

основу цього розуміння покладена ідея *мети*, постільки цю концепцію методології пропонується назвати *імперативно-цільовою концепцією методології історико-філософського дослідження*" [1, с. 75].

Наведене розуміння методів історико-філософського пізнання та методології історико-філософського дослідження З. А. Каменський покладає в основу розуміння поняття історико-філософської реконструкції. Однак, по-суті, учений майже отожднює поняття "реконструкція" та "дослідження". Реконструкція історико-філософського процесу може мати раціональний або нераціональний характер, тобто бути раціональною або нераціональною. З. А. Каменський вважає, що серед множини історико-філософських праць існують такі, що являють собою нераціональні реконструкції історико-філософського процесу. Критерієм раціональності дослідження історико-філософського процесу є наявність під час його побудовання чітко визначеної мети та спеціально розроблених для її реалізації методів: "...історико-філософське дослідження, – зазначає З. А. Каменський, – умисно здійснюване на основі базової теорії, яка відрізняється від тієї, що реконструюється, і тому не тотожна простому її описанню, що являє собою досягнення свідомо поставленої мети і здійснюване за допомогою спеціально розроблених для цього засобів-методів, називається раціональною реконструкцією історико-філософського процесу" [1, с. 76 – 77]. Звідси неважко зрозуміти, що "нераціональна" реконструкція історико-філософського процесу не

передбачає наявність усвідомленої та чітко сформульованої мети дослідження та спеціально сформованих для його реалізації методів, тобто й історико-філософське дослідження, "яке здійснюється без усвідомлення цілей та методології, на основі стихійних рішень дослідницьких завдань, є нераціональним" [1, с. 77].

На основі проаналізованого матеріалу у якості висновків виокремимо основні ідеї історико-філософської концепції З. А. Каменського, які можуть бути застосовані для дослідження історії вітчизняної філософії та розробки нових методичних прийомів викладання історії української філософії як навчальної дисципліни. До таких ідей належать: предметне та функціональне розрізнення історико-філософських досліджень у всесвітньо-історичній та національній формі; ідея індиферентності історико-філософського дослідження у національній формі до проблеми оригінальності філософських ідей минулого, наявність "базової" системи інтерпретації історико-філософського матеріалу, "конструктивістська" інтерпретація методу історико-філософського дослідження, метод раціональної реконструкції історико-філософського процесу.

Список використаних джерел

1. Каменский З.А. Методология историко-философского исследования. / З.А. Каменский. – М.: ИФ РАН, 2002. – 371 с.
2. Руденко С.В. Сучасні методологічні концепції дослідження історії української філософії: монографія / С.В. Руденко. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2012. – 279 с.

Надійшла до редколегії 11.04.14

С. В. Руденко, д-р филос. наук, доц.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ИСТОРИКО-ФИЛОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ З.А.КАМЕНСКОГО (МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ)

В статье анализируются основные методологические идеи историко-философской концепции З.А.Каменского, которые могут быть применены в современных исследованиях истории украинской философии и в процессе ее преподавания как учебной дисциплины.

Ключевые слова: З.А.Каменский, методология историко-философского исследования, императивно-целевая концепция историко-философского исследования, рациональная реконструкция.

S. V. Rudenko, Doctor of Philosophical Sciences, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

THE MAIN PRINCIPLES OF HISTORIC-PHILOSOPHICAL CONCEPTION BY Z. KAMENSKIY (METHODOLOGICAL AND METHODIC ASPECTS)

In this article the main methodological ideas of historic-philosophical conception by Z. Kamenskiy which can be applied in modern studies in history of Ukrainian philosophy and in process of teaching history of Ukrainian philosophy as academic discipline are analyzed.

Key words: Z. Kamenskiy, research methodology of history of philosophy, "imperative-goal" conception of research of history of philosophy, rational reconstruction.

УДК 7.03; 7:001.12; 7.04

Р.М. Русін, канд. філос. наук, асист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ДЕСТРУКТИВНІСТЬ І КРЕАТИВНІСТЬ ЯК ЧИННИКИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ СЮРРЕАЛІЗМУ

Стаття присвячена аналізу філософсько-естетичних концепцій кінця XIX початку XX ст., які послужили основою мистецьких практик сюрреалізму.

