

**НАУКОВИЙ МЕТОД В ЕСТЕТИЦІ: МОЖЛИВІСТЬ ЗАСТОСУВАННЯ**

*В статье обсуждается возможность применения методов точных наук в эстетике, а также тенденция сближения науки и искусства.*

*Ключевые слова: научный метод, экспериментальная эстетика, методы точных наук, художественное произведение.*

*The application of different scientific methods in aesthetics in the process of bringing science and art together is considered here.*

*Key words: scientific method, experimental aesthetics, exact methods, work of art.*

Науку розглядають як спеціалізовану творчу діяльність людини, підґрунтя якої утворюють методи дослідження, їх розроблення, застосування й удосконалення. Діапазон наукових пошуків є надзвичайно широким. Нині налічують сотні важливих напрямів наукових досліджень, кожному з яких притаманна своєрідність у підходах і засобах. Та незважаючи на різноманітність об'єктів і способів дослідження, панує цілісний погляд на наукову діяльність, що безперервно відтворюється й удосконалюється. Цю єдність відображено в методі наукових досліджень. «Сутність науки, її цілісність і єдність (її дух), – зазначає С. Ілларіонов, – визначається Науковим Методом» [3]. Подібну оцінку основного в науці визнавали й інші вчені. Відомий американський естетик Томас Манро, зокрема, стверджує: «Галузі всіх наук накладаються одна на одну, вони нерозривні. Різні науки є різними поглядами вчених, різними фразами в єдиному намаганні. Кордони між їхніми галузями явищ гнучкі й довільні, засновані радше на тимчасовій доцільності й вигоді, а не на бар'єрах і поділах у світобудові» [6, с. 156].

Відомо, що утвердження наукового методу як визначального стрижня досліджень припадає на період наукової революції XVII століття. Можна стверджувати, що саме природознавство породило науковий метод, виявило основні його компоненти, сприяло його подальшому розвитку.

Однак нині побутує думка, що протиставлення науки мистецтву, а також іншим аспектам духовного життя людства, стало очевидним упередженням. Таке протиставлення ґрунтується на ідеї, що пізнання об'єктивних законів природи можна уніфікувати й підпорядкувати єдиній «суворій» процедурі, коли критерії істинності наукового знання дають змогу проникнути в таємниці природи, а проблеми естетичного характеру (естетичне почуття, цінність, сприйняття, переживання тощо) не підлягають об'єктивним судженням й узагальненням і тому залишаються за межами наукового дослідження. У XX столітті завдяки значному переосмисленню паралелізм філософії, мистецтва, релігії та природничих наук стає дедалі очевиднішим. Володимир Вернадський, зокрема, зазначив: «Відокремлення

---

наукового світогляду й науки від одночасної й минулої діяльності людини у сфері релігії, філософії, суспільного життя або мистецтва неможливе... Якщо ми хочемо зрозуміти зростання й розвиток науки, ми неминуче мусимо взяти до уваги й усі ці вияви духовного життя людини» [3].

Питання зближення філософії, релігії, мистецтва, природничих наук, можливість міждисциплінарних досліджень (застосування методів точних наук в інших галузях знань) нині є дуже актуальними. Вони стали темою наукових конференцій («Естетика наукового пізнання», Москва, 2003 р., «На шляху до синтезу філософії, релігії і науки», Львів, 2007 р., та ін.), а також досліджень науковців М. Кагана, С. Котіной, М. Колесова, М. Полянїна, В. Прозерського та ін.

Відомо, що ще в ХІХ столітті позитивісти аналізували естетичний феномен, застосовуючи методологію біологічних наук. Г. Спенсер, зокрема, пояснював таке естетичне явище, як сміх, результатом видихання повітря різкими поштовхами через рефлекторну дію діафрагми і спазм у горлі, що викликає в людини полегшення і тому захоплює багато людей. З позицій фізіології він також пояснював граціозність, вважаючи граціозними ті рухи, які потребують щонайменшої затрати енергії.

