

ЗАПОЧАТКУВАННЯ І ВКОРІНЕННЯ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ СОЦІАЛЬНОЇ ПРИРОДИ ЖАНРУ В ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІЙ ДУМЦІ

І.К.Покулита

*кандидат філософських наук, доцент
Національного технічного університету України
«Київський політехнічний інститут»*

У статті висвітлено жанрологічну проблематику, що належить до фундаментальних тем теорії і практики художньої творчості. Акцентується увага на соціальному аспекті жанру вказаного напрямку. Ґрунтовно осмислюється соціальна природа жанру через звернення до засадничих в історико-культурному і теоретичному аспектах етапів розвитку європейського мистецтва.

Ключові слова: жанр, рід, соціальна природа жанру, жанрові закони мистецтва.

В історії естетичної думки, зокрема в теоріях, присвячених дослідженню мистецтва як соціальної системи, категорії „жанр” приділяється особлива увага. Наріжні проблеми цілісності процесу художньої творчості, естетичне значення взаємодії митця та реципієнта на рівні спілкування в межах художнього твору – безпосередньо виходили на розуміння багатаспектності жанру. Ця категорія, при всіх розбіжностях її тлумачення в історичному контексті, визначає якісну відбірковість процесу художньої творчості, обумовлює вимір актуальності та соціальної спрямованості мистецтва.

Сутність жанру як одна з проблем створення та сприйняття мистецтва досліджується вченими від початку осмислювання логіки художнього процесу як такого, тобто від античної філософії. Проте треба зазначити, що як самостійна естетична категорія жанр не розглядався до ХХ ст., оскільки залишався допоміжним щодо таких категорій як рід, вид та художній образ. Що стосується останніх, а також категорії стилю мистецтва – кожне з цих понять має окрему сферу дослідження і особливі соціальні функції щодо різних історико-культурних віх мистецтва, але як художні форми вони тісно пов'язані, підпорядковані одна одній.

Слід зауважити також, що з категорією роду мистецтва вчені фактично ототожнюють історичне коріння жанрової форми. Саме з виокремлення різних родів мистецтва починається вивчення тих художніх моделей, в яких мистецтво „зберігає” себе, започатковує певну соціальну програму наслідування та самовідтворення конкретного художнього матеріалу. Для того, щоб розкрити складні механізми рефлексії жанрової форми мистецтва на соціальну дійсність, тобто з'ясувати соціальну природу жанру в сучасному контексті розуміння цієї категорії, треба звернутися до естетичних

витоків жанру, а також проаналізувати взаємодію тих категорій художньої форми, які відображали закони функціонування мистецтва в кожному окремий період його розвитку.

Значний теоретичний потенціал вказаного ракурсу проблематики мають концепції, в яких жанр розглядається як соціокультурна категорія. До кола таких робіт належать праці О.Бурліної, О.Васильєва, А.Зіся, Н.Кашиної, Р.Москвіної, І.Пала. Виявлення глибинних зв'язків між розвитком культури і процесом жанроутворення на матеріалі окремих жанрів різних видів мистецтв здійснюють дослідження С.Аверінцева, Б.Асаф'єва, М.Бахтіна, О.Сохора, Ю.Тинянова. Особливої уваги в контексті сучасних перспектив розвитку жанрологічної проблематики заслуговує монографія С.Овчаренко „Інформаційність жанру”, де розкривається соціокультурне значення жанру як форми „інформаційного” мислення. Переосмислення принципів типологізації жанрів дозволяє розглядати напрям, в якому категорія досліджується в цьому контексті, як цілісний, структуруючий мистецтво за внутрішньо-видовою специфікою і за позавидовими ознаками – жанр як елемент морфології мистецтва. До вказаного напрямку належать роботи М.Веселовського, Л.Виготського, Г.Гачева, М.Кагана, В.Проппа, О.Фрайденберг. Разом з тим, треба констатувати, що при всій розробленості жанрової проблематики, в ній не виокремлюється концептуальна цілісність дослідження соціальної природи жанру.