Ключові слова: сюрреалізм, художній образ, сюрреалістичний образ, інтелект, інтуїція, ірраціональність, сублімація.

Ідеї деструктивності і креативності властиві й такому напрямку модерністського мистецтва як сюрреалізм. Сюрреалізм виник в Парижі і отримав оформлення в маніфесті в 1924 р. Ініціаторами сюрреалізму були молоді письменники, поети, художники і просто зацікавлені мистецтвом особи – А. Бретон, Л. Арагон, П. Елюар, Ж. Кокто, А. Арто, М. Ернст та інші. Залучилися до сюрреалістів і деякі дадаїсти, зокрема Т. Тзара, Г. Арп. Багатьох з них, наприклад, Арагона, Елюара та інших, прива-

били в сюрреалізмі його активний характер, бунтарські наміри, революційні лозунги. В 1929 р. до сюрреалістів приєднуються Сальвадор Далі, Ів Танґі, А. Бретон.

Філософською основою сюрреалізму послужили ідеалістичні філософські системи XIX ст. та першої чверті XX ст. В основному це були все ті ж самі вчення Шопенгауера і Бергсона. У Шопенгауера, який проповідував зневіру до прогресу і людського розуму, сюрреалісти знайшли теоретичне обґрунтування для своєї ідеї

про поєднання в художній практиці елементів дійсності і алогічної фантастики. Засновники сюрреалізму поділяли точку зору Шопенгауера на світ як на "метушню змучених і понівечених істот, котрі живуть тільки тим, що поїдають одне одного..." [12, с. 603].

Сюрреалісти запозичили у Шопенгауера і його ідею про протилежність поняття і інтуїції, яку вони довели до повного заперечення логічного змісту в творі мистецтва. В сюрреалістичному мистецтві втілювалось шопенгауєрівське розуміння художнього твору як вираження інтуїції за допомогою фантазії. Шопенгауер вважав, що істинно геніальний художній твір "безпосередньо виходить з інтуїції і на інтуїцію розрахований". Він підкреслював, що "утилітарність" в справжньому художньому творі неможлива. "Некорисність – ось одна із характерних ознак геніального твору: це його дворянська грамота, – писав Шопенгауер. – Всі інші справи рук людських сприяють підтриманню або полегшенню нашого життя; не такою є мета геніальних творинь – тільки вони одні існують заради самих себе, і в цьому сенсі в них треба бачити цвіт або чисте надбання в існуванні. Ось чому, коли ми насолоджуємось ними, серце наше тремтить: ми випливаємо з тяжкої атмосфери земних нестатків і потреб" [12, с. 399-400].

Точка зору Шопенгауера про насолоду мистецтвом як тимчасове забуття від життєвих негараздів і турбот послужила для сюрреалістів висхідним пунктом в побудові теорії "нової реальності". Було оголошено, що сюрреалізм покликаний змінити увесь світ, не вдаючись до соціальної революції. Соціальної боротьбі протиставлялась "сюрреалістична революція" – "революція розуму". В 1924 р. вийшов перший номер журналу "Сюрреалістична революція". В цьому ж році було засноване "Бюро сюрреалістичних досліджень", завданням якого була якнайширша пропаганда сюрреалізму за допомогою спеціальних розсланих анкет, а також бесід і зібрань.

Сюрреалісти закликали провести революційні зміни в людських уявленнях і сприйняттях. Для цього, стверджували вони, треба тільки відмовитись від розуму і традиційної логіки, від звичного сприйняття речей, від "абсурдного" розмежування прекрасного і потворного, правдивого і хибного, від всіх традицій ("в пориві бунту нікому не потрібні предки"), знищити всі звичні уявлення про норми людських взаємин, про всі основи побудови людського суспільства ("всі засоби придатні для знищення поняття сім'ї, родини, батьківщини...") [13, р. 96, 99]. Інакше кажучи, першим кроком в здійсненні "революції" повинно стати звільнення особистості від будь-якої соціальної відповідальності. Сюрреалістична "революція" повинна, на думку її теоретиків, викликати моральну і інтелектуальну кризу, яка штовхне людей до відмови від сучасного утилітарного ставлення до життя. Саме це, вважали сюрреалісти, послужить справі вивільнення особистості. Демагогічний зміст подібних тверджень очевидний: всі буржуазні суспільні порядки зберігаються, а людині надається ілюзія духовної "свободи". Мистецтво, література, особливо поезія, "є чудовою компенсацією за втрати, котрих ми зазнаємо" [13, р. 34], – проголошували сюрреалісти.

