізнання.

Вчення Шопенгауера, що підміняло розум волею, свідомість – інтуїцією, діяльність – спогляданням, отри-

мало подальший розвиток в філософії А. Бергсона, З. Фрейда, Ф. Ніцше.

Інтуїтивне пізнання А. Шопенгауер розглядає як найвищий тип пізнавальної діяльності.

Аналізуючи межі рефлекторного пізнання, А. Шопенгауер критикує науку, яка прагне створити картину світу за допомогою понять, категорій. Подібні зусилля, на його думку, безглузді в силу антиномічності розуму, про які писав ще Кант. Тому реально наука виступає як інструмент тої чи іншої волі, а не як знаряддя пізнання буття. Інтелект пізнає не речі як такі, а тільки їх відношення, від яких залежить реалізація практичних інтересів волі.

З огляду на "корисливий" характер науки функції адекватного пізнання світу Шопенгауер віддає спогляданню, котре специфічне для художнього бачення реальності, заснованого на інтуїції.

Переваги художника перед вченим А. Шопенгауер бачить в тому, що діяльність першого, на відміну від другого, безсвідома, ірраціональна і не скута рефлексією з приводу власних принципів і засад.

Мистецтво для А. Шопенгауера виступає як подолання раціональності і синонім істинного відношення до світу: тільки художник може виразити в своєму творі сутність ідеї, тільки художній твір здатний відповісти на запитання, що таке життя. Подібна позиція вельми імпонувала діячам мистецтва, і ім'я А. Шопенгауера в їх середовищі стало популярним, адже його філософія дозволяла художнику вважати себе мессією, вищою істотою, покликаною розкрити перед людьми недоступні їм явища метафізичного порядку.

"В той час, як художник змушує нас дивитись на речі його очима, ми разом з ним проникаємось відображеним відчуттям і почуттям глибокого душевного спокою і повної безмовності волі..." [11, с. 225].

На думку А. Шопенгауера, геніальними прийнято визначати ті твори, які виникли із споглядання. Такими є твори мистецтва, поезії і навіть філософії. Вже звідси можна засвідчити, у чому різниця між генієм і власне талантом. Талант є здібність до дискурсивного пізнання; обдарований нею мислитель швидший і правильніший за інших. Геній, навпаки, є здібністю до інтуїтивного пізнання, і обдарований нею бачить зовсім інший світ, ніж усі люди.

Відтак, будь-яке глибоке знання, що має в основі розуміння сутності речей, всляке істинне творіння мистецтва, поезії і філософії, навіть найвища мудрість – все це виникає шляхом споглядання. Витвір таланту, розуму, дотепності, які більш-менш розраховані на потреби волі, виникають з голих понять та відволікань.

Уявлення про естетичну насолоду як про пасивне споглядання, що відводить від хвилюючих проблем дійсності, пов'язане у А. Шопенгауера з запереченням осмисленого (усвідомленого) змісту в мистецтві: "Поняття для мистецтва завжди безплідне і може управляти тільки технікою. Сфера поняття – наука" [11, с. 60].

А. Шопенгауер не допускає участі розуму в процесі художньої творчості на найвищому рівні його виявлення: "Розумний, оскільки і поки він розумний, не може бути геніальним, а геній, оскільки і поки він геніальний, не може бути розумним" [11, с. 196]. Розумом, стверджує філософ, можна досягнути тільки явища дійсності, але не це потрібне художникам: "Дійсність їх рідко може задовольнити, тому що вона не наповнює їх свідомість" [11, с. 192]. Істинний художник, згідно Шопенгауера, "прагне в кожній речі осягнути її ідею, а не відношення до інших речей" [11, с. 194]. Він виявляється не тільки поза простором, але і поза часом – його мистецтво "затримує колесо часу, відношення зникають перед ним, тільки суттєве, ідея – ось його об'єкт" [11, с. 191].

Так А. Шопенгауер формулює теоретичні положення, які склали пізніше основу антиреалістичної художньої творчості, заснованій на відмові від принципів відображення дійсності. На його думку "художник, який пізнав ідею, а не дійсність, в своїй творчості відтворює тільки чисту ідею..." [11, с. 201].