На близьких до позицій Спенсера стояв і Г. Фехнер, автор експериментальної естетики, який називав естетичне переживання «психічним атомом», що виникає внаслідок подразнення нервового закінчення. На думку Фехнера, аби щось подобалось, сила створюваного враження має перевищувати психічний поріг, який для кожної людини є індивідуальним («закон естетичного порога»).

Пояснення естетичних феноменів на основі біологічних аналогій пропонував і Г. Аллен, послуговуючись економічною термінологією. Учений вважав, що естетичні задоволення є нічим іншим, як фізіологічними задоволеннями, що підпорядковуються законам задоволення і болю: «Кожний орган має основний і оборотний фонд нервової енергії. Коли орган функціонує, відбувається витрачання й поповнення оборотного фонду, який потребує безперервного оновлення, при цьому орган виявляє максимум активності. Якщо подразнення таке сильне, що рефлекторна відповідь змушує переступити цю межу й почати витратити основний капітал, проявляється усвідомлення поганого функціонування, яке відчувається як незадоволення або біль» [2, с. 50].

Це починання переосмислив Томас Манро, який справедливо вважав, що дослідження естетичного феномена тільки на фізіологічному рівні було однобічним і недостатнім, і методологія, заснована на аналогії з біологічною наукою, потребувала перебудови. Обговорити позицію Т. Манро щодо можливості застосування наукового методу в естетиці є метою цієї статті.

На початку минулого століття пропозиції застосовувати в естетиці методи природничих наук багато вчених сприймали все ще скептично. У праці «Науковий метод в естетиці» (1928 р.) Т. Манро привертає увагу до такої тенденції: «Деякі вчені вважають, що наука й без того посунулася далеко вперед і звела світ до законів, класифікацій і застосування стандартних механічних способів контролю над ними. І якщо залишається хоч одна галузь, яка не зазнає цього впливу, відкрита для емоційних імпульсів і мрій, нехай вона існує як порятунок від всемогутніх машин.

Якщо наука здатна механiзувати й „умертвляти” все, чого вона торкається й пронизує, не варто поспiшати поширювати її вплив на мистецтво» [5, с. 14].

Та, на думку Т. Манро, в естетицi немає нічого, що заважало б застосовувати науковий метод для дослідження естетичних явищ. Що необхідно брати до уваги, створюючи такий метод, то це те, що він має бути «об’єктивним і різнобічним», оскільки «не можна досягти успіху завдяки простому трансферу процедур і термінології з інших наук. Він є неможливим, якщо застосовувати формальну логіку, прийнятну в геометрії, або використовувати спеціальне лабораторне обладнання, доречне для дослідження простих явищ. Будь-яке міркування, яке містить психологічні, фізіологічні, соціологічні терміни, залишається не більше ніж навіюванням, тоді як його мета – хіба що „скоротити” естетичне явище до конспектів, узятих з інших галузей наук», – пояснює він [5, с. 17].

І хоча засновником експериментальної естетики був Г. Фехнер, Т. Манро активно вживає цей термін, критикуючи саму концепцію, і стверджує, що «...вона насправді ніколи не була глибоко й послідовно експериментальною, отже, ніколи не являла собою сучасного наукового методу» [5, с. 15]. Якою ж бачить експериментальну естетику Томас Манро? Він наполягає на тому, що треба скористатися всіма можливими «ключами» від природи естетичного досвіду, різноманітних джерел і способів дослідження: «Необхідно було б об’єднати всі ці ключі й на цій основі працювати в напрямі обережних узагальнень, застосовуючи індукцію і перевірку гіпотез» [5, с. 24]. Під «ключами» учений має на увазі факти й матеріали, які накопичувалися в естетицi впродовж десятиліть. Частково їх було відкинуто як непотрібні, проте частина їх залишалася. На нашу думку, Т. Манро правий, коли стверджує, що неодноразове повернення до одного й того ж факту врешті-решт може визначити цей факт «ключем», поясненням якогось явища. Тому, згідно з Манро, треба досліджувати твори мистецтва за безпосередніх контактів з ними, не одноразових, а чисельних, з багатьма записами дуже різних людей про враження, результати контакту, коли «...сєнс деяких неправильних, як можна було б припустити, деталей, раптом спалахне, з’ясуєть: перекривлений стіл поєднується із складеною скатертиною в іншому кутку картини. Цей лад, у якому все узгоджується, був у картині завжди, але реципієнтові потрібен був час, аби роздивитися деталі, які замкнули коло» [5, с. 36].

