

УДК 7.01.036

Дарина СКРИННИК-МИСЬКА,
кандидат філософських наук, викладач
Львівського державного коледжу декоративно-
ужиткового мистецтва імені Івана Труша,
м. Львів, Україна

**КЛЮЧОВІ ІДЕЇ АМЕРИКАНСЬКОЇ ТЕОРІЇ
МИСТЕЦТВА 60-70-х рр.
ЯК ТЕОРЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКЕ ПІДґРУНТЯ
СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА**

Скринник-Миська Д. М. Ключові ідеї американської теорії мистецтва 60-70-х рр. як теоретико-філософське підґрунтя сучасного мистецтва. У статті здійснено вибірковий огляд естетичних концепцій, що мали місце в американській філософії мистецтва 50-80-х рр., зокрема – есенціалістських, антиесенціалістських теорій, аналітично-емпіричного напрямку та інституціональної теорії. Увагу зосереджено на одному з напрямів аналітичної естетики, антиесенціалізму, а також інституціональній теорії. Показано зв'язок американської аналітичної естетики з ідеями прагматизму та лінгвістичної філософії, зокрема з філософськими концепціями Дж. Дьюї та Л. Вітгенштайна.

Ключові слова: мистецтво, художній твір, аналітична естетика, філософія мистецтва, антиесенціалізм, інституціональна теорія.

Скринник-Миська Д. М. Ключевые идеи американской теории искусства 60-70-х годов как теоретико-философское основание современного искусства. В статье осуществлен выборочный обзор эстетических концепций американской философии искусства 50–80-х гг., в частности – эссенциалистских, антиэссенциалистских теорий, аналитически-эмпирического направления и институциональной теории. Показана связь американской аналитической эстетики с идеями прагматизма и лингвистической философии, с философскими концепциями Дж. Дьюи и Л. Витгенштейна.

Ключевые слова: искусство, художественное произведение, аналитическая эстетика, философия искусства, антиэссенциализм, институциональная теория.

Skrynnyk-Myska D. Key ideas of the American theory of art 60–70-ies as the theoretical and philosophical foundations of contemporary art. This article provides a selective overview of aesthetic concepts that have taken place in the American philosophy of art in 50 – 80. It includes essentialism, anti-essentialism, analytical and empirical direction and institutional theory. This study is focusing on one of the areas of analytical aesthetics, such as anti-essentialism and the institutional theory, because of their especial influence on the development of contemporary art theory in the West. The article analyses the connection between American analytical aesthetics and ideas of pragmatism and linguistic philosophy, particularly philosophical concepts of J. Dewey and L. Wittgenstein. The most significant contribution of these approaches for the contemporary art theory is a fundamental shift of finding definitions of art from its quality characteristics to the context of art.

Keywords: art, artwork, analytical aesthetic, philosophy of art, anti-essentialism, institutional theory.

Постановка проблеми. Одним зі складних дискусійних питань у сучасній науці про мистецтво є проблема його дефініції та критеріїв. Особливої гостроти це питання набуває у зв'язку зі станом академічної мистецтвознавчої науки та мистецької освіти в Україні. В основному діяльність цих інституцій зорієнтована на схеми, критерії та зразки, які формувалися ще у тоталітарні часи, в умовах, коли був неможливий доступ до світового мистецького процесу та зарубіжних здобутків у царині теорії та практики мистецтва. Натомість за роки незалежності осмислення та засвоєння цих надбань, подолання відсталості у зазначених сферах відбулися лише частково. Один з ключових аспектів проблеми – відсутність перекладних текстів зарубіжних авторів, котрі формували уявлення про мистецтво та його зміни у XX та XXI ст. Відповідно, і академічна мистецтвознавча наука, і державна мистецька освіта зберігають стратегії, значною мірою засновані на уявленнях про мистецтво, його критерії та межі, що на сьогодні лише частково відповідають сучасному стану мистецтва. Така орієнтація часто спричиняє нерозуміння та певну відірваність цих інституцій від живого мистецького процесу. Подолання цієї проблеми, на наш погляд, пов'язане зі засвоєнням тих здобутків західної теоретичної думки, які були недоступними впродовж минулого століття. Одним з ключових досягнень можна вважати дискурс щодо поняття мистецтва, який мав місце у 60-70-х рр. в американській філософії мистецтва. Його наслідком була поява інституціональної теорії – найвпливовішої на сьогодні у світовому мистецькому процесі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В українській гуманітарії ймовірно одним з перших ґрунтовних досліджень, які звертаються до американської філософії мистецтва, є дисертаційне дослідження Є. Дніпровської «Від аналітичної естетики до постмодернізму: аналіз американських теорій (США)», де розглядається своєрідна тематична сфера американської філософії, а саме – аналітична естетика та її зв'язки з постмодернізмом [3]. Авторка розглядає історію розвитку американської філософської та естетичної думки, доповнюючи своє дослідження аналізом її інтерпретаційних можливостей, в тому числі й у вітчизняному контексті. О. Оленіна у статті «Мистецтво в контексті соціально-гуманітарного дискурсу» аналізує американську філософію мистецтва у рамках дослідження сучасних теоретико-методологічних підходів до феномену мистецтва [6]. В. Полянська вибірково розглядає зазначену проблематику, зосереджуючись на окремих аспектах антиесенціалістської теорії представника американської філософії мистецтва М. Вейца [7]. Дослідницю Х. Кутіліну цікавить проблема перспективізму у сучасній філософії мистецтва, зокрема ідеї Дж. О. Янга, які вона розглядає у контексті ключових ідей американської філософії мистецтва, зокрема інституціональної теорії Дж. Дікі [5]. У. Федорів звертається до проблематики, поставленої американськими філософами 60-70-х рр., у контексті проблеми дослідження твору мистецтва як тексту [8].