Динаміка жанроутворення у мистецтві обумовлює принципи естетичного аналізу, спрямовані на розкриття багатоаспектності досліджуваної категорії. Пріоритетним у цьому контексті стає принцип кореляції усталеної традиції в теоріях вказаного напрямку із оновленим дискурсом за проблематикою соціальної детермінованості жанрів. З огляду на це ми вважаємо перспективним висвітлення істо-

ричних етапів генезису соціальної природи жанру.

Для встановлення сутнісних складових жанру необхідно звернутися до тих історичних періодів, в яких він, а також вся жанрова система, набуває певної сталості, логічної завершеності та відповідності соціальним умовам функціонування мистецтва. Іншими словами, осмислення художньої практики безпосередньо пов'язане із осягненням соціального значення вказаної категорії для з'ясування механізмів, в яких розкривається соціальна природа жанру. Такими, на нашу думку, стають періоди греко-римської Античності та європейського класицизму.

В історичному контексті жанр як дефініція форми мистецтва від початку її застосування в античній науці (*genos*) й до естетичних розробок європейського класицизму, а також окремих положень німецької класичної філософії та естетичних теорій романтизму, при всій розбіжності їхніх концепцій, мав чітко визначену мету використання – це засіб створення ціннісної ієрархії художніх творів, тобто свого роду інструмент оцінки мистецтва. Розмежування на “високе” і “низьке” допомагало будувати власну піраміду якості мистецтва теоретикам вказаних періодів в залежності від соціальних умов, сфери функціонування мистецтва та інших чинників, що визначають напрямки розвитку художньої творчості. Традиційне тлумачення поняття “жанр” у дослідженнях означеного історичного діапазону, якщо не дотримуватись різниці специфічних для окремих епох лінгвістичних оформлень, полягало в розумінні жанру як типу твору мистецтва, особливо риси якого зафіксовано у відповідних зразках і правилах.

Художня практика в тій чи іншій мірі вимагала визначення схем художніх творів, які б давали можливість транслювати досвід створення та сприйняття мистецтва. Однак замкнені художні системи, у певні періоди історичного розвитку закріплювали типологічні поняття-риски, користуючись різними категоріями. Жанр в означений період виступає допоміжним поняттям щодо таких категорій як вид, різновид та рід мистецтва, а у певних ознаках навіть співпадає з останніми. Всі ці поняття використовували теоретики мистецтва й самі художники в обґрунтуванні необхідності дотримання норм та правил у мистецтві як вираз художнього смаку, як високий творчий рівень автора.

Першою роботою, в якій аналізується значення жанрової форми в мистецтві, академічно визнана “Поетика” Арістотеля” [1]. Слід зазначити, що античний філософ не застосовує саме поняття жанр, а використовує такий термін як “рід”, хоча в значенні власне жанро-

вої форми мистецтва. Це питання етимології поняття жанр, що як слово виникає лише у французькій мові, тому не існує історичних умов для співставлення категорій “рід” та “жанр” на період створення давньогрецького мистецтва. Хоча, на нашу думку, в сучасній естетичній науці виявиться доцільною вказана постановка питання. У роботі досліджуються й визначаються особливості античної трагедії, що дає підстави розуміти філософську позицію Арістотеля як започаткування жанрового канону в мистецтві. В першій праці з естетики аналізуються не лише ці категорії, а й такі як катарсис, калокагатія та інші. Ці поняття існували в античній естетиці ще до Арістотеля, але саме цей давньогрецький філософ синтезував й раціонально обґрунтував відмінні якості античного мистецтва, таким чином започаткувавши лінію розвитку європейської художньої культури, вільної від сакрального канону східних цивілізацій, але обмеженої власною ментальною умовністю – жанровою традицією створення та сприйняття художнього твору.

Художня практика античності зумовила необхідність теоретичного обґрунтування проблеми жанру. Якщо мистецтво східних культур, таких як єгипетська, вавилонська, виступає єдиним засобом спілкування із потойбічним світом, спочатку створює прірву, а потім дарує можливість дізнатися волю богів, зрозуміти її мовою канону, щоб безперечно виконати, то європейська античність – навпаки. Давньогрецькі скульптори знищують всі кордони – античні боги прекрасні саме тими якостями, які розуміються елітами як людська краса. В архітектурі зникає монументалізм, адже принцип мімезису, визначений давньогрецькими філософами як сутність мистецтва, обумовлює створення колони відповідно до пропорцій жіночого тіла, а храм стає “опірнений” як птах, також інші чудові образи, які не просто копіюють природу, людину та її дії, а органічно продовжують, доповнюють їх красу власною досконалістю. Арістотель у „Поетиці” вказує, що „трагедія є наслідуванням дії важливій та завершеній, яка має певний зміст (наслідування) за допомогою мови, у кожній із своїх частин по-різному прикрашеної, завдячуючи дії, а не розповіді, яка відбувається засобами співчуття, звільнення подібних афектів” [7, 118].