В першому маніфесті сюрреалістів найретельнішим чином викладаються прийоми їх алогічної творчості. В процесі створення художнього твору, заявляють сюрреалісти, художник повинен вийти з-під влади волі і розуму. При цьому зникне його індивідуальність; він "уподобиться відлунню всесвітів", стане "таємничим резонансом світів" і перетвориться в "реєстратора" образів, що спонтанно виникають. Людина, що тримає в руках перо, не буде знати, що вона пише; вона дізнається про це тільки прочитавши написане. Художники

будуть здаватися чужими написані його рукою картини, так як зміст привноситься в твори незалежно від нас. Художник творить, не знаючи ні структури, ні об'єму, ні кінцевого змісту свого твору, ніяких "чому" і "як".

Сюрреалісти тут не оригінальні: в запереченні необхідності розуму в художній творчості вони наслідують ірраціоналістичні вчення, розділяючи, зокрема, точку зору Шопенгауера. "Автори більшості книг (не говорячи вже про книги просто дурні), – писав Шопенгауер, – якщо їх зміст не чисто емпіричний, мислять, але не споглядають: вони пишуть завдяки рефлексії, а не інтуїції, і якраз це і робить їхні книги посередніми і нудними. Бо те, що мислив автор, міг би при деякому зусиллі мислити і читач: адже це лише розумно – логічні думки, докладне глумачення того, що являється імплиціте (внутрішнім) і вже міститься в самій темі" [12, с. 67]. І далі, торкаючись проблеми творчого процесу: "Якщо цілком об'єктивне, очищене від всілякого воління, інтуїтивне сприйняття є умовою естетичної насолоди, то тим в більшій мірі є воно умовою естетичної творчості" [12, с. 381].

Знаходять сюрреалісти опору і у вченні Бергсона, який вважав, що в мистецтві істинність "більш пряма, більш безпосереднє бачення реальності; і саме тому, що художник менше думає про те, щоб утилізувати своє сприйняття, він і сприймає більшу кількість речей" [3, с. 13]. Остання думка цього висловлювання стала втіленою в творчості сюрреалістів буквально: в беззмістовному, алогічному поєднанні в їхніх творах маси не пов'язаних одне з одним явищ, предметів, деталей.

Сюрреалістам імпонувало, що Бергсон, відмовивши інтелекту і підпорядкованій йому науці в здатності пізнання життя, передав функції проникнення в сутність життєвих явищ художникам і письменникам, "щедро наділеним інтуїцією". Саме вони, стверджував Бергсон, здатні пізнати найпотемніші таємниці життя, проникнути крізь "завісу, дуже щільну у звичайних людей і дуже легку і майже прозору у артистів і поетів", котра висить "між природою і нами". "Що я кажу? – негайно поправився філософ. – Між нами і нашою власною свідомістю" [4, с. 138-139]. Ця поправка дуже суттєва: вона передбачає існування в нас особливого роду "Я", якісно відмінного від раціонального "Я" і по суті ворожого йому. "Завіса" Бергсона відділила художників-модерністів від життя, залишивши для них суб'єктивістські маніпуляції з власною свідомістю, в результаті яких вони повинні були почути "з глибин своєї душі" своєрідну музику – "завжди оригінальну і неперервну мелодію нашого внутрішнього життя" [4, с. 138].

Повністю запозичили сюрреалісти у Бергсона і його точку зору на мистецтво як на засіб масового гіпнозу.

"Особливу логіку уяви", притаманну, згідно його теорії, художній творчості, Бергсон ототожнював з "логікою" сновидінь, не підкорених контролю розуму. Єдиною ознакою, що відрізняла логіку уяви від логіки сновидіння, він вважав масовість впливу і сприйняття фантастичної логіки художньої творчості: "Ми маємо тут перед собою ніби логіку сновидіння, але такого сновидіння, яке породжується не фантазією окремої особистості, але сниться всьому суспільству" [4, с. 42]. До речі сказати, використання сюжетів і образів із сновидінь – характерна риса сюрреалізму.

