

writer Umberto Eco the library is analyzed like a rhizomorphic labyrinth of human knowledge and conjecture. Proceeding from the essential characteristic features of the conception "rhizome" it is emphasized that in the contemporary postmodern culture the labyrinth is regarded as a fundamentally decentered and anti-hierarchic way of space organization, including the space of human knowledge and conjecture.

Key words: *culture, interpretation, rhizome, library, labyrinth.*

УДК 008:7.011

О.В. Солоділова

ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ГОРИЗОНТ ЕСТЕТИЧНОЇ ОЦІНКИ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

Інтерпретація об'єкта естетичної оцінки відбувається у формі переважно категоріально-понятійного аналізу, хоча й не може бути суцільно позбавленою образно-метафоричного компоненту. Процес розуміння твору має подвійно спрямований, „зустрічний характер»: образні переживання концептуалізуються; раціонально-понятійні схеми смислу очуттєвлюються в певних образно-переживальних конфігураціях.

Ключові слова: *естетична оцінка, культурний досвід, ціннісний образ, оцінний образ, образ-символ.*

Ефект естетичного прийняття та оцінки певного явища культури чи природи виникає внаслідок задоволення функціонального (емоційне насичення) та змістовного (культурне збагачення) рівнів естетичної потреби людини. Але якщо перший рівень реалізується вже безпосередньо в самому факті спілкування з предметом естетичної оцінки, який викликає гармонійну діяльність інтелектуальних та емоційних структур людини, то позитивна естетична емоція виникає тому, що при цьому задовольняється потреба в естетичній інформації. Зокрема, «інформація, яку дає мистецтво, – зазначає М. Афанасьєв, – визначається його специфікою як образно-почуттєвого відображення дійсності. Засвоєння чужого почуттєвого досвіду як власного, оцінка світу з погляду інших людей – це лише деякі моменти тієї інформації, яку дає мистецтво» [1, с. 148–149]. Утім, цей принцип має набагато ширше уживання й стосується не лише витворів мистецтва, але й будь-якого життєвого явища, що стає предметом естетичного сприйняття й оцінки. У цьому сенсі естетична оцінка являє собою специфічний процес сприйняття, засвоєння й перетворення естетичної інформації в процесах цілісної емоційно-рефлексивної активності суб'єкта.

Зрозуміло, що людські емоційні переживання дуже різноманітні. Для кожного з них характерна, насамперед, певна якість, яка різнить його від інших почуттів. У якості почуття й виявляється передусім особливість ставлення людини до певної події, до інших людей, до себе самої. Характеризуючи ставлення, ми говоримо про приємність – неприємність, задоволення – незадоволення, радість – горе, сором, жаль тощо. Багатство слів, які є в кожній мові для позначення різних почуттів, свідчить про різноманітність якостей. У людей «потреба у відволікаючих сильних позитивних емоціях, – як цілком справедливо пише Ю. Макаренко, – за всіх часів була не менш важливою, ніж біологічні потреби» [2, с. 168]. Утім, у процесі естетичного сприйняття емоційні переживання стають носіями специфічної естетичної інформації, яку звернено до естетичного й світоглядного досвіду людини. Отже, естетичне оцінювання того чи іншого явища у формі рефлексії та раціонального судження відбувається за допомогою

актуалізації цього досвіду. На цьому змістовному рівні естетичної оцінки вона стає предметом герменевтичного аналізу, оскільки саме герменевтика є інструментом аналізу досвіду.

Пам'ять як процес запам'ятовування, збереження та відтворення інформації у свідомості людини також безпосередньо пов'язана з природою естетичної оцінки. По-перше, розуміння краси запам'ятовується краще, ніж нейтральні щодо краси елементи – існує так званий емоційний вид пам'яті, куди «записується» все те, що справило приємне враження – у мандрівках, огляданні архітектурних шедеврів під час подорожей, у запам'ятовуванні п'єс та декорацій, які мають естетичний вигляд, картин та інших предметів, виставлених у музеях або на персональних виставках митців. У кожному з перерахованих та не перерахованих видів мистецтва є елемент внутрішньої, емоційно-смакової оцінки.

Складнішим, але важливим за значенням є відтворення емоційно-привабливих елементів того, що сподобалося, без їхнього повторного значення, без їх сприймання. Адже в емоційній пам'яті зберігаються й події, що передують тим чи іншим художньо-творчим сприйманням авторів, а в маси людей, які не продукують якихось смакових компонентів, – чисті події без втручання людського сприйняття. Так запам'ятовуються урочисті чи траурні події з близькими, зустрічі з майстрами й іншими видатними людьми – митцями, виконавцями.