Таким чином, безпосереднє переживання мистецького твору є найпершою складовою експериментальної естетики.

Друга складова – порівняння результатів взаємодії реципієнта з твором мистецтва, а також різних видів мистецтва між собою. Мета такого порівняння – з’ясувати, з чим люди згодні, а з чим – ні в тому, що стосується естетичного відгуку й критичної оцінки мистецького твору. Обов’язковою вимогою, на думку вченого, є те, що порівняння має відбуватися в суто описовому дусі, без будь-яких спроб накинути думку іншій людині. Воно не повинно містити зафіксованих висновків щодо правильності чийогось погляду на мистецтво або посилення на чийсь смак, а також покладатися на думку більшості. Не слід також, з погляду Томаса Манро, перебільшувати унікальності й неописанності кожного переживання мистецького

---

твору: «Немає підстав гадати, що різноманіття людей є абсолютним або що можна зазнати поразки, досліджуючи наявну подібність. Чимало художників й оцінювачів мистецтва вважають, що належать до певної категорії людей й упевнені, що ніхто, крім них, ніколи не переживав почуттів, схожих на їхні, і що їхні почуття є унікальними. Проте вони використовують переважно одну й ту саму мову для опису почуттів тощо»[5, с. 57].

Каменем спотикання, як вважає Манро, є думка, що об'єктивне дослідження естетичного досвіду є неможливим, оскільки попри те, що міркування двох людей можуть збігатися в певних критичних зауваженнях, вони, проте, внутрішньо сприйняли твір по-різному. Однак, веде далі Манро, подібна суперечка може виникнути й тоді, коли йдеться про найпростіші чуттєві враження, вторинні ознаки, наприклад, такі як «червоний», а також третинні, як «граціозний». Студентам на лекціях з філософії пояснюють, що не можна бути впевненим, що червону троянду всі бачать однаково червоною в одній і тій самій ситуації. Проте це не заважає ученим порівнювати кольори об'єктів, створювати таблиці кольору стосовно пігментів і світлових променів, при цьому ніхто не заперечує їхньої наукової надійності. Для ефективного порівняння, за Т. Манро, необхідно: 1. Нотатки кожного індивіда про його досвід спілкування з твором мистецтва або критичні міркування про нього, а також велика кількість мистецьких творів, доступних для широкої публіки. Людина має сприйняти, «пережити» твір, занотувати свої враження і потім порівняти, чим вони відрізняються й у чому схожі з описами інших осіб. 2. Обов'язкове систематичне порівняння. 3. Використання спеціальних опитувальних листів як ефективних засобів порівняння \*. 4. Запротоколювати щораз більшу кількість таких записів і, використовуючи їх, сформулювати надійні критичні відгуки про будь-який твір мистецтва. 5. Доповнити роботу дослідженнями одного й того самого мистецького твору, які здійснили критики в минулому й тепер.

Учений вважає, що не варто боятися бути неоригінальним. Кожна людина може, залишаючись незалежною і чесною в описах, скористатися досвідом інших. Якщо такий досвід доступний і є посиланням на твори мистецтва, будь-хто може підійти до об'єктів мистецтва, щоб подивитися, чи не пропустив хтось до нього якихось важливих особливостей і чи є підстави переглянути ранню критику.

Третя складова експериментальної естетики – використання теорій минулого як припущень, які необхідно «протестувати й розвинути», оскільки «для сучасної науки – наголошує Т. Манро, – дуже важливими є і нові, і старі, засновані на метафізичних припущеннях, теорії. Хоча й мудро було б ставитися до всіх метафізичних теорій минулого з „підозрою“, проте це все ж не означає, що всі вони цілком хибні» [5, с. 27].