Сучасний грецький естетик П.Міхеліс зауважує, що в кожному з періодів („теократії та антропократії”) спонукальні мотиви творчості були діаметрально протилежними: „Коли панують боги, людина охоплена жахом перед величною красою, а коли господарем Всесвіту є людина, вона створює ясну гармонію прекрасного” [9, 50]. Паралельно виникає потреба бути зрозумілим для всіх, оскільки художні образи необхідно пояснити особливою мовою.

Античний принцип агоністики підштовхує художника стати найкращим. Якомога більша кількість людей повинна поділяти його почуття, бути захопленими пристрастю, а головне – гідно оцінити художній твір. Тому єдина можливість давньогрецького митця знайти прихильників – це підпорядкувати своїх героїв умовним правилам художньої форми, яка відповідає певному змісту. Інакше кажучи, необхідно погодитись із правилами жанрової гри, прийняти жанрову мову спілкування.

Вивчаючи сутність мистецтва, античні філософи вважали, що воно не тільки надає інформацію, знання, а й задовольняє потребу в насолоді. (відповідно ці функції дуже тісно пов'язані між собою). Згідно з Арістотелем, гедонізм мистецтва полягає в процесі співставлення та розпізнання людиною того, чому художник наслідував в житті. Цю ж думку пізніше поділяє і Плутарх: “Коли ми бачимо зображення ящірки або мавпи, ми радіємо та дивуємося не тому, що це прекрасно, а тому, що це подібно” [7, 152]. Але набагато сильніше задоволення людина отримує не тоді, коли впізнає когось або щось, а найсильніше почуття викликає в ній відображення власного “Я”, й не зовнішня подібність, а співпадіння внутрішнього стану: схвильованості, бажання чогось досягти, змінити, нарешті, стати гідним своєї долі, як того вимагають закони полісного життя. В повсякденності людина не може бути героєм, але може відчути себе таким, пережити ці почуття й звільнитися від пристрасті. Крізь катарсичний стан людина оновлює внутрішній світ, набуває психологічний комфорт. Отже, завдяки мистецтву це стає можливим.

Теорію катарсису Арістотель виклав у “Поетиці” на прикладі трагедії, хоча помилковим буде розуміння того, що лише за цією формою філософ визнавав здатність так впливати на почуття людини. На прикладі “високого” жанру (роду) автор дослідив механізми катарсичного стану, але існують й інші форми мистецтва, які так само впливають тільки на інакше виховану людину (в даному випадку поняття катарсис звужується до “афекту співпричетності”). Ця проблема має соціальний вимір. Категорія катарсису, розглянута Арістотелем, наближує нас до розуміння жанрових законів мистецтва передовсім у соціальному аспекті. Мистецтво тільки тоді може звільнити від страждань, дарувати насолоду, чи навіть вилікувати людину, коли глядачеві буде зрозуміла мова твору, коли він впізнає в художньому тексті самого себе. Арістотель у “Політиці” [2] зауважує: “Оскільки театральна публіка буває двох родів: з одного боку складається з людей вільнонароджених, з іншого боку – публіка брутальна, що складається з ремісників, найманців і тому подібне, то для цього останнього

роду публіки треба, з метою влаштування їй відпочинку, особливого музичного змагання або видовища. Подібно до того, як психіка цієї публіки відхиляється в інший бік від природної психіки, так і в музикальних ладах зустрічається відхилення від норми, а в мелодіях спостерігається підвищений настрій та неприродне забарвлення. Адже кожний отримує насолоду від того, що властиве його натурі, тому й тим, хто бере участь у змаганнях перед такого роду публікою, треба надати можливість використовувати відповідні до неї роди музики” [7, 123]. Тобто інформаційно-комунікативна та гедоністична функції пов'язані між собою і підпорядковані соціальній програмі мистецтва.