Нарешті, емоційна пам'ять містить ті чи інші емоційні стосунки, серед яких можуть зберігатися стосунки кохання, з яких найсильніше – те, що сподобалося й запам'яталося в поведінці коханих, молодого подружжя, наприклад, їхня весільна подорож. У всьому багатстві людської пам'яті зберігається значна міра смакового елементу, який є внутрішнім, психологічним оцінним компонентом. Уява синтезується з творчістю людини, включенням у світ створення продукції матеріального чи духовного, входження в процес того, що є оригінальним, принципово новим і корисним для суспільства, повноцінним твором, що вносить, відповідно з умінням і смаками автора, цю новизну. Отже, у розглянутому аспекті основою феномену естетичної оцінки є емоційна пам'ять окремої особистості та суспільства в цілому.

Один з принципових аспектів сутності естетичної оцінки полягає в установленні відповідності предмета оцінки контексту оцінки. Досягнення цього необхідно потребує оживлення предмета, що стає можливим у процесі практичної діяльності. Зміна контексту супроводжується формуванням або зміною смислового навантаження встановленої цінності. А сам процес установлення відповідності предмета оцінки контексту оцінки є формуванням ціннісного образу предмета.

Ціннісним є такий образ предмета, який має для оцінювача особливе значення, тому він виникає та існує у свідомості людини як стійка форма значущості якостей предмета оцінки для неї, тобто уособлює цінність. Він емоційний, з одного боку, проте з іншого боку, ціннісний образ становить прояв культурних констант, тобто естетичних абстракцій, завдяки яким створюються знаки цієї цінності. Уособлення ціннісного образу як емоційної культурної константи є стійким, оскільки культура в процесі практики знаходиться на гносеологічному рівні цих знаків.

Натомість, оцінний образ предмета, навпаки, є образом, який можна конструювати, видозмінювати. Він відмінний від ціннісного можливістю виокремлення та порівняння якостей об'єкта оцінної діяльності. Оцінний образ як такий утворює цю значущість, яку уособлює в собі ціннісний образ. Він не завжди є видимим і властивий не всім предметам, оскільки не всі вони є цінностями. Особливість оцінного образу полягає в його обмежуванні сферами існування. Естетична сфера є для нього особливим осередком, де він стає вказівкою на культурний знак. Оцінний образ об'єкта може бути й випадковим, і раціональним, як в естетичній практиці. У повсякденному

житті як раціональний він існує у вигляді здорового глузду, розуму, інтерпретації.

Естетичні оцінки у своїй основі перш за все спираються на процес включення естетичних почуттів людини, які за своєю природою є не лише відображенням знань про об'єкт дослідження, а визначенням ставлення до об'єкта, який установлений як цінність та певним чином стосується людських інтересів; у подальшому відбувається орієнтування на знання людини. Згодом естетичні почуття як підґрунтя естетичних оцінок керують діями, пов'язаними з установленими естетичними цінностями. Естетичні почуття через свою природу здатні лише «надати можливість відчутти об'єкт, проїнятися ним, навіть «угадати» його, але не дати його сутність, без досягнення якої, як відомо, не досягається адекватне відображення в цілому та головному... не викриваються її багатогранні зв'язки із сутностями інших ціннісних об'єктів» [3, с. 225].

Перегляд фільму може створити в уяві до дрібниць історичний час, у якому діють персонажі. Так, кінокартину Тома Тіквера «Парфумер: історія одного вбивці» (2006) було створено для досягнення в глядача почуттів, які супроводжують дії головного героя впродовж усієї кінострічки. Досконале відтворення епохи XVIII століття переносить нас у час народження героя, в умови його існування та подальшого розвитку. Основною особливістю персонажа була неперевершена здатність відчувати всі запахи на планеті. Він прагнув удосконалити майстерність збереження ароматів, яка до зустрічі з видатним парфумером Франції Джузеппе Больдіні була йому непідвладною. Задовольнивши цю потребу, він замислює створити особливий, надзвичайний запах, який дарував би людям почуття неймовірного щастя та головне – нескінченного кохання, народжуваного під його впливом. Поряд з практичною оцінкою технічної майстерності режисера, який з надзвичайною досконалістю підібрав та відтворив дійсність, що оточує головного героя, глядач оцінює естетичний бік фільму. Протягом усієї стрічки він намагається зрозуміти почуття, що володіли героєм, його неприхована любов до краси ароматів народжує ті самі почуття в оцінювача. Постійне прагнення створити надзвичайно прекрасний запах штовхають головного персонажа до бажання отримати людські аромати та за їх допомогою створити власний запах тіла, якого він був позбавлений від природи. Досягти цього можливо лише за умови заволодіння людським тілом, а потім зберегти його у вигляді ефірного масла, оскільки для створення неперевершеного аромату необхідно мати 12 складових, що є трьома невід'ємними частинами запаху та складають: голову аромату, тобто перше враження, яке триває перші хвилини; серце аромату, що триває кілька годин; шлейф аромату, який зберігається протягом кількох днів. Шалене бажання створити цей запах штовхає героя в потворний світ убивства. Для досягнення своєї божевільної мети він не зупиняється ні перед чим. Процес пошуку завершується створенням загадкового, нікому до цього невідомого аромату, який рятує його від катування завдяки своїм властивостям дарувати людям невідоме почуття кохання до кожного, а особливо до власника аромату. І навіть убивства, які він учинив, дають йому всевітнє прощення за подарунок миттєвого отримання почуття прекрасного. Це зайвий раз підтверджує, що людьми керує бажання володіти почуттями, а особливо можливістю дарувати їх іншим людям.