Широко використавши окремі положення філософії Бергсона, сюрреалісти не знайшли в його вченні стрункої системи, яка могла б служити психологічною основою художньої творчості і допомогти їм у створенні конкретних ірраціоналістичних творчих прийомів. Необхідну для їх творчості психологічну базу сюрреалісти знайшли в книгах австрійського психолога З. Фрейда, ідеї якого отримали поширення в Європі і в США.

"Не буде перебільшенням сказати, – відзначає Л. Левчук, – що сюрреалізм – це своєрідна художня ілюстрація психоаналізу. Сюрреалісти цілком підтримали думку Фрейда про невичерпність позасвідомого, його активний вплив на життя кожної людини. Бретон розглядає творчість як стан "позасвідомих спонтанних процесів". Процес творчості, на його думку, є тайною і не піддається логічному осмисленню. Тому справжній художник працює лише асоціативним, алогічним методом, спираючись на власні сновидіння.

Абсолютизуючи сновидіння, що шокують своєю сміливістю, таємничістю, ефектом алогічного й хаотичного, сюрреалісти намагаються довести загальнолюдський характер мистецтва, побудованого за методом образної інтерпретації сну. Розповіді про власні сни стають для сюрреалістів своєрідною творчою лабораторією. Образи живописних, літературних, кінематографічних, театральних сюрреалістичних творів запозичені практично з єдиного джерела – сновидень... Поступово сюрреалізм дістав активну підтримку впливових теоретиків і став одним із провідних напрямів західної культури" [8, с. 208-209].

Сюрреалісти, подібно до фрейдистів, розглядають художню творчість як свого роду притулок для особистості, котра відчуває відразу до дійсності. "Настає відсторонення від дійсності. Індивід відходить в свій більш вдовольняючий фантастичний світ" [10, с. 61], – пише З. Фрейд, такий світ і створює мистецтво, яке розглядається Фрейдом (а вслід за ним і сюрреалістами) як засіб **сублімації** – переключення в сферу художньої творчості незадоволеності дійсністю, здатної викликати у людини психоневротичні захворювання. "Якщо ворожа дійсності особистість володіє психологічно ще й загадковим для нас художнім обдаруванням, вона може висловлювати свої фантазії не симптомами хвороби, а художніми творіннями" [10, с. 61], – стверджує З. Фрейд. З цієї тези випливають два висновки, також сприйняті сюрреалістами. По-перше, фрейдисти не роблять принципово якісної різниці між людьми здоровими і психічно хворими (невротиками); по-друге, художня творчість практично зводиться фрейдистами до однієї з форм вираження суто особистих фантазій і ставиться, таким чином, в один ряд зі сновидіннями, котрі, згідно Фрейду, також є формою втілення фантазій, породжених невдоволеністю реальним життям.

"Мова йде про ідею самовираження, – пише Е. Гомбріх, – про теорію Фрейда – конкретніше, про її популярні трактування, які встановлюють такий прямий зв'язок між душевними недугами і мистецтвом, який сам Фрейд не зміг би прийняти. Ці уявлення і комбінації з вірою в фатальну визначеність мистецтва "духом часу" привели до висновку, що художник не тільки має право, але й зобов'язаний звільнитись від самоконтролю.

Якщо такий стихійний процес породжує дещо непривабливе, то це тому, що непривабливе наше життя... Протилежна точка зору, відповідно з якою тільки мистецтво може спонукати людей на вдосконалення оточуючого світу, відкидається як "ескапістська". Відкриття психології познайомили художників і їх публіку з тими сферами свідомості, які в минулому були табуовані. Але страх перед звинуваченням в ескапізмі примушує багатьох споглядати видовища, які для попередніх поколінь вважались ганебними [5, с. 614].