На матеріалі античних музичних родів (на цей період драматичне й мусичне мистецтво виступає у синкретичній єдності) філософ продемонстрував жанрові закони мистецтва. Надаючи конкретних рис загальним принципам й законам функціонування мистецтва, Арістотель фіксує соціальну природу жанру як таку форму художнього твору, якій притаманна особлива інтонаційна, пластична або інша мова вираження почуттів, що відповідає нюансам психічного стану, різниці етнічного походження, естетичного виховання людей, яким призначено цей твір мистецтва.

Отже, вже в античній теорії мистецтва окреслюється соціальний аспект проблеми жанру в художній культурі: художня форма має відповідати й бути створена не тільки за законами краси та моральності, гармонії та пропорційності – мати естетичну природу, а й за принципами психо-соціальної відповідності: мистецтво має враховувати можливості психіки реципієнтів. Автору та виконавцю необхідно знати, що саме може задовольнити глядача й відповідно зануритися в цей стан, оскільки людина не може плакати від надто високих для неї почуттів, якщо вони їй невідомі. У науково-поетичній праці Горация “Про мистецтво та поезію” [6] вказується: „Если ты хочешь, чтоб плакал и я, то сам будь растроган: Только тогда и Телеф и Пелей, и несчастье их рода, // Тронут меня; а иначе или засну я со скуки, // Или же стану смеяться. Печальные речи приличны // Лику печальному; грозному – гнев; а веселому – шутки; // Важные речи идут и к наружности важной и строгой: // Ибо так внутренне нас наперед устроляет природа // К перемене судьбы, чтоб мы их на лице выражали – // Радует что, иль гневит, иль к земле нас печалию клонит, // Сердце ль щемит, иль душа свой восторг изливает словами. // Если ж с судьбою лица у поэта язык не согласен, // В Риме и всадник и пеший народ осмеют беспощадно...” [7, 198].

Соціальний аспект, навіть у зовнішніх ознаках його прояву, – це не формальність в античному мистецтві, не просто контактний

зв'язок між художником, поетом, актором та його публікою – це органічне поєднання їх в єдине емоційно-почуттєве ціле. „...Психологічна спорідненість і співтворчість автора та реципієнта” [5, 19] об'єднуються в типових художніх рисах та соціальних вимірах твору.

Таким чином, соціальну природу жанру (художньої форми відповідного змісту) античні майстри розуміють як певний компроміс у мистецтві між тим, що є естетично-зрілим, і тим, що може бути естетично-припустимим для реципієнта – свого роду неписаний закон професійної етики художника. А вже з утворенням античної художньої традиції, тобто з появою професійного авторського мистецтва, неминуче виникає прірва між художником та його публікою, надалі ці якості будуть визначати більшість історичних періодів розвитку європейського мистецтва. Тому необхідність у соціальній гнучкості, універсальності, доступності художньої мови спілкування відбивається в жанровій структурі мистецтва. Людина, наскільки б вихована та освічена вона не була, залишається пасивною щодо мистецтва. Активізувати її почуття може лише автор та виконавець, який здатен налаштувати свій художній хист на відтворення тієї культурної традиції, в якій вихована аудиторія, заради якої він працює. Такий шлях створення і сприйняття мистецтва, як оживлення певних художніх настанов, моделей, що зберігають глибини соціальної пам'яті, визначає жанрову форму структурування інформації в античній культурі.

Закономірності функціонування жанрів мистецтва обумовлені естетичними потребами, художніми смаками різних соціально-професійних, етнічних груп населення. Вказані закономірності, які досліджувалися античними філософами, в другій половині XIX ст. виокремлюються в напрямок соціологічних досліджень мистецтва. Ці особливості отримують назву „закон Генекена” на честь французького дослідника, який встановив, що „художній твір впливає тільки на тих, чия душевна організація, хоча і є нижчою, проте аналогічною організації художника, яка дала твір” [5, 21]. Е.Генекен висловлював точку зору, що шедеври мистецтва можуть не справляти враження внаслідок того, що реципієнт іншого душевного складу. Дослідник визнавав за мистецтвом „...засіб зараження глядача, – навіювання (suggestion) йому відомих почуттів”, проте вказував, що „досягнення мети мистецтвом неможливе без елемента художньої насолоди” [5, 22]. Тобто виділені Е.Генекеном обов'язкові умови функціонування мистецтва корелюють із принципами соціального спрямування та законами жанру в античній теорії. Вони визначають розуміння соціальної природи жанру як специфічний переклад мови спілкування із

сфери соціальної в сферу художню, задоволення від ідентифікації якої впливає на результативність сприйняття твору мистецтва.