Однак естетична оцінка доти зберігає свою специфіку, доки всю сукупність мотивів організовано біля найвищої цінності – прагнення до прекрасного, яке є по суті деяким синтезом прагнень, специфічних для естетичної діяльності, для естетичного освоєння світу. У свідомості самого митця цей мотив залишається, здебільшого, несвідомим. Видатні твори мистецтва ніколи не виникали внаслідок свідомого наміру створити такий твір. Митець підвладний у цьому випадку не меті, а самому процесові діяльності. Результат зазвичай не залежить від суб'єктивного сприйняття твору самим

художником – його значною мірою визначають умонастрій публіки, погляд та естетична оцінка тих, хто сприймає цей твір. Психологічна особливість творчості така, що вихідні спонукання митець сприймає як сили, що оволоділи його свідомістю, а сам процес створення настільки поглинає особистість, що свідомість стає нездатною керувати та аналізувати діяльність. Такою є природа надихання, яке передбачає абстракцію від усього, крім процесу естетичної діяльності. Це супроводжується переживанням радості та величезного підйому духовних сил. Пережитий раз, цей стан стає предметом прагнення.

В акті естетичної оцінки суб'єкт освоює мистецтво, воно перестає бути для нього зовнішнім явищем, а постає як «опредметнена» людина, як дзеркало, що відображає його власну соціальну природу. За ставленням людини до мистецтва ховається її ставлення до самої себе, до іншої людини, загальний характер взаємовідносин особистості та суспільства. Наприклад, як зазначає Л. Мізіна, у когнітивному аспекті «необхідно виходити із розуміння специфіки мистецтва як способу вираження соціального самопочуття людини, тобто із чуттєвої природи мистецтва. Сам спосіб буття мистецтва зумовлює суть його пізнавальності, котра полягає в набутті особистістю чуттєвого досвіду» [4, с. 61].

Емоційний досвід індивіду представляє не тільки його індивідуальні переживання, він представляє основу культурних рухів людини, оскільки формується внаслідок орієнтації на пропоновані культурою стандарти, установки, завдання суспільства, оскільки «естетична діяльність, як спеціалізована сфера штучного збудження емоцій, стає найважливішим соціальним механізмом пізнання, відбору та культивування відповідних потребам соціального розвитку соціальних форм чуттєвості» [5, с. 10].

Людський досвід належить до найскладніших феноменів культури; визначення досвіду, зважаючи на його багатоаспектну природу ніколи не буде вичерпним. Утім, для цілей нашого дослідження буде достатнім виходити з тієї концепції досвіду, що була розвинена в українській філософії останніх десятиліть у рамках культурно-діяльнісного підходу. Основи цієї концепції заклав В. Іванов, який розглядав людський досвід як «особливу суб'єктивну форму освоєння світу, визначною якістю якої є здатність асимілювати явища буття як факти життєдіяльності» [6, с. 132].