Прийняття сюрреалістами фрейдистської тези про відсутність чіткої межі між психічною нормою і патологією привело до визнання ними божевілля станом, найбільш перспективним для художньої творчості, оскільки при цьому людина звільняється від контролю розуму. Теоретики сюрреалізму рекомендували діячам мистецтва систематично займатись "розумовою гімнастикою",

яка дозволить їм довільно "симулювати божевілля". На думку цих теоретиків, вміння відтворювати стан маячні, розумову відсталість, маніакальний психоз, загальний параліч говорить про гнучкість людського розуму, його здатність підкоряти волю ідеям божевілля, не відчуваючи при цьому душевних потрясінь і не втрачаючи внутрішньої рівноваги. В результаті такої "гімнастики" в художній практиці сюрреалізму стали з'являтися полотна, які навіть лікарі-психіатри не могли розрізнити від картин, написаних психічно хворими.

Занурившись в "глибини підсвідомого", сюрреалісти почали створювати алогічні і незрозумілі твори, які проголошувалися ними зразками істинно художньої творчості. Такі картини, за їх словами, призначені виявляти все найгірше, що є в людині – "дрімаючих і пробуджуючих в ній страховищ", заборонені і темні закутки підсвідомості, що містять в собі "загрозу життю", – і конструювати "світ нової божевільної реальності". Г. Зедльмайр відкидає творчу концепцію сюрреалістів і відзначає, що зображуючи божевільний світ не потрібно обов'язково бути божевільним. Навпаки, якщо мистецтво залишається мистецтвом, то навіть картини пекла, грандіозного "божевільного світу" можуть стати, як у Брейгеля засобом захисту високого мистецтва. Брейгель і Босх, – стверджує Зедльмайр, – відрізняються від сюрреалістів в такій мірі, в якій зображення божевільного світу відрізняється від маячні божевільного. Якщо художній аналіз божевільного світу дав можливість Босху і Брейгелю створити довершену художню форму, то сюрреалісти не здатні зрозуміти об'єктивної логіки божевілля і приречені тільки копіювати частини дійсності, компонує за допомогою монтажу свої зображення. Але якщо просте копіювання частин буденного світу з повним правом вважається банальним, то не менш банальне "репортування" в картині знайденої в дійсності ірраціональності. Художники-сюрреалісти, на думку Зедльмайра, шукають такий аспект зображення видимого світу, при якому це зображення було б ще більше нежиттєвим, ніж фотографія [2, с. 561-562].

В дадаїстській практиці об'єкта, а потім і в сюрреалістичній, предмети ширпотребу, проходячи процедуру вдосконалення, зазнавали незначних змін, і, як в очищуючому ритуалі, звільнялись від нальоту утилітарності, перетворюючись за словами мистецтвознавця Р. Леслі, в інструменти зовсім іншого роду – знаряддя заперечення і дивування. Прямим продовженням дадаїстських *ready-made's*, практики піднесення промислової речі в ранг мистецтва можна вважати об'єкти, що створювалися шляхом деформації поверхні готових виробів, в результаті якої через нейтральну промислову форму починала проступати метафорична сутність речі. Такий, наприклад, знаменитий чайний набір, перевтілений М. Оппенхаймом в міхове "дещо", яке носить принципово не утилітарний характер, такий наряду з багатьма іншими один з об'єктів Р. Магрітта, що демонструє чарівне перевтілення скляної пляшки в фігуру жінки. Саме об'єктам такого роду ("унітази", праски з цвяхами, міхові чашки") адресовані слова М. Рикліна про те, що в "фактурі сюрреалістичних об'єктів підкреслена їх дисфункціональність... [вони] відкрито заявляють: "Ми неутілізовані, нас неможливо використати" [9, с. 116]. Але в сюрреалізмі мала місце і інша стратегія, яка в протизвагу дюшанівському бажанню звільнити речі від функції, закликала до наділення художнього образу рисою функціональності, явно чужої йому, як, наприклад, у випадку об'єкта С. Далі "Венера Мілосська з висувними ящиками" або в скульптурі А. Джакометті "Стіл".