Модерністами була запозичена у А. Шопенгауера його думка про необхідність нівелювання особистості художника. Щоб пізнати ідею художник, згідно теорії А. Шопенгауера, повинен відректися від своєї індивідуальності і перетворитися в "чистий, безвільний, безболісний, позачасовий суб'єкт пізнання" [11, с. 185].

І. Кулікова досить чітко літературу з мистецтва модернізму поділяє на три періоди: 1) ранні праці, в більшості описового характеру, автори яких пророчать новому мистецтву швидкий і плідний розвиток; 2) роботи середини 30-60-х років ХХ століття, що опираються на стали канонічну практику модерністського мистецтва, автори котрих, не ризикуючи стверджувати перспективність його розвитку, пропагують абсолютне новаторство модернізму, що пориває зі всіма традиціями; 3) роботи останнього десятиліття, в яких розглядаються переважно ранні напрямки модерністського мистецтва і лише побіжно висвітлюється практика останніх років, позбавлена поступального розвитку, а з ряду позицій така, що відверто повернулася до ранніх "знахідок" модерністів. Для цих робіт характерна зміна теоретичних посилань. Не маючи можливості довести перспективність модернізму і в той же час не бажаючи визнавати його естетичну безплідність, їх автори настійно прагнуть знайти традиції, на основі яких начебто зародилось і виросло мистецтво модернізму. Корені модернізму відшукують вже в мистецтві ХVІІІ ст. Ідея тотального новаторства модернізму, котра висувалась в 30-х роках ХХ ст., надто часто стала наводити на думку, щодо аномалії модернізму, про невідповідність крайніх його проявів самому поняттю мистецтва. Тому в наш час деякі вчені та художники намагаються утвердити закономірність модерністського розвитку мистецтва, представити його шляхом спотвореного трактування явищ художньої культури минулого як частину безперервної лінії художнього розвитку [5, с. 15–16].

Атмосфера напруження і протиборства в мистецтві виразилась перш за все в появі груп художників нових напрямків, які активно протиставляли свою творчість існуючому мистецтву. Однак, претендуючи на новаторство, вони ще не ставили під сумнів і тим більше не намагались заперечувати традиції художньої творчості, що склались на протязі віків. В більшій або меншій мірі ці художники керувались в своїй творчості принципом комунікативності. Часто далекі від актуальних соціальних проблем їх потяг і прагнення до новаторства були направлені, скоріше, проти "ортодоксального", так званого академічного мистецтва, ніж проти сталих законів художньої творчості.

Творчі прийоми, якими користувались вони для створення "неакадемічних" творів, були досить різноманітними: від критичного реалізму, що служив діючим засобом викриття вад існуючого суспільства, до формалістичних прийомів, використання яких було нерідко пов'язане з прагненням виразити свій індивідуальний протест.

Протестували художники-модерністи не тільки проти академічного мистецтва, нормованих законів художньої творчості, а й неправильного, на їх думку, вживання понять "модернізм" та "модерн" для позначення культурної епохи.

Основою для зближення термінів "модерн" і "модернізм" є хронологічна спільність (модерн існує в контексті модернізму), але більш за все – як спільна програма радикального оновлення. Сутнісна відмінність цих явищ – у

відношенні до спадщини: якщо модернізм віслюму декларує заперечення традиції (класичної філософії, мистецтва), то модерн навпаки, в естетичному перетворенні світу пропонує творче освоєння традиції, гармонійне поєднання старого і нового, а основний його принцип – стилізація. Звідси шалена полеміка модерністів проти "наївного реалізму" та проти "традиції Ренесансу" як символу реальної зображальності взагалі. Реалістичне мистецтво, хоч би яким воно було наївним або, навпаки, розвиненим, сприймає світ в першій інтенції. Модернізм, або "мистецтво номер два", маніпулює першим рядом – готових форм, і його відношення до світу вже **вторинне** та переважно негативне. Модернізм антитрадиційний та антинормативний, він стверджує новий світогляд в протизагаду традиційному. Звідси видно, в чому полягає особливий стан художньої свідомості, що лежить в основі модернізму. Це – надмірний розвиток рефлексії, свобода суб'єкта від реальності. Суть художньої творчості в модернізмі заключається в особливому почерку художника, вільному вираженні самого себе. В модерні авторська позиція не менш важлива, однак художник залишається виразником загальнозначущої естетичної істини, а художній твір – модель і зразок ідеального життєулаштування. В цьому сенсі модернізм народжується разом з модерном, розвивається паралельно, хоч загальне "поле" модернізму виявляється більш широким.