Культурно-діялісна концепція досвіду фіксує первинний рівень його формування, на базі якого виникають спеціальні види досвіду – теоретичний, естетичний, побутовий, спеціально-професійний, історичний і т. ін. Цю концепцію покладено в основу визначення специфіки історичного досвіду в нашому дослідженні. Дійсно, історичним досвідом людини може стати лише те, що є причетним до формування стереотипів і настанов її діяльності в широкому значенні слова – від матеріально-предметної до духовної. Якщо якась інформація про минуле існує в пам'яті людини, але не має ніякого відношення до формування її актуальної діяльності, то ця інформація не стала історичним досвідом. Утім, для розуміння специфіки історичного досвіду діялісного розуміння досвіду ще недостатньо. Для цього слід урахувати ще й екзистенціальні виміри досвіду, тобто специфіку його організації й функціонування у зв'язку із структурою історичного суб'єкта. Першою екзистенціальною характеристикою його структури є конечність. Відповідно, як писав Г.-Г. Гадамер, «справжній досвід є той, у якому людина усвідомлює свою конечність. Могутність і самоствердження її розуму, що планує, знаходять тут свою межу. Упевненість у тому, що все можна змінити (з одного боку), і що все так чи інакше повторюється (з іншого), виявляється простою видимістю... Визначення того, що є досвідом, «означає... усвідомлення тих меж, у яких майбутнє відкрите для очікування й планування... Справжній досвід, таким чином, є досвідом власної історичності» [7,

с. 420–421].

Отже, саме конечність історичного суб'єкта наявність меж його планувальної активності, з одного боку, та меж його пасивності, підпорядкованості наявному стану речей – з іншого, і визначають, конституують саму його історичність.

Другою визначною екзистенційною характеристикою досвіду є його перформативність, яку вдало сформулював А. Азархін: «Досвід – це те, що переживається зараз, але також те, що вже було пережито, але бере участь в актуальному переживанні. Тобто в досвіді старі переживання в усій своїй змістовності стають схемою впорядкування нових переживань... Водночас досвід відкритий для майбутнього, бо він завжди чекає підтвердження, і якщо його немає, то старий досвід змінюється. Досвід замінюється новим (іншим) досвідом» [8, с. 57]. Із цим пов'язана й необхідна суб'єктна специфікованість досвіду: «досвід – це те, що здійснюю і що переживаю я сам, тобто це така свідомість, яка представляє світ і буття у співвіднесеності із суб'єктом досвіду» [Там само]. Можна сказати, що досвід як такий узагалі виникає лише тоді, коли всезагальні смисли життєдіяльності набувають конкретно-особистісного наповнення.

Отже, на герменевтичному рівні аналізу феномен естетичної оцінки виявляється процесом формування цілісного культурного досвіду людини, її культурної ідентичності через здійснення естетичної рефлексії й естетичного судження.

Багато дослідників відзначають унікальну роль саме естетичного досвіду в трансляції культурно-історичного досвіду людства. Так, В. Іванов писав, що коли «справа стосується... масштабних зв'язків між історично мінливими поколіннями суспільства, обміну внутрішнім досвідом цивілізацій і культур, роль... унікальної форми фіксації... людськості світу й універсальної причетності до нього виконує... *мистецтво*» [6, с. 179]. Цю унікальність В. Іванов пояснював тим, що «щодо суб'єктивного досвіду світосприйняття, то цей досвід позбавлений однозначної верифікації й може бути відтворений лише шляхом співпричетності до того світу, який слугував його ґрунтом і джерелом... Успадкувати ціннісне багатство індивід може лише за умов причетності до його мотивувального (а не доказового) обґрунтування. Перейняти мотиви орієнтації можна лише шляхом суб'єктивної ідентифікації в полі діяльності інших суб'єктів» [Там само, с. 178]. І цей принцип стосується не лише витворів мистецтва, але й будь-яких життєвих явищ, що стають предметом естетичного сприйняття, інтерпретації й оцінки.

Формування естетичної установки відбувається, коли характер світосприймання особистості вже склався. Сама установка може орієнтувати на цілісне сприйняття (конкретний образний зміст твору в конкретній формі, індивідуальність художника та його взаємини зі світом) чи на нецілісне сприйняття (тільки тема, тільки достоїнства форми й т. ін.). Тому установка може бути по-різному взаємопов'язана з характером сприйняття: цілком суперечити йому або відповідати тією чи іншою мірою. Наприклад, якщо на етапі рефлексії нового для себе естетичного змісту «реципієнт з'ясовує для себе, що система ціннісних установок твору суперечить його власним частково або повністю, а рівень навіювання виявляється незначним (з різних причин, які залежать і від ступеня художньої досконалості твору, і від рівня естетичного розвитку того, хто це сприймає), у такому разі тут процес ціннісного орієнтування або припиняється, або переходить, якщо точки дотику все-ж таки знаходяться, на наступний етап. І від нього залежить, справить чи ні свій вплив на особистість, на її диспозиційну структуру витвір мистецтва» [9, с. 189].

Отже, «ситуація переконання, яка виникає в процесі комунікації за участі мистецтва, виявляється вирішальним моментом у процесі зміни установки» [Там само, с. 191]. Це стосується не лише витворів мистецтва, але й будь-яких життєвих явищ, що

стають предметом естетичного сприйняття, інтерпретації й оцінки.