Теорія європейського мистецтва, починаючи з доби Відродження, ідеалізує художні досягнення античності, але не переносить їх формально в Новий Час, а сприяє початку складного процесу взаємодії традиції християнської та давнини греко-римської. Синтез двох різних настанов, програм розвитку мистецтва позначився на жанрових змінах у художній культурі Європи, хоча сам процес жанроутворення розсіяний у часі. Виникнення нових жанрів, що простежується в окремих видах мистецтва, не зумовлює процес оновлення самої жанрової системи, який відбувається значно пізніше, – лише мистецтво романтизму відмовляється від класичної жанрової ієрархії, яку під впливом античності оновила та зберігала теорія художньої культури Нового Часу.

Соціальний аспект аналізу мистецтва французького класицизму XVII століття демонструє підпорядкованість усіх форм та засобів художньої виразності головній меті, а саме – створенню моделі державного устрою вказаного періоду засобами мистецтва, оскільки останнє стає „справжнім рушієм процесу творення певного суспільного ідеалу, який, у свою чергу, суттєво впливає на всю систему формотворчих елементів мистецтва” [8, 270]. Ідеологія абсолютистської монархії Людовіка XIV визнає мистецтво як „сферу централізації суспільного життя і духовної культури” [8, 273] за принципами логічної організації та розумової відповідності, що стає можливим засобами впорядкування жанрових форм мистецтва.

Найповнішого теоретичного обґрунтування класицизм набув у творі Н.Буало „Поетичне мистецтво” [4], в якому автор узаконує та відрізняє від інших ті жанри, які виникли та функціонували в античному мистецтві, оскільки саме вони відповідають вимогам класичної теорії. Але не лише тема регламентованості, нормативності мистецтва присутня в названому творі Буало. Автор висловлюється щодо того, як поетові завоювати симпатії, зацікавити публіку, бути відвертим і поділяти почуття, які він оспівує. Теоретик класицизму вважає за необхідне роздивитись „живу правду” й скрізь „до-тримуватись імовірності”, а не формально використовувати закони мистецтва. Оскільки „безглузді вигадки нас тішити не можуть, бо ні ума вони, ні серця не тривожать” [4, 21]. Іншими словами, нормативність не заперечувала змістову наповненість жанрів.

Метою поетичного мистецтва Н.Буало визначає не занурення в жанрові конструкції античності як самоціль, а відновлення їх універсальної можливості в розкритті потенціалу соціальної активності мистецтва найкоротшим шляхом. У трактаті простежується думка, яку

можна виразити наступним чином – відповідність трьох складових: здібності автора, потреби публіки, жанрові закони художньої творчості, – виражає доцільність та живучість мистецтва, його можливість впливати на почуття людини сьогодні і в майбутньому. У пісні третій “Поетичного мистецтва” теоретик класицизму вказує: “Щоб з твору вашого всі люди дивувались // І ним за двадцять літ ще більше милувались?// Хай пристрасть у йому гаряча та жива // Серця разбуджує, пече і порива! //А як солодкого ним жаху не створили // Чи ніжного жалю в серця не розбудили, // То хоч повченому і мудро склався він //Лиш забуття йому судилось і загин” [4, 45]. Н.Буало визнає вічним мистецтво, що підпорядковане всім класичним нормам і правилам, але лише ті художні твори, в яких автору вдалося, не порушуючи закони жанру, скористатися ними в розкритті почуттів своїх героїв, тим самим осучаснити останніх. До такого мистецтва публіка не залишиться байдужою, сприйматиме всі настанови художника, оскільки не помітить їх, а буде насолоджуватись власними почуттями.