Якщо звернутись до художньої практики, то передісторію розвитку західного модерну можна вести від початку ХІХ століття з англійської школи (ряд творів кінця 70-х рр. ХІХ ст. і "Павільйонна кімната" Дж. Уїстлера 1877 р., твори І. Блейка). Французький термін "Art Nouveau" вперше з'явився в 1881 р. на сторінках бельгійського журналу "Сучасне мистецтво". Цим терміном користувались для визначення однієї течії модерну, декоративно-орнаментальної, що зародилась в Бельгії за участю Ван де Вельде та В. Орта. Назва "Art Nouveau" була використана бельгійцями в 80-і роки в журналі "Групи 12". У 1894 р. З. Бінт в Парижі відкриває відому крамницю "Art Nouveau". В Англії поява цього стилю в 1880 р. була пов'язана з організаційною діяльністю художників "Гільдії віку", що видавала журнал "Коник", предтечу модного європейського журналу "Modern".

Розквіт західного модерну приходить на 1894–1914 рр., 1880–90-і рр. вважаються часом, коли повсюди утвердилось мистецтво модерну, часто назване французьким терміном "кінець віку". В Європі та Америці поширюється мода на модерн, котрий сприймався як вузька стильова течія, "стиль епохи".

Розглядаючи зміст даних понять і виявляючи їх змістовні і хронологічні межі важливо, відмітити що певна проблема пов'язана з тим, що однорідні явища мистецтва рубежу ХІХ–ХХ віків в різних країнах мають різні назви і розглядаються самостійно. "Art Nouveau", наприклад – французька назва модерну. В Бельгії користувались своїм терміном – "Стиль 12", а пізніше – "Вільна естетика", за назвою творчого угруповання 90-х років. В Італії утвердилась назва "Stile Loreale", або "стиль Ліберті" – за назвою власників англійської фірми, що насаджувала мистецтво модерну. Віденський модерн отримав назву "Secessionstil", а в Німеччині, дякуючи заснованому в Мюнхені в 1896 році О. Екманом журналу "Ingend" він став називатись "Jugendstil". В Англії його називають "Modern Stile" або "Arts and Crafts". В Росії йому відповідає назва "модерн".

У відношенні до мистецтва ХІХ–ХХ ст. термін "модернізм", безперечно, один із найбільш стійких, поширених, загальноживаних і, одночасно, один із найбільш обширних. В якості поняття модернізм визначається як в соціально-економічному, так і в художньому аспекті.

Так, наприклад, І. Єдошина розглядає модернізм в теоретичному аспекті в якості цілісного явища, онтологічного за своєю сутністю, оскільки вважає, що "загально-прийнятий підхід до модернізму як до суми художніх напрямків є малоефективним для його дефініції, для його осягнення як феномена культури" [4, с. 46].

Розуміння модернізму в рамках загальнокультурного феномена включає в себе економічні та соціальні характеристики. В цьому випадку хронологічні параметри модернізму пов'язані з науково-технічним прогресом. Як світогляд характеризується особливою системою поглядів на світ і місце в ньому людини, на відношення людини до оточуючого середовища і до самої себе, включає в себе певні ціннісні орієнтації, виражені в системі категорій, принципи пізнання та діяльності, на основі яких будується теорія і практика творчості. Це явище соціокультурне, ідеологічно і історично конкретне.

Модерн проявив себе як соціально-культурна ситуація на рубежі віків. Для нього було характерним створення та перетворення людського буття, що розумілось як втілення в реальному соціальному просторі і часі ідеальних "проектів". На ключових принципах модерну була заснована філософська, світоглядна, наукова і художня практика того часу, котра може розглядатись як ідеологія модерну. Цей новий світогляд проявився як тенденція в літературі, мистецтві, науці літературознавстві, філософії. Тому модерн може розглядатись як суспільно-політичний феномен.