В цій сюрреалістичній грі з функціями предметів виявляє себе можливість альтернативного призначення

речі, розкривається її здатність мати безмежну множинну значень. Внаслідок аморфності змісту, форми і функції предмета стають можливими ті фантастичні трансформції, яких зазнає річ в сюрреалістичному творі. Подібний підхід до речі відповідає тій формі її духовного освоєння в культурі, яка оцінюється дослідниками як "метафорична". Сюрреалісти створювали свої об'єкти, складаючи предмети в незвичайні, парадоксальні комбінації по принципу, який лежить в основі метафоричного змістоутворення. Не дарма за цими, зведеними на протиріччя трьохмірними побудовами, що заключали в собі іноді драматичне зіткнення змістів, в мистецтвознавстві закріпилось визначення "пластичні метафори". В ролі метафори, відмічає в своїй статті Н. Живолупова, "річ втрачає свої матеріальні або подумки визначені межі", її самість стає вразливою, в результаті чого річ пізнає інтервенцію іншої речі" [6, с. 13-14], що в свою чергу, приводить до виникнення химеричних гібридних образів. Складаючись в єдиний об'єкт, одвічно неспівставні предмети перестають бути самими собою, втрачають свою особливість, стаючи "цеглинками" нового образу – чудового, недоступного ідентифікації "подоби чужоземних сакральних об'єктів" [1, с. 9]. Зовнішня форма сюрреалістичного об'єкта як коллажа відрізняється візуальною складністю і апелює до уяви, із світу якої вона виходить. Зміст об'єкта загадковий, багатозаровий, позбавлений прямого змісту і відокремлений від значення зовнішньої форми довгим лабіринтом індивідуальних підсвідомих асоціацій. Зв'язок між ірраціональністю і суб'єктивністю змісту, з одного боку, і химерністю форми його репрезентації, з іншого, закріпився в понятті "сюрреалістична подібність", яким підкреслюється такий значущий для концепції сюрреалістичного предмета момент, як єдність поетичного і пластичного начала.

Річ, як вона існує в сюрреалізмі, не зводиться до "експансії візуального начала", поряд з шоковістю зовнішньої форми її відрізняє насиченість значеннями і асоціативність. Сюрреалістичний образ багатозаровий, як символ, і так само експансивний – весь час норить вийти за власні межі. Невичерпна багатозначність і протиріччівість сюрреалістичних конструкцій породжує в нас внутрішню напругу, яка розряджаючись, виливається цілим потоком інтерпретацій. Така реакція цілком відповідає специфіці сприйняття сучасного мистецтва, в момент якого, за словами теоретика мистецтва Г. Розенберга, "конфлікт очей, – свідомість, повинен бути вирішений на користь свідомості, тобто, на користь слів, увібраних в себе твором" [7, с. 60]. Тут слід вказати на суттєву відмінність сюрреалістичного об'єкта від дадаїстського ready-made: перший риторичний, так як звертається до надлишковості мови і буквально прирікає нас на багатослівність, другий же, навпаки, занурений в мовчання, прагне "збентежити літературність культурного бачення" (вираз М. Рикліна) і досягти тотального колапсу інтерпретацій. Сюрреалістична річ прагне до літературного читання, вона літературно дохідлива і балакуча. В ситуації, коли домінуючою стає наррація "метапластичної гармонії" полягає в тому, щоб якомога яскравіше і ясніше вирішити літературну нісенітницю.

В тому, що структура об'єкта підкорена мовному началу, дає про себе знати в цілому літературний характер сюрреалістичного мистецтва, внаслідок чого все те, що в сюрреалізмі не є літературою (поезією) в чистому виді, в

тому числі об'єкт, являє собою, за зауваженням Г. Ріда "її пластичну трансформацію". "Випадкові" предметні композиції сюрреалістів по суті – візуальний аналог словесного каламбуру, грального простору, в якому слова і образи вишиковуються в комбінації спонтанно за "законом випадку". Сліпі маніпуляції речами за принципом випадковості примушують згадати про експерименти поетів-сюрреалістів зі словами, про прийоми автоматичної мови і письма, про популярні в сюрреалістичному середовищі ігри в слова. В процесі таких ігор, суть яких полягала в руйнуванні раціональності, стихійно виникали не жвані раніше змістові утворення. Гра, як творча стратегія, надавала художникам можливість "створити нові зв'язки і уточнити деякі властивості мови і предметів, звичайно ігноровані в повсякденному житті" [11, с. 48].