Таким чином, Т. Манро доходить висновку, що спостереження, висунення гіпотез, порівняння, повторний погляд і ревізія ідей можуть бути нескінченними фазами єдиного спільного процесу, в якому естетика, імовірно, і не знайде розв'язання її старих проблем, проте розвиватиметься, позбудеться локального, недовговічного, минушого характеру й стане перевіреним продуктом соціального досвіду.

Що ж до тестування чи верифікації, то Манро наполягає на необхідності мати гнучкішу концепцію, ніж та, котру пропонують точні науки: «Не варто покладатися на те, що можна довести істинність чи хибність естетичних теорій методами точних наук. Однак є середній курс між точними науками і фундаментальною, теоретичною діалектикою. Будь-яка людина спроможна (у широкому розумінні) перевірити певну теорію на практиці – безпосередньо звернутися до об'єктів мистецтва й зауважити, наскільки ця теорія підтверджує його власний досвід» [5, с. 24]. Отже, Манро вважає, що цим середнім курсом є безпосереднє спостереження мистецького твору. Однак при цьому учений зауважує, що застосовуване у сфері природничих наук спостереження за певним явищем, порівняння результатів з метою знайти подібність і відмінність, формування гіпотез, щоб пояснити причини, і перевірка гіпотез шляхом експерименту або спостереження за конкретними фактами опиняється «під загрозою» суб'єктивного мислення. Тож як домогтися об'єктивності естетичних міркувань у результаті спостереження? Адже наполягати на абсолютній надійності й об'єктивності висновків було б помилкою, оскільки «...жодна наука, навіть математика, не може бути впевнена в собі цілковито. Заяви про те, що наука здатна описати й пояснити світ таким, яким він є, щодня слабшають. Учені врешті-решт прийшли до усвідомлення того, що людство є обмеженим у цих спробах. Нині їхні зусилля спрямовані на те, щоб створити загальні правила, котрі могли б допомогти в передбаченні певних подій і контролі за ними» [5, с. 17].

Міркуючи таким чином, Т. Манро доходить висновку: «Можна було б вважати, що наукове спостереження в естетиці є неможливим. Ретельне, об'єктивне дослідження явищ є можливим лише в зовнішніх сферах естетичного досвіду і не здатне стати підґрунтям наукового пояснення. Тим часом критика є суб'єктивною, емоційною і не піддається верифікації» [5, с. 19].

Проте, веде далі теоретик, незважаючи на суб'єктивність, критика все ж є найближчим підходом до фіксування взаємодії між мистецьким твором і реципієнтом. Він зазначає її особливості, які пояснюють таку позицію:

1. Критика – це переважно результат безпосередньої взаємодії реципієнта і твору мистецтва, тому її методи і терміни є ближчими до практики, ніж метафізичний підхід, який, на думку вченого, спирається тільки на абстрактні ідеї. Принципова різниця між критикою і класичною фундаментальною естетикою полягає в тому, що естетика зазвичай «промовляє» узагальненнями, тоді як критика застосовує її концепти на практиці, тобто стосовно певних мистецьких творів або шкіл чи періодів. Мета критики, за Манро, охарактеризувати який-небудь специфічний предмет, тож її терміни, відповідно є більш специфічними і точними: «Там, де естетика визначає „красу” або „творчість” абстрактно, критика стверджує, що певна музика – „це лише слабка імітація Брамса”; що „певна школа або роботи художника відрізняються багатістю, сьайливою палітрою, сповненою сонячного світла й чудових барв”. Такі міркування суб'єктивні й непевні, водночас вони дуже специфічні й раціональні, оскільки їх можна перевірити, наблизившись до твору мистецтва й переконавшись на практиці, які з уживаних термінів правдиві, а які – ні, які є прийнятними для опису одного прикладу, а які – для іншого» [5, с. 29].

2. Хоча результати критики й можуть бути «сумішшю неточних термінів», проте вона може містити відомості, важливі для естетики, які треба лише правильно виокремити з контексту й правильно інтерпретувати.