Автор названого трактату не визнає вирішальним в аспекті функціонування мистецтва позицію наукового резонерства, для якої достатнім буде просте копіювання жанрових форм античності, а підштовхує до розкриття соціальної природи жанру (що відбувається в момент оживлення кожної абстрактної моделі) як співпричетності з боку художника і з боку реципієнта до одного художнього матеріалу: двобічне у відвертості співчуття героям, ясність художньої мови вираження цих почуттів, а також доцільність використання різних прийомів та засобів виразності, тобто ті умови, в яких виникала і за ради яких була створена та чи інша жанрова форма мистецтва.

Крім акцентування соціальної активності названих художніх форм, особливе ставлення Н.Буало до значення соціальної природи жанрів мистецтва полягає також і у визнанні їх національної обумовленості. Риси характеру, особливості темпераменту, на думку філософа, закладають сприятливі умови для певної модернізації жанрів: “Любивши дотепи лукаві й легкокрилі, // сатиру переніс француз у водевілі // Нескромна приспівка, та мила і проста, // Дедалі ширшає і з вуст іде в уста.// Французьких вольнощів дитя ясне й лукаве, // Родився водевіль для слуху й для забави” [4, 51]. При всій віддаленості цього несерйозного жанру від класичної системи художніх форм у мистецтві, відчувається поблажливий тон Буало в характеристиці французів і в ознаках водевілю, що їм припав до душі. Важливим в аспекті аналізу соціальної природи жанрів також є те, що автор вказує причини виникнення цього

жанру і потреби, які саме водевіль може задовольнити.

Таким чином, в теорії європейського класицизму, по-перше, відбувалась абсолютизація жанрів античності, оскільки встановлена жанрова ієрархія мистецтва Стародавньої Греції, Риму відзеркалює соціальну систему та державний устрій (відповідно в періодах у вказаній послідовності) засобами художньої культури й тим самим сприяє зміцненню суспільства, що відповідає соціальній програмі мистецтва класицизму XVII – початку XVIII ст. По-друге, непорушні закони жанру встановлюються не для спрощення творчих завдань, що постають перед художником, а для порозуміння і взаємодії між автором та його публікою. По-третє, серед усіх жанрів обираються ті, соціально-естетична природа яких не припускає перехідних, змішаних почуттів, тобто конкретність їх призначення не викликає сумніву (наприклад, з драматичних жанрів Н.Буало визнає трагедію та комедію), оскільки це сприяє раціональному розподілу та регламентації почуттів, тим більше стає неприпустима взаємодія жанрів.

Представник французької естетичної думки доби Просвітництва Ш.Баттьо продовжує розвивати точку зору теоретиків XVII століття, проте у відомому творі „Вишукані мистецтва, зведені до єдиного принципу” мислитель звертається до тих аспектів призначення мистецтва, що були закладені в античній теорії та не знайшли продовження в європейському класицизмі. Досконалість, що повинна визначати художній твір, залежить від різноманітності, яку Ш.Баттьо вбачає в жанровому діапазоні мистецтва. Теоретик вказує: „... Цікавим є той твір, де людям показують речі, тісно з ними пов'язані, з їх самозбереженням, вдосконаленням або, навпаки, з послабленням, небезпекою, оскільки ці двоякі стосунки однаково цікаві людям... Це головне ядро мистецтва втілювалося в різні форми в різні епохи у різних народів в залежності від установлень, забобонів, скороминущої моди та примх, проте всі видозмінення торкалися другорядних деталей і не порушували самої суті” [3, 388]. Соціальна природа жанрів мистецтва, на яку, на нашу думку, спирається мислитель, дозволяє художнику, генію (за термінологією автора) задовольнити „смак, для якого створене мистецтво”.

У теорії Ш.Баттьо наголошується значення мімесису як принципу створення мистецтва, проте в ідеї наслідування природі, сама природа розглядається в широкому контексті – в першу чергу як соціальна природа людини. Такий соціальний контекст розуміння природи виступає принципом диференціації мистецтв, який запропонував теоретик: „...Мистецтва поділяються на три розділи в залежності від

цілей, які ними переслідуються. Вони пов'язані із потребами людини" [3, 378]. Першим розділом мистецтва Ш.Баттьо називає технічні мистецтва, які були створені людиною, у зв'язку із необхідністю захищати себе. Об'єктом другого розділу мистецтва є задоволення, до нього автор залучає музику, поезію, живопис, скульптуру, мистецтво танцю. Третій розділ охоплює мистецтва, які водночас можуть принести і користь, і задоволення: архітектура та ораторське мистецтво.