Крім вирішального значення для естетичного сприйняття структури й розвитку емоційної сфери психіки, у ньому значну роль відіграє здатність користуватися образами-символами в найширшому розумінні цього терміна, чи то символи загальноприйняті, образи загальнозрозумілі, конформні (що сприяє розумінню визначених, хоча і не всіх, видів і областей мистецтва), чи символи індивідуальні, створювані самою людиною (це не лише сприяє сприйняттю мистецтва, але й веде до самостійної творчості).

Під образом-символом ми маємо на увазі уявлення, значення якого не вичерпано його конкретним змістом, але з яким пов'язана ціла система (чи ряд) умовних значень. Так, прикладами конформних образів-символів можна вважати змію (як символ підступництва), залізо (як символ стійкості, витривалості, твердості, але водночас схильності до корозії), бутон (як символ закритості, невідомості, запасу сил, обіцянки розквіту, очікування, надії).

Як приклад індивідуального образу-символу можна навести Демона Врубеля, Маленького принца Сент-Екзюпері (символ істинності й щирості, справедливості й мудрості, беззахисної прямої та ясності духу). Активна можливість користуватися образами-символами пов'язана найбільше із структурою мислення, якщо врахувати, що символ – не лише пізнавальний знак явища, а ємне утворення, за яким стоять усі основні ознаки, властивості, – словом, сутність (зміст) цього явища.

Здатність до образно-символічного мислення, підтримуваного яскравим і специфічним емоційним реагуванням, відкриває шлях до співпереживання під час сприйняття твору мистецтва або будь-якого естетичного об'єкта. Ця здатність до співпереживання, яка є необхідною для повноцінного естетичного сприйняття, тісно пов'язана з позицією людини щодо навколишнього середовища, до людей, – у цілому з усіма її контактами й характеристиками способів контактування та вибору об'єктів для неї. «Як спосіб і результат людської творчості, – зазначає О. Наконечна, – твір мистецтва пробуджує естетичні почуття й переживання, що дозволяють проникнути в глибинні пласти твору, включивши його у власний духовний досвід, зробити об'єктом ціннісної рефлексії. Важливою рисою естетичного почуття стає інтимізація, що пов'язана з подоланням усередненості будь-яких речей, об'єктів, інших людей, тобто з прийняттям їх самоцінності, неоднаковості і як би їх одушевленням своїм власним співпереживанням, що й надає процесу взаємодії характеру подієвості. У цьому процесі естетичне виступає як таке, що діє в індивідуальному бутті, народжуючи гармонію; як спосіб не лише насолоди, а й відкриття можливості по-новому бачити речі й відношення у світі, власній життєдіяльності» [10, с. 148].

Переживальна трансляція культурно-історичного досвіду, наявна в естетичній творчості, складається з двох рівнів – нерелексивного та релексивного. Перший є підґрунтям другого, а другий, за принципом «зворотного зв'язку», упорядковує, до визначає перший, надає йому раціонально визначеної форми. Перший, нерелексивний рівень, пов'язаний з безпосереднім відтворенням у художньо-образній формі стійких культурно-історичних форм життя людей у їхній конкретизації. Ці форми деякі дослідники визначають як «життєві аналоги художньої образності» – і реакція на них переважно повторює просту життєву реакцію, хоча й естетизовану завдяки художній формі.

Ці форми культури, що стимулюють художнє формотворення історичного, – це тривалі явища, а інколи навіть універсалії історичного буття. «Вони, звичайно, зазнають змін, але динаміка форм культури є менш інтенсивною, ніж мінливість ідейного життя історичних суспільств. Такі життєві форми, що мають значний ступінь історичної стабільності, ми пропонуємо називати аналогами образності... Використання

в мистецтві форм, що мають життєві аналоги, – це ознака й наслідок нереклексивної, стихійної, органічної причетності митців до стабільних основ буття» [11, с. 37]. Саме на основі такої причетності відбувається естетична рефлексія нового в історичному житті. Таким чином, перший рівень трансляції культурно-історичного досвіду – переживання незмінного, трансляція інваріант, забезпечує можливість другого рівня – трансляції нових історичних явищ, рефлексію змін, тобто історичність свідомості як таку.

Здатність естетичного явища транслювати нове, транслювати культурно-історичні звершення часу є одним із критеріїв його загальної культурної цінності. «У цьому об'єктивному русі, – писав В. Іванов, – де суспільний розвиток задає загальну змістовну орієнтацію художній культурі, урешті-решт вирішується доля всіх художніх пошуків і виникають художні відкриття, що стають емблемами духу часу, епох і цивілізацій» [6, с. 236]. Другий, рефлексивний, рівень трансляції історичного досвіду в естетичному явищі набуває своєї повної, найрозвиненішої форми в процесі спеціальної історико-рефлексивної інтерпретації предмета оцінки.