3. Залишаючись суб'єктивним, «критичне спостереження» становить цінність для естетики, оскільки вона досліджує твір мистецтва не як «колекцію фізичних атомів». Для неї важливо, яким чином твір впливає на людину.

4. У тому, що стосується об'єктивності, слід відрізнити елементи критики, які фіксують безпосереднє чуттєве сприйняття (наприклад колір на картині – червоний чи блакитний, з прямою чи кривою лінією там або тут), від емоційного відгуку й оцінних тверджень (наприклад: картина граціозна, здатна надихати, багата на барви тощо). У разі складнішого емоційного відгуку необхідно з'ясувати, які фактори в картині і в самій природі реципієнта викликали цей відгук.

Манро стверджує: «На сьогодні є два шляхи в критиці, які ведуть до більшої об'єктивності мислення. Один з них – психологія, а другий – аналіз форми. Завдання майбутньої наукової естетики – розвивати ці напрями, але не однобічно, а різносторонньо» [5, с. 22].

На думку Т. Манро, опис і дослідження форми мистецького твору починається тоді, коли критик намагається збагнути його як дещо ціле, пояснити свої почуття стосовно твору, співвідносячи їх з явними, видимими деталями об'єкта. Отже, очевидним є те, що поняття форми, з погляду Манро, має містити відтінки кольору, тіні, світла, простору, навіть емоційний вплив цього твору на людину тією мірою, якою це може гармонійно взаємодіяти, аби справити загальне враження на реципієнта. Зауважити й збагнути всі складові художньої форми, як вважає учений, можна лише за так званого органічного сприйняття твору мистецтва. «Ця фаза критики, – коментує Манро, – потребує фіксації уваги на певному мистецькому творі й спроби зауважити його головні елементи та їхню взаємодію. Це не красиве, мрійливе споглядання або перелічування різноманітних характеристик, а активне, ретельне, селективне студіювання і координація деталей. Ідеться про чергування аналітичної і синтетичної роботи: перша потрібна для того, щоб розділити невиразний комплекс почуттів на частини, а друга – щоб знову зібрати цей комплекс в органічне ціле» [5, с. 31].

Пояснення словами (або термінами) причин, що сприяли певному впливу твору мистецтва на реципієнта, аналіз (з їх використанням) комплексних, складних стимулів, що спровокували такий ефект, є наступною складовою дослідження форми. У попередніх публікаціях ми вже відзначали, що Т. Манро обстоював скасування категоріального апарату класичної естетики, вважаючи його вкрай абстрактним і неточним. Пояснюючи свою позицію, він певним чином іде за класичними семантиками, стверджуючи, що причиною неясності є багатозначність слів. Підкреслимо, що в цьому аспекті Т. Манро виявляє себе послідовним позитивістом, долучаючись до позиції, зокрема, А. Річардса. Можна погодитися з думкою Манро, що «людський запас ідей зростає швидше, ніж мовні засоби для їхнього позначення, тому давні імена і назви постійно співвідносять з новими ідеями» [5, с. 36]. Переконливим є і твердження теоретика, що суперечка про те, гарною чи потворною

є картина, може призвести до розгубленості через невизначеність і неоднозначність слів. Манро вважає, що фактором, який перешкоджає будь-якому прогресу в цьому питанні, є думка, що доцільне тільки одне правильне значення і вживання для кожного слова чи терміна. Внаслідок цього люди стають «емоційно прив'язаними» до відношення «слово-значення», і якщо їм пропонують щось нове, вони цього не сприймають.

Учений нагадує, що за таким відношенням стоїть давня філософська традиція, яку можна назвати «магією слова»: зв'язок між ім'ям і річчю, яка цим іменем називається. «Насправді немає жодного правильного визначення для слова, – веде далі Манро, – кожне слово – це символ, до якого „прив'язані” внаслідок повсякденного вживання різноманітні значення. І немає нічого, що могло б застерегти нас від перерозповсюдження їх зручним способом, якщо ми цього хочемо» [5, 46].