Отже, в об'єкті актуалізується проблематика дизайну як естетизація машинної поверхні. В цьому процесі страждає "образотворчість", оскільки зміст, що отримав статус найвищої цінності, перш за все, покладається зовні, в інтерпретативному дискурсі. В культурі починає домінувати семіотичний аспект, тоді як мистецтво пропонує саме "пусту" форму як очищений від змісту естетичний об'єкт, який глядачам слід запам'ятати. "Пуста" річ володіє інтенцією до сумісної творчості автора і глядача. Маніпуляція речами, переходячи в семіотичний простір, набуває характеру мовної гри як найважливішого принципу творчого процесу.

Сама ідея сюрреалізму перетворення світу і зміни життя мала тоталітарний характер, оскільки потребувала всеохоплюючої символізації. Але "шалена пристрасть", якою характеризувався довоєнний період, коли в основі діяльності групи лежали маніфести, після закінчення Другої світової війни і непопулярності тотальних устремлень, поступово затихає, хоч і продовжує ще існувати на протязі майже трьох десятиліть.

Список використаних джерел

1. Андреева Е. Вещи и то, за что они себя выдают / Екатерина Андреева // Ракурс. Журнал современной визуальной культуры. – М., 2001. – № 1. – С. 9-16.
2. Арсланов В.Г. Западное искусствознание XX века / Виктор Григорьевич Арсланов. – М.: Традиция, 2005. – 864 с.
3. Бергсон А. Собрание сочинений в 5-ти томах / Анри Бергсон. – СПб.: Изд. М.И. Семёнова, 1913-1914. – Т. 4. – 206 с.
4. Бергсон А. Смех в жизни и на сцене / Анри Бергсон; [пер. с фр., под ред. А.Е. Яновского. – СПб.: Т-во "XX век". Тип.-литогр. А. Е. Ландау, 1900. – 183 с.
5. Гомбріх Эрнст. История искусства / Эрнст Гомбріх. – М.: АСТ, 1988. – 688 с.
6. Живолупова Н.В. Проблема свободы в исповеди антигероя. От Достоевского к литературе XX века (Е. Замятин, В. Набоков, Вен. Ерофеев, Э. Лимонов) / Наталья Васильевна Живолупова // Поиск смысла. Нижний Новгород, 1994. – С. 180-208.
7. Крючкова В.А. Социология искусства и модернизм / Валентина Александровна Крючкова. – М.: Изобразительное искусство, 1979. – 216 с.
8. Левчук Л.Т. Психоанализ: история, теория, мистецька практика: [навч. посіб.] / Лариса Тимофіївна Левчук. – К.: Либідь, 2002. – 255 с.
9. Рыклин М. Террорологии / Михаил Рыклин. – Тарту-Москва: Эйдос, 1992. – 224 с.
10. Фрейд З. О психоанализе. Пять лекций / Зигмунд Фрейд. – [3-е изд.]. – М., 1913. – 67 с.
11. Фуко М. Это не трубка / Мишель Фуко; [пер. с фр. И. Кулик]. – СПб.: Художественный журнал, 1999. – 152 с.
12. Шопенгауер А. Мир как воля и представление: Собрание соч.: в 6 т. / Артур Шопенгауер. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб "Республика", 1999-2001.
13. Breton A. Lez manifestes du surrealism. – Paris, 1996.

Надійшла до редколегії 11.04.14

Р. М. Русин, канд. филос. наук, ассист.
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ДЕСТРУКТИВНОСТЬ И КРЕАТИВНОСТЬ КАК ОСНОВАНИЕ ФОРМИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ СЮРРЕАЛИЗМА

Статья посвящена анализу философско-эстетических концепций конца XIX начала XX в., которые послужили основанием художественных практик сюрреализма.

Ключевые слова: сюрреализм, художественный образ, сюрреалистический образ, интеллект, интуиция, иррациональность, сублимация.

R. M. Rusin, PhD, Assistant Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv

DESTRUCTIVENESS AND CREATIVITY AS THE BASIS OF THE FORMATION OF ARTISTIC IMAGERY OF SURREALISM

This article analyzes the philosophical and aesthetic concepts of the late nineteenth early twentieth century, which gave rise of artistic practices of surrealism.