Предметом суперечок в дослідницькій літературі стала також тривалість існування модерну, проблема його історичних меж. Одні вчені майже на сто років розтягують весь шлях модерну, частіше всього маючи на увазі "епоху модерну", яка включає символізм, неоромантизм, імпресіонізм.

"Модерн – стилевий напрямок в мистецтві XIX–XX століть. Модерн повинен стати стилем життя всього нового, що формується під впливом загального, створювати навколо людини цільне, естетично насичене просторове середовище, яке виражає духовний зміст епохи за допомогою синтезу мистецтв, нових нетрадиційних форм та засобів сучасних матеріалів і конструкцій" [1, с. 401–402].

Стиль модерн в мистецтві – це система художніх засобів, що історично склалась, зумовлена єдністю всіх компонентів: змісту і форми, зображення і вираження, особистості і епохи. Таким чином, мова йде в даному випадку про явище соціальне, ідеологічне і історично конкретне. Модерн виявляється як єдність виразних засобів, образів, принципів, прийомів, характерних для даного твору або виду мистецтва. Коли ознаки стилю з'являються в архітектурі, вважається, що стиль сформувався (якщо не з'являються, то це є напрямком). Модерн відмічений єдністю всіх пластичних мистецтв і повноцінним синтезом, що завжди рахувалось критерієм високого стилю, "стилю епохи". Модерн як стиль – це спільність форми, єдність творчого методу, певна система жанрів, іконографічна спільність.

Як стиль, модерн охоплює всі види мистецтва, в тому числі архітектуру, скульптуру, живопис і декоративно-прикладне мистецтво і розуміється як останній "великий стиль".

Як стиль трактує модерн один з провідних його теоретиків, Д. Сараб'янов: "назвавши книгу «Стиль модерн» – ми, тим самим, вже визнали за модерном право іменуватись стилем" [8, с. 18]. Самі обставини, сама ситуація, що склалась у другій половині XIX століття, виснаження стилю в мистецтві того часу, стали однією з причин свідомого, вольового утвердження нового сти-

лю. Трактування модерну як стилю бере початок і в роботах Д. Аркіна середини 1930-х років.

Оскільки модерн – це особливе і специфічне явище в способі викладання, мові і композиції окремого твору, творчості, способі життя і способі самовираження, його називають ще "стилем життя" даної конкретної епохи.

Модерн виявився вписаним в епоху рубежу XIX–XX ст. завдяки своєму понятійному ряду (простір, час, ритм), так і в понятійний простір, в якому сам себе усвідомлював, розумів, що ми сьогодні прочитуємо через тексти і його художньо-естетичну практику.

Модернізм завдав в якості основного орієнтира курс на самореалізацію, актуалізував здатність людини створювати свою реальність, спираючись на унікальний внутрішній світ, свою свідомість, що має за словами М. Гартмана незалежне від влади дійсності "власне законодавство": "Душевне, як показують феномени свідомості, не тотожне органічному; ясно, що воно утворює власний пласт буття над ним" [2, с. 622].

Але модернізм був далеко не однозначним, наряду з визнанням колосальних можливостей людини, свободи індивіда, простору для широкої творчої активності. Модернізм, за визначенням Х. Ортега-і-Гассета, – це ще й "триумф над людським", "втрата людської якості", "олюдненості", мистецтва і світу. Про парадоксальність даної ситуації свідчить той факт, що паралельно з зростанням цінності окремої людини відбувається знецінення людського життя в цілому. Нарівні з вицненням деміургічних потенцій людини має місце відмова трактувати людину як "зліпок" Бога, і як наслідок, кардинальне переосмислення самої суті і направленості гуманізму. Даючи характеристику сучасному мистецтву, Х. Ортега-і-Гассет у своїй праці "Дегуманізація мистецтва" писав: "Мистецтво, про яке ми говоримо, негуманне не тільки тому, що воно не містить в собі «людських» речей, але і тому, що активність його перебуває в дегуманізації... Справа не в тому, щоб намалювати щонебудь, що було б зовсім несхоже на людину, дім або гору, але в тім, щоб намалювати людину, котра якомога менше була б схожою на людину... Естетична радість для нового художника виникає з цього триумфу «над людським...». Відшукуючи найбільш загальнонародову і характерну рису нової творчості, я знаходжу тенденцію дегуманізувати мистецтво" [6, с. 514–515]. І тут же: "Всі великі епохи мистецтва уникали «людського» як центру тяжіння в своїх творіннях... Отже: стилізувати – означає деформувати реальне, дереалізувати. Стилізація включає в себе дегуманізацію" [6, с. 517]. Як сказав Ренато Гуттузо про мистецтво початку XX століття, "так сталося, що перестали помічати людину, від неї відвернулись" [10, с. 259].