Інтерпретація об'єкта естетичної оцінки відбувається у формі переважно категоріально-понятійного аналізу, хоча й не може бути суцільно позбавленою образно-метафоричного компоненту. Як пише Л. Мізіна, «герменевтичний характер інтерпретації спричиняє необхідність з'ясування співвідношення понять «розуміння» та «інтерпретація», котрі відбивають такі особливості пізнання, як відтворення та творчість... Інтерпретація по суті є операцією підведення під певне поняття, або систему понять та категорій, і тому завжди є певним викривленням об'єкта дослідження; розуміння ж по суті передбачає відповідь на запитання: наскільки близьким до способу буття є його суб'єктивне бачення... Зв'язок між розумінням та інтерпретацією полягає, мабуть, у тому, що розуміння є певною основою для подальшої інтерпретації, у той же час інтерпретація стає ґрунтом для розуміння» [12, с. 97].

Проблема «взаємоперекладу» образної й понятійної форм мислення, що лежить в основі естетичної оцінки, належить до «вічних» проблем гносеології та естетики. В естетиці – це проблема меж і навіть самої можливості раціонально-понятійної інтерпретації предмета естетичної оцінки. Як писав відомий німецько-американський естетик Е. Гомбріх, «досвід, який ми отримуємо від творів мистецтва, дуже особистісний та інтимний (private). Отже, чи не парадоксальним буде вдаватися до раціональної інтерпретації мистецтва? Бо така інтерпретація, окрім іншого, має бути нетолерантною до суб'єктивізму, вона намагатиметься дати об'єктивні, загальнозначущі результати. Як ми взагалі можемо поєднати ці дві протилежні тенденції, примирити... вимоги (demands) серця з вимогами голови?» [13, с. 224].

Взаємовідношення «вимог серця» та «вимог голови» знайшло класичне вираження у відомій максимі Канта щодо сутності «естетичної ідеї»: «Під естетичною ідеєю, – писав І. Кант, – я розумію те представлення уяви, яке спонукає багато думати, причому, однак, жодна визначена думка, тобто жодне поняття не може бути йому адекватною» [14, с. 151]. На жаль, з наведеної максими Канта часто роблять хибні висновки: «неадекватність» понять тлумачать як суцільну відсутність змістовної кореляції між образом і поняттям. Але слід звернути увагу на те, що естетична ідея, утілена в образі, «примушує багато думати», тобто генерує поняття. Образ і поняття можуть бути неадекватними одне одному лише за формою вираження думки, але не за її змістом. Механізм «взаємоперекладу» двох форм утілення смислу, образної й понятійної, полягає в опосередкуванні їх внутрішньою, символічною.

Цей факт нештучності, органічної необхідності «взаємопереходу» для безпосереднього розуміння обох форм констатувало багато дослідників. Так, у дослідженні «Мистецтво як мислення» Г. Єрмаш писала: «У цілісному сприйнятті

художнього твору так чи інакше виокремлюється сприйняття смислового значення, ідейно-філософської, ідейно-естетичної логіки твору, його концепції. Виражену в художньому творі думку неможливо сприйняти і, тим більш, зрозуміти лише за допомогою почуттів... художнє сприйняття переходить межу усвідомлених міркувань» [15, с. 244]. Власне процес розуміння твору має подвійно спрямований, «зустрічний» характер: образні переживання концептуалізуються; раціонально-понятійні схеми смислу очуттєвлюються в певних образно-переживальних конфігураціях. Цей принцип стосується не лише витворів мистецтва, але й будь-яких життєвих явищ, що стають предметом естетичного сприйняття, інтерпретації й оцінки.

Загальну структуру інтерпретації слід розуміти саме як «зустріч» цих двох протилежних процесів, а не односпрямований процес концептуалізації авторів. Більш того, процес «очуттєвлення концептів» є первинним, таким, що визначає саму можливість існування мистецтва. Як слушно писав О. Воеводін, «раціонально-теоретичне знання... не існує окремо від мистецтва... а створює внутрішній каркас художнього мислення, забезпечує його органічну цілісність і конструктивну єдність. Завдяки аналітико-синтетичній діяльності розсудка художнє мислення позбавляється суб'єктивізму й непередбачуваної стихії безпосереднього почуття, стає до нього в дійсно вільне, а не пасивне відношення, узагальнює, ускладнює й підіймає його до загальнолюдського рівня, наповнює його загальнолюдським смислом і, тим самим, забезпечує взаєморозуміння людей у сфері мистецтва» [16, с. 172].