Вихід з подібної ситуації, на думку Манро, полягає в такому: 1. Дослідити, які різноманітні ідеї, відношення і різновиди відгуку можуть міститися в терміні художньої критики. 2. Під заголовком кожного критичного терміна необхідно навести його найближчі еквіваленти в інших мовах і найголовніші загальні конотації кожного слова. 3. Зважаючи на те, що визначення в словнику часто є стислими і не містять найновіших значень слова, треба дослідити сучасне його вживання. 4. Якщо термін не зрозумілий, його значення можна вивести з контексту. 5. Назвати об'єкти, яких це слово стосується, теорії, що з ним асоціюються, а також інші слова, які вживають як синоніми й антоніми.

Завдяки такій роботі, на думку Манро, можливою є *так звана редефеніція* (перевизначення) терміна, коли відбувається виокремлення значення, неясного і неточного, і для такого значення добирається інше слово. А в рідкісних випадках, як стверджує Манро, можна навіть вигадати нове слово або символ.

Як ми зазначали раніше, другою складовою художньої критики Т. Манро вважає естетичну психологію: «Якщо дослідження форми пов'язане переважно з описом творів мистецтва в процесі безпосередньої взаємодії з ними, то психологія пов'язана з їхнім місцем в поведінці людини. Вона досліджує, що саме в характері художника сприяло виникненню твору. Вона досліджує процес сприйняття мистецького твору, а також відношення процесів творчості й сприйняття до інших сфер людського досвіду» [5, с. 60]. Теоретик звертає увагу на те, що на початку 20-х років минулого століття загальна психологія ще не дослідила емоційних процесів і процесів уявлення, тому естетика не може отримати достатніх знань з цього джерела. Учений (психолог чи то естетик), висловлюючи свої спостереження в термінах психології, а також у термінах художньої критики, намагається пов'язати їх з такими процесами, як сприйняття, звичка, дослідження, бажання, емоції, спотворюючи при цьому психологічні концепти через брак знань про досліджуване явище. Тому, як стверджує Т. Манро, до них слід ставитися як до припущень, гіпотез і бути готовим сформувати нові, якщо це потрібно. Але Манро в такому випадку бачить ще один шлях – не з боку психології, а з боку естетики, коли вчені-естетики будуть постійно інформувати про їхні власні відкриття, що може надати значну допомогу психологові.

Найважливішим внеском психології в галузі естетики, як зазначає теоретик, є

---

посилення в цій сфері натуралістичного світогляду, унаслідок чого змінюється ставлення до мистецтва й естетичного досвіду загалом: зростає впевненість, що ці явища треба розуміти як «...тривалі природні стадії, які відкрила наука, при цьому немає потреби вдаватися до надприродних і трансцендентальних пояснень. Успішне застосування наукового методу в естетичній психології для дослідження складних і різноманітних явищ, котрі, як раніше вважали, не підлягають науковому поясненню, сприяє впевненості в тому, що навіть найделікатніші, ледь розрізнявані явища в мистецтві й емоційній сфері вже не є містичними» [5, с. 61].

Наголошуючи на значному внеску психології в галузі естетики, завдяки якому стали зрозумілими такі психологічні механізми і явища, як звички, емоції, процес навчання, притаманні й естетиці, він звертає увагу на те, що психологічне дослідження само собою ніколи не буде успішним у доведенні того, що певні види мистецтва є справді добрими чи гарними, а інші – навпаки або що одні стандарти цінності є правильними, а інші – ні. Оскільки, як вважає Манро, психологія – це описова дисципліна, вона не може самостійно встановити цілі й стандарти цінності. Виникає необхідність удатися до більш нормативного підходу. Завдяки цьому, як стверджує вчений, можна скористатися відомостями з інших наук – естетики, історії, соціології, аби виявити специфічний вплив і функції різноманітних видів мистецтва на цивілізоване суспільство. Він вважає, що психологія може ліпше висвітлити проблему естетичної цінності, допомогти у формуванні слушних, якщо не абсолютно точних, думок. Вона здатна зробити значний внесок у практику, якщо доведе наявність в людській мотивації тих традиційних правил і стандартів у мистецтві, які вважають абсолютними й універсальними. Такий підхід не обмежуватиметься дослідженням того, що подобається або не подобається, натомість виявить, як різні види мистецтва викликають різне ставлення і як вони функціонують в людському досвіді.