Keywords: surrealism, artistic image, surreal image, intelligence, intuition, irrationality, sublimation.

УДК 1(091)

М. В. Сорока, здобувач
КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

ПРЕДМЕТНА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ПОЛІТИЧНОЇ ФІЛОСОФІЇ ТА ПОЛІТИЧНОЇ НАУКИ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА ДОСЛІДЖЕННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІТИЧНОЇ ФІЛОСОФІЇ

У статті аналізуються сучасні наукові підходи до інтерпретації співвідношення політичної філософії та політичної науки, з'ясовуються умови можливості їх застосування у якості методологічних принципів дослідження історії української політичної філософії. З нових дослідницьких позицій здійснено уточнення предмета та основних завдань історії української політичної філософії.

Ключові слова: політична філософія, політична наука, історія української політичної філософії, політичний світ.

У вітчизняному науковому просторі чільне місце займають дослідження у галузі історії української політичної думки, історії політичної науки, історії української державності, які спрямовані шляхом осмислення досвіду мислителів минулого розв'язати сучасні актуальні проблеми політичного розвитку української держави, проблеми формування громадянського суспільства, функціонування політичних інститутів та процесів. Сьогодні важко назвати історичний період розвитку вітчизняної політичної думки (від Київської Русі й до сучасності), її представника, ідею, вчення, школу чи концепцію, яка б не була розглянута у предметному полі історії політичної науки. Проте, констатуючи достатньо велику кількість наукових праць, які присвячені історії вітчизняної політичної думки та політичної науки, досить нечисельними у сучасній вітчизняній літературі залишаються дослідження, предметом яких постає вітчизняна політико-філософська думка, політична філософія як складова вітчизняної духовної культури та її історія. Іншими словами, володіючи вагомим масивом знань про історичні факти, явища, інститути, процеси, ідеї, концепції, течії, школи та постаті політичного життя минулого, ми все ж таки ще не володіємо достатніми знаннями про *історію формування політичного світу України*, його онтологічних та гносеологічних засад, фундаментальних принципів, норм й цінностей, які мають трансісторичний характер та постають умовами можливості, системоутворюючими принципами виникнення й розвитку конкретних політичних процесів, явищ, інститутів, ідей минулого та сучасності. Тобто, проблема полягає у тому, що політичний досвід сучасної української культури включає значний масив знань про явища політичного життя минулого, але майже не містить у тематизованому вигляді знань про граничні (сутнісні) засади буття конкретних політичних явищ, які визначають масштаб, фундаментальну структуру само-

го політичного досвіду як невід'ємної складової історичного розвитку духовної культури України.

Цілком зрозуміло, що недостатня дослідженість політичного світу України, його онтологічних та гносеологічних основоположень стає однією з причин неможливості повного й всебічного осмислення та розв'язання тих проблем, які стоять перед сучасною вітчизняною політичною наукою, перед сучасним суспільством та державою. До них можна віднести проблеми формування єдиного політичного простору та єдиної політичної культури, проблеми досягнення суспільної консолідації та суспільного консенсусу, проблеми розбудови правової держави в Україні, здійснення демократичних реформ, інтеграції до європейського політичного та культурного простору.

Нині вже навіть на рівні практики стає очевидним, що ані окремі політичні ідеї, концепції, школи, вчення, програми минулого чи сучасності, ані їх сукупність, не можуть дати вичерпні відповіді на щойно зазначені актуальні проблеми сучасного політичного розвитку України. Ці знання мають бути доповнені глибоким розумінням фундаментальних складових історично сформованого політичного простору України, які не залежать від ідейно-політичних уподобань конкретно-історичного періоду, конкретних мислителів, або ж політиків, а постають глибоко інтегрованими до національної культури, будучи її невід'ємними складниками, визначаючи її спосіб буття.

Дослідження означених вимірів політичного світу України не може бути здійснене лише на основі методів політології та політичної науки. Його осмислення потребує методологічного інструментарію філософських наук, який знайшов своє узагальнення й застосування у такій самостійній предметній галузі філософського знання як політична філософія. Оскільки політичний світ України формується є продуктом історичного розвитку, то, відповідно, дослідження його сучасних онтологічних та гносеологічних засад, структури та специфі-