Негативізм сучасної філософської антропології сповна співзвучний і пластичним формам, що з'являються в модернізмі. Так, в роботах кубістів і футуристів, як, зрештою, і у майстрів абстрактного конструктивізму (Н. Габо, А. Повзнер), спостерігається відхід від ідеалізованого природного і чіткого образу до безформності, як потенційної обдарованості з багатозначністю смислів. Тавтологічність займає цілком визначене місце наряду з цитатами, посиланнями і гіперпосиланнями, коли безформність включає в себе ряд натяків на попереднє. Краса як принцип, що має відношення до загального, заперечується, оскільки саме в потворному виступає індивідуальне. На зміну красі об'ємної органіки приходить геометрія абстрактної, технізованої "конструкції".

Обґрунтування цінності окремої людини привело до відсутності єдиних норм, оскільки сама нормативність стала сприйматись як посягання на індивідуальність. Децентрована культура звертається не до формування

ідеальної моделі, а до розгляду особливостей, що являють цінність як відхилення від норми. Згідно цієї позиції формується і художній образ, який відходить від "ідеальних" норм краси, від чіткості, закінченості і цілісності.

На основі теоретичної реконструкції та аналізу практики і теорії модернізму та модерну у європейському пластичному мистецтві можна зробити наступні висновки: модерн пов'язується з ідеєю нового, нетрадиційного, відмінного від попереднього, що робить його спорідненим з модернізмом. Модерн формується як напрямок в усіх видах мистецтва і вважається стилем епохи. Модернізм включає в себе всі види та напрямки мистецтва від кінці XIX століття до постмодерних практик. Модернізм реалізується в прагненні митців-модерністів створити нову ідеальну модель пізнання і відмовитись від класичних моделей. Модерн не відмовляється від класичних моделей пізнання, а експериментує тільки в межах форм. Основна відмінність між модерном і модернізмом проявляється у відношенні до традиції.

P. M. Rusin

#### ОБЪЕМ И СОДЕРЖАНИЕ ПОНЯТИЙ "МОДЕРНИЗМ" И "МОДЕРН" В ЕВРОПЕЙСКОМ ПЛАСТИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

*Статья посвящена анализу понятий "модернизм" и "модерн" в европейском пластическом искусстве.*

**Ключевые слова:** классическое искусство, модернизм, модерн, художественный образ, интеллект, интуиция.

R. M. Rusin

#### VOLUME AND CONTENT OF CONCEPTS "MODERNISM" AND "MODERN" IN THE EUROPEANS PLASTIC ARTS

*The article deals with analyzing of concepts "Modernism" and "Modern" in the Europeans plastic Arts.*

**Keywords:** classic art, modernism, modern.

УДК 18.167.7

Л. Л. Стеценко, докторант, КНУТШ

### ГЕДОНІЗМ: МОДЕЛІ ТЕОРЕТИЧНОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ

*Стаття присвячена аналізу гедонізму – складного транскультурного феномену, що досліджується різними гуманітарними науками. Оскільки в останнє десятиліття гедонізм став об'єктом досить активної уваги науковців, у статті пропонуються різні моделі існуючого і можливого підходів до виявлення сутності та формування його об'єктивної оцінки.*

**Ключові слова:** гедонізм, модель, реконструкція, гуманітарні науки, чуттєвість, тілесність, міжнауковий підхід.

Серед філософських понять, що сформувалися ще в добу античності й зберегли своє значення до сьогодні, поняття "гедонізм" займає особливе місце, адже з'ясування його природи займалися практично усі гуманітарні науки і кожна з них спромоглася виявити власний аспект. Складність проявлення гедоністичного дискурсу у теорії і життєвому просторі людини свідчить про важливість його фундаментального теоретичного дослідження як філософського явища і як онтологічної категорії.