З цього принципу випливає, що раціонально-понятійна інтерпретація і оцінка естетичного об'єкта не є якимсь штучним додатком до «нормального» сприйняття, але, навпаки, вона є його іманентним продовженням, проясненням, заглибленням, бо вона являє собою експлікацію «тих когнітивних процесів, що в «згорнутому» вигляді реально відбуваються в первинному, безпосередньому сприйнятті.

Сама інтуїція далеко не завжди має бути «рабською», – адже та інтуїція, що приводить до створення дійсної естетичної цінності, її адекватного сприйняття і оцінки, є інтуїцією логічно структурованою, тобто такою, що стоїть у вільному, конструктивному відношенні до свого предмета. «Ми можемо з повним правом стверджувати, – писала Л. Левчук, – що логічне мислення невід'ємне від творчого процесу. Митець – людина, яка повинна не тільки вміти образно мислити, образно бачити світ, але й бути логіком. Адже без глибокого логічного осмислення чуттєво сприйнятого не може бути творчості (зокрема, не може бути мови про створення художнього образу)» [17, с. 91].

У зв'язку з цим Л. Левчук відстоює концепцію, згідно з якою інтуїція не є чимось протилежним логічному мисленню, а лише певною особливою формою протікання логічних процесів: «Інтуїція – це надзвичайно стислий, ущільнений акт мислення, при якому випадають деякі ланки, обов'язкові для логічного мислення» [Там само, с. 90]. Випадають менш важливі ланки, а залишаються найважливіші, – саме в цьому й полягає процес створення естетичного образу і його оцінки. Отже, стає очевидною єдність образно-інтуїтивного та логіко-понятійного типів мислення, яка становить принципову передумову раціональної оцінки предметів і явищ дійсності.

Здійснений аналіз освоєння мистецтва в контексті герменевтичної специфіки естетичної оцінки показує її вкоріненість у процесах трансляції соціокультурного досвіду, що опосередковані розвитком естетичної свідомості суб'єкта культури. Це визначає необхідність застосування раціональних форм естетичної оцінки як методу філософського аналізу естетичної діяльності, естетичних відношень та естетичного розвитку культури.

Список використаної літератури

1. Афасижев М. Н. Эстетическая потребность / М. Н. Афасижев // Эстетическое

- сознание и процесс его формирования / Ин-т философии АН СССР ; отв. ред.: Киященко Н. И., Лейзеров Н. Л. — М., 1981. — С. 140—153.
2. Макаренко Ю. А. Мудрость чувства : механизмы эмоционального поведения / Ю. А. Макаренко. — М. : Совет. Россия, 1970. — 176 с.
 3. Еремеев А. Ф. Границы искусства : соц. сущность худож. творчества / А. Ф. Еремеев. — М. : Искусство, 1987. — 317, [2] с.
 4. Мізіна Л. Б. Методологічні межі епістемології мистецтва / Л. Б. Мізіна // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць / Київ. нац. лінгв. ун-т. — 2004. — Вип. 13. — С. 56—61.
 5. Воеводин А. П. Регулятивная функция эстетического / А. П. Воеводин // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. — 2004. — Вип. 4. — С. 5—10.
 6. Иванов В. П. Человеческая *деятельность* — *познание* — *искусство* / В. П. Иванов. — К. : Наук. думка, 1977. — 239 с.
 7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод : Основы филос. герменевтики : [пер. с нем.] / Г.-Г. Гадамер ; [общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова]. — М. : Прогресс, 1988. — 704 с.
 8. Азархин А. В. Духовная жизнь человека и художественно-образные структуры искусства / А. В. Азархин // Искусство: художественная реальность и утопия / под ред. В. И. Мазепы. — К., 1992. — С. 38—69.
 9. Чухина Л. А. Феноменологическая аксиология М. Шелера / Л. А. Чухина // Проблема ценности в философии / ред.: А. Г. Харчева [и др.]. — М. ; Л., 1966. — С. 181—193.
 10. Наконечна О. П. Естетичне як тип духовності / О. П. Наконечна. — Рівне : [б. в.], 2002. — 202 с.
 11. Устюгова Е. Н. Культура и стили / Е. Н. Устюгова // Метафизические исследования : альм. лаборатории метафиз. исслед. при филос. фак. СПбГУ. — 1997. — Вып. 5. Культура. — С. 32—45.
 12. Мізіна Л. Б. Інтерпретація історії мистецтва як проблема естетичної науки / Л. Б. Мізіна // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць / Київ. нац. лінгв. ун-т. — 2003. — Вип. 12. — С. 94—100.
 13. Gombrich E. H. J. Reason and Feeling in the Study of Art / Ernst Hans Josef Gombrich // Ideals and idols : essays on values in history and in art / Ernst Hans Josef Gombrich. — Oxford, 1979. — P. 221—229.
 14. Кант І. Естетика / І. Кант ; [Пер. з нім. Б. Гавришкова]. — Львів : Аверс, 2007. — 360 с.
 15. Ермаш Г. Л. Искусство как мышление / Г. Л. Ермаш. — М. : Искусство, 1982. — 277 с.
 16. Воеводин А. П. Становление рационально-теоретических форм в структуре художественного сознания : (опыт ист.-генет. реконструкции) / А. П. Воеводин ; Восточноукр. гос. ун-т, Луган. гос. пед. ин-т им. Т. Г. Шевченко. — Луганск : [б. и.], 1996. — 194 с.
 17. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посібник для студентів гуманіт. спец. вищ. закладів освіти / Л. Т. Левчук. — К. : Либідь, 1997. — 224 с.