Щодо методів точних наук в естетиці, то Томас Манро наполягав на помірному їх застосуванні: «Іноді можна використовувати прості статистичні пристрої, проте не треба робити з них фетиш. Дослідження можна щонайкраще проводити помірним, середнім шляхом, тобто між неформальним, суб'єктивним спостереженням і точним вимірюванням зі стійким акцентом на останньому, не намагаючись, проте, зводити його до точних наук» [4, с. 206]. Манро поділяв думку, що послідовники Г. Фехнера – В. Вундт, О. Кюльпе, Л. Вітмер – поліпшили методику експериментів, але не додали нічого нового в їхню методологію. Він, зокрема, зауважив, що фехнерівська традиція в естетиці не здатна пояснити і виміряти складні шляхи й засоби впливу мистецького твору на людину: «Його способи пояснити й виміряти нагадують ситуацію, коли людина, намагаючись бути об'єктивною і безсторонньою, описує картину, виокремлюючи факти, які не можуть бути суперечливими, а саме: кількість фігур, геометричну форму об'єктів, барви, що їх порівнюють зі стандартним набором кольорів» [5, с. 18]. Безумовно, такий опис творів мистецтва не можна вважати науковим, тож цілком очевидно, що процес взаємодії людини з твором містить у собі не тільки біологічний, а й психологічний і соціальний фактори.

Оцінюючи теоретичні розвідки неопозитивістів, Л. Левчук зазначає: «В естетиці



неопозитивізму першої половини ХХ столїття було порушено важливі проблеми, проте її представники не піднялися (навіть у межах одного конкретного напрямку) до узагальнення, усунення суперечностей» [1, с. 315]. Справді, Т. Манро, перебуваючи в пошуках засад об'єктивного дослідження естетичного явища, з одного боку, зауважує його неможливість, а отже, й неможливість наукового пояснення й дослідження естетичного процесу. З другого боку, вважаючи художню критику суб'єктивною, емоційною і такою, що не підлягає верифікації, він, проте, висуває її, а також аналіз форми (яку вважає основним компонентом, що визначає естетичну цінність мистецького твору) як єдино можливі шляхи об'єктивності мислення.

Не можна не погодитися з думкою, що на початку минулого столїття Т. Манро порушив дуже важливе питання – необхідність і можливість застосування наукового методу в естетиці. Очевидно, науковий метод не може замінити жодна конкретна наука, оскільки об'єкт естетичного дослідження – естетичне явище – є надто складним і потребує такого рівня узагальнення, якого не може забезпечити жодна конкретна наука, точна чи гуманітарна. Через це й виникає необхідність використання результатів психологічних, соціологічних, природничих досліджень. На нашу думку, такий підхід сприяє ліпшому розумінню філософії, науки, мистецтва. Важливо тільки, щоб застосування наукових методів не затьмарило, образно кажучи, філософського характеру естетичної науки.

---

\* Приклад опитувальних листів ми описали в статті «Художнє сприймання: проблеми дослідження в американській естетичній та педагогічній думці». Див. Гуманітарний часопис: Збірник наукових праць. – Х.: ХАІ. 2006. – № 2.

Література:

1. *Естетика*: Підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Онїщенко, Д. Ю. Кучерюк; За заг. ред. Л. Т. Левчук. – 2-ге вид., доп. і переробл. – К., 2005.
2. *Прозерский В.* Позитивизм и эстетика. – Л., 1983.
3. *Сачков Ю. В.* Научный метод: вопросы и развитие // <http://www.uruss.ru/> Научная книга. – М., 2003.
4. *Munro T.* Art Education, Its Philosophy and Psychology. Selected Essays. – N.Y., 1956.
5. *Munro T.* Scientific Method in Aesthetics. – N.Y., 1928.
6. *Munro T.* Towards Science in Aesthetics. Selected Essays. – N.Y., 1956.