Історія інтерпретації гедонізму була строкатою: можна виокремити періоди досить послідовної уваги до змісту й функції гедонізму. Якщо проаналізувати періоди актуалізації гедоністичних ідей, то можна побачити, що часи Арістіппа (криза полісу і тиранія Диметрія), Епікура (занепад еллінізму), італійських гуманістів (зміна республіки олігархічним правлінням і тиранією), мислителів XVII–XVIII ст. (зміцнення і криза абсолютизму) та друга половина XX століття і сучасність мають спільні риси – це переломні, кризові періоди, коли відбувалась зміна світоглядних і соціально-політичних установок, зміна картини світу. Саме в кризові часи феномен задоволення, турбота про насолоду стає ключовим у культурних практиках. Феномен задоволення є одним з наріжних засадничих принципів культури. І якщо він не декларується експліцитно, то, завжди дає про себе знати у строгому культурному імперативі уникнення страждання. Розмежування приємного і неприємного грає

#### Список використаної літератури

1. Большая Советская Энциклопедия : в 30 т. Т. 16 / [гл. ред. А. М. Прохоров]. – М. : Советская энциклопедия, 1974. – 615 с.
2. Гарتمان Н. Проблема духовного бытия. Исследования к объяснению философии истории и наук о духе // Культурология XX век : антология. – М. : Юрист, 1995. – 703 с.
3. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств : в 3 вып. Вып. 2 / Н. А. Дмитриева. – [3-е изд., доп.]. – М. : Искусство, 1989. – 318 с.
4. Едошина И. А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологема : автореф. дис. ... д-ра культурологии : 24.00.01 "Теория и история культуры" / Едошина Ирина Анатольевна ; Росс. гос. гуманитар. ун-т (РГУ). – М., 2002. – 46 с.
5. Куликова И. С. Философия и искусство модернизма / И. С. Куликова. – М. : Политиздат, 1980. – 271 с.
6. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Радуга, 1991. – 245 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Искусство, 1991. – 586 с.
8. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 296 с.
9. Ревалд Д. История импрессионизма / Д. Ревалд ; [пер. с англ., вступ. ст. и общ. ред. М. А. Бессоновой]. – М. : Республика, 1999. – 413 с.
10. Художники XX века. – М. : Советский художник, 1974. – 320 с.
11. Шопенгауер А. Мир как воля и представление : Собрание соч. : в 6 т. Т. 1 / А. Шопенгауер. – М. : ТЕРРА – Книжный клуб "Республика", 1999–2001. – 496 с.

Надійшла до редколегії 04.10.2013

ключову роль у процесах культурної ідентифікації. Водночас, були тривалі періоди, коли аналіз специфіки гедоністичного світоставлення залишався на маргінесах.

Відтак, у останні десятиліття інтерес до цього феномену не тільки відновився, але й набув рис стало дослідницького процесу. Насьогодні відсутність метанаративів, екзистенційні пошуки, загострене почуття індивідуалізму ініціюють активізацію гедоністичних практик і спроб їх теоретичного осмислення. Відносна незалежність, автономність сфер соціального, культурного та економічного життя призводить до збільшення джерел гедоністичної активності для суб'єкта. З другої половини XX століття західна європейська культура переважно визначається як гедоністична (Ж. Ліповецьки [13]), вона є апологією насолоди. Основними ключовими теоретичними концептами сучасності філософських, культурологічних, соціологічних, психоаналітичних праць є поняття "чуттєвості", "тіла", "тілесності", "насолоти", "бажання", "еросу", "еротизму", "спокуси", "екстазу", "сексуальності" тощо. У сучасній культурі відчувається нагальна потреба щодо переосмислення сутності і форм тілесного, чуттєвого, духовного, інтелектуального досвіду задоволення і насолоди. Після "По той бік принципу задоволення" (1920) З. Фрейда [18] можна назвати цілий ряд ключових для європейської культури праць де центральними є ці теми: "Ерос і цивілізація" (1955) Г. Маркузе [15], "Еротика" (1957) Ж. Батайя [5],