Стаття надійшла до редакції 18.09.2012

O.V. Solodilova

HERMENEUTICAL HORIZON OF AESTHETIC EVALUATION IN THE CONTEXT OF CULTURAL KNOWLEDGE

Interpretation of the object of aesthetic evaluation is carried out in the form of

categorical and conceptual analysis, although it can not be entirely spared figurative and metaphorical component. The process of understanding the product has twice directed, counter-nature: the experience shaped conceptualized; rational conceptual schemes are sensual sense in certain configurations of images, feelings.

Key words: *aesthetic evaluation, cultural experience, value image, estimated image, image-symbol.*

УДК: 130.2(450)

Л.М.Устименко

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕТНОГРАФІЧНОГО ТУРИЗМУ

В статті розглядаються питання оптимізації взаємодії етнокультури, освіти та культурно-освітнього потенціалу етнографічного туризму.

Ключові слова: *культурно-просвітній потенціал, етнографічний туризм.*

Відповідно до останніх тенденцій розвитку, туризм у сучасному світі є важливою сферою реалізації особистості, її прав на відпочинок і свободу пересування незалежно від раси, статі, мови чи релігії. Він є засобом підвищення добробуту населення, надає можливість опанувати надбання людської цивілізації шляхом ознайомлення під час туристичних подорожей з культурою інших народів. Якщо кількість іноземних туристів знаходиться під контролем і вони з повагою ставляться до соціокультурних норм і цінностей місцевого населення, гостинністю якого користуються, то створюються позитивні умови для дружнього спілкування та культурного взаємозбагачення.

Власне цікавими є для нас інші країни саме з причини своєрідності своєї культури, особливо в епоху глобалізації, коли стираються відмінності не тільки в культурі, звичаях сусідніх країн, але й досить віддалених. Саме цей аспект стимулює попит на екзотику, на місцеву автентичну культуру та продукти. Тому в звичайні тури організатори туристичних подорожей стали включати етнічні елементи.

Зараз в міжнародному туризмі є вже традиція під час оглядових екскурсій знайомити туристів з місцевими танцями, співом, чи стравами, або під час, власне обіду чи вечері туристам пропонується послухати місцеву музику, або пісні, подивитись виставу, чи ритуал тощо. Для більш зацікавлених в пізнанні місцевої культури туристів пропонуються спеціалізовані тури, власне етнографічний туризм. Але все частіше на догоду туристам нівелюються місцеві традиції, наприклад, коли для туристів показують ритуал, який має проводитись за місцевими звичаями тільки раз на рік або раз в місяць, а його показують щомісяця або щотижня.

Культурно-просвітній потенціал етноресурсів розглядалось такими науковцями як І. Кулаковська, Г. Скрипник, а В. Серебій частково розглянув проблеми і перспективи етнографічного туризму. Але, на думку автора висвітлення стану та перспектив використання культурно-освітнього потенціалу етнографічного туризму в науковій літературі недостатне.

Одним із спеціалізованих видів туризму, що має високий культурно-освітній потенціал є етнографічний туризм. Згідно останніх досліджень етнографічний туризм - це вид пізнавального туризму, основною метою якого є відвідання етнографічних об'єктів (культових споруд, пам'яток культури, історії й архітектури, національних святинь, об'єктів побуту та територій мешкання певних етносів, а також заходів духовного змісту), що є історичною спадщиною народу (етносу), який проживав на