До спадщини американських теоретиків мистецтва широко звертаються зарубіжні дослідники. Так А. Іноземцеву цікавлять передумови виникнення інституціональної теорії Дж. Дікі [4]. Польський теоретик мистецтва Г. Дзямські у книзі «Дев'яності роки» приділяє значну увагу аналізу періодизації художнього процесу, запропонованої американським філософом А. Данто [12]. У книзі «Американська філософія мистецтва: основні концепції другої половини ХХ ст. – антиесенціалізм, перцептуалізм, інституціоналізм. Антологія» автор-упорядник, Б. Дземидок також відзначає вагому роль теоретичних напрацювань, що мали місце в американському дискурсі 60-70 рр. минулого століття [1].

Мета. Метою запропонованої розвідки є огляд ключових ідей американської філософії мистецтва 60-70-х рр., що лягли в основу сучасного розуміння мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження. На питання про те, чим є мистецтво сьогодні, що можна вважати художнім твором, хто такий сучасний художник, немає однозначних вичерпних відповідей. Тим не менше, у світі мистецтва існують загальноприйняті конвенції, які не так дають визначення, скільки зазначають параметри, у межах яких слід шукати відповіді. Процес формування цих параметрів охоплює значний відтинок часу і великою мірою пов'язаний з напрацюваннями американських теоретиків, котрі одними з перших звернулися до аналізу сучасних їм художніх практик.

Загальноприйняті у сучасному світовому мистецтві конвенції в основному формувалися у США в 1950-1980-х рр. У той час Нью-Йорк був столицею художнього та музичного неоавангарду [1:5]. Відповідно, там здійснювалися мистецькі експерименти й з'являлися нові художні явища, що вимагали критичного осмислення і активізували інтелектуальні дискусії стосовно мистецтва та його проблематики. Вирішальними факторами у формуванні нового розуміння мистецтва, художнього твору, художніх практик були стрімкий економічний розвиток країн Заходу, а також поява поп-арту та концептуалізму як реакції на зміни у соціальній, економічній та політичній сферах. Найбільш плідними виявилися дискусії, які відбувалися у рамках аналітичної естетики, тісно пов'язаної зі сформованою під впливом позитивізму аналітичною філософією. Цей фактор визначив проблематику, методологію та напрям розгортання дискусії.

Основоположні принципи аналітичної естетики були розроблені у концепціях англо-американських шкіл неопозитивістської філософії та естетики у 40-50-х рр. ХХ ст. [9:14]. Їх теоретичним підґрунтям можна вважати філософські ідеї прагматизму в теоретичному оформленні Дж. Дьюї, котрий виклав свої естетичні погляди у праці «Мистецтво як досвід» (1934 р). Принциповим пунктом його концепції є злиття суб'єктивного світу людини та об'єктивної реальності в одне ціле, яке філософ позначив поняттям досвіду. Цей момент є дуже важливим, позаяк у традиції західної естетики вихідним пунктом у розбудові теорії було протистав-

лення суб'єкта та об'єкта. Зняття цього протиставлення відкриває нові перспективи розуміння художнього твору, його сприйняття, ролі художника у мистецтві тощо. Отож, за Дьюї, твір мистецтва є взаємодією між індивідом, художником, і матеріальним або інтелектуальним способом виробництва. Зі сторони художника така взаємодія є споживанням специфічної історії діяльності, заснованим на якісному багатоманітті досвідів її усвідомлення, її виникнення. Ці якості виражені у художньому продукті, за посередництвом якого глядач може долучитися до процесу, котрий значною мірою реконструює досвід художника. Таким чином, для Дж. Дьюї будь-яка сфера продуктивної діяльності людини могла б вважатися мистецтвом, позаяк більшість форм продуктивного досвіду потенційно може перетворитися на мистецтво. Звісно, це не означає, що в існуючих історичних умовах більшість видів продуктивної діяльності дійсно реалізує цей потенціал [11].

Запропоновані Дж. Дьюї принципи взаємодії естетичного досвіду і творів мистецтва отримали розвиток у сучасній американській естетиці. Певною мірою їх можна вважати протоідеєю тієї теорії, яку згодом сформулював Дж. Дікі у своїй ранній інституціональній теорії, опублікованій у статті «Визначаючи мистецтво» (1969) [4]. Ще одним важливим аспектом, який артикулював прагматизм, до якого звертається Дж. Дьюї, і який пізніше розвинули філософи мистецтва у своїх теоріях, є роль «контексту» при сприйнятті та оцінюванні творів мистецтва. По суті, він заклав теоретичне підґрунтя для зміщення вектора пошуку сутності мистецтва з продукту мистецтва як кінцевої мети діяльності художника на контекст його появи, тобто на щось цілком «зовнішнє» щодо мистецтва, не пов'язане з його якісними характеристиками, натомість таке, що лежить у площині суб'єктивного *сприйняття та відношення* індивіда. Продовження ці ідеї знайшли у концепціях А. Данто (арт-світ) і Дж. Дікі (суспільний інститут) – американських теоретиків, чий висновок до сьогодні залишаються одними з найвпливовіших у сучасній теорії мистецтва.

Отож, аналітична естетика сформувалася у контексті позитивістського та неопозитивістського напрямку і була обґрунтована у роботах М. Бердслі, М. Вейца, Н. Гудмена, А. Данто, Дж. Дікі, Д. Марголіса. Вона виникла внаслідок застосування засадничих принципів *позитивістської філософії* до сфери мистецтва, тобто *поєднання аналітичної естетики з практикою американського мистецтва та художньою критикою* [3:5]. У процесі розвитку американська естетика обмежила позитивістський ізоляціонізм за рахунок побудови стрункої