Соціальну природу жанрів Ш.Баттьо розглядає у зв'язку із історією. „Трагедія лише настільки є поезією, наскільки в ній вигадка поєднується з наслідуванням. Сварки Цезаря із Помпеєю – ще не поезія, а історія. Проте вигадати мову, інтригу на підставі історичних уявлень про долю Цезаря і Помпеї, і вийде поезія, художній твір генія. Епопея, нарешті, є розповідь лише про можливу подію, але відтворену із рисами реальності. Юнона та Еней ніколи не розмовляли про те, що описав Вергілій, але вони могли це казати, а для поезії цього достатньо" [3, 380] Ш.Баттьо вважає, що тільки від майстерності митця залежить результат, оскільки „...подія вже вислизнула з рук історії і опинилася в руках художника; Автори поеми знаходять зав'язку, готують розв'язку і таке інше, виходячи з того, що вже в зародку є в історії, але це необхідно розкрити" [3, 382].

Розмисли Ш.Баттьо щодо естетичного смаку мають багато помилкових суджень, проте принципи сприйняття мистецтва, на які зве-

ртає увагу дослідник вказують на значення, яке Ш.Баттьо надавав вивченню наближених до людини «предметів», зауважуючи, що „...зацікавленість зростає пропорційно відповідності сприйняття предметів стану людини" [3, 387]. Автор робить висновок, що у кожного повинен бути свій власний смак. До смаку може бути радісне і веселе, або піднесене і поважне, є такі люди, які сприймають тільки окремі жанри, але інші – майже всі жанрові прояви мистецтва: „Трагедія так само легко викличе в них сльози, як комедія – сміх. Проте інших не слід звинувачувати в тому, що вони замкнені у вузьких межах, краще на них зглянутись" [3, 390].

Тобто, Ш.Баттьо в дослідженні мистецтва встановлює той „єдиний принцип" наслідування, який полягає в значенні соціальної природи жанрів як пластичної системи мистецтва, що дозволяє наблизити художню мову до соціокультурних особливостей реципієнта, спрямувати процес сприйняття відповідно до естетичних уподобань людини.

Таким чином, висвітлені думки мислителів різних історичних періодів у діапазоні – від започаткування естетичної рефлексії законів створення і сприйняття мистецтва до затвердження і вкорінення класичної академічної теорії і практики в питаннях соціальних вимог (норм) щодо різних форм мистецтва, розкривають специфіку як то історико-культурної, національної, соціальної причини, так і потреби та обумовленості у функціонуванні різних жанрових форм художньої творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аристотель*. Поэтика / Аристотель. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
2. *Аристотель*. Політика / Аристотель. – К.: Основи, 2000. – 238 с.
3. *Батте Ш.* Изящные искусства, сведенные к единому принципу / Батте Ш. // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1964. –Т.2 – С.378-390.
4. *Буало Н.* Мистецтво поетичне: [пер. з франц. М.Т.Рильського]. – К.: Мистецтво, 1967. – 136 с.
5. *Введение в социологию искусства*: [учебное пособие для гуманитарных вузов] / Дуков Е.В., Жидков В.С., Осокин Ю.В. – СПб.: Алтейя, 2001. – 256 с.
6. *Горацій Квинт*. Полное собрание починений: [пер. под ред. и примеч. Ф.А.Петровского]. – М.-Л., Академия, 1936. – 448 с.
7. *История эстетики*. Памятники мировой эстетической мысли // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – М.: Искусство, 1964. – Т.1. – С.117-199.
8. *Левчук Л.Т.* Эстетика: [підручник] / Л.Т.Левчук, Д.Ю.Кучерюк, В.І.Панченко. – К.: Вища шк., 2000. – 399 с.
9. *Михелис П.* Эстетические категории как выразители духа времени / П.Михелис // Современная западно-европейская и американская эстетика. – М.: Книжный дом «Университет», 2002. – С.43-53.

Стаття надійшла до редакції 26.01.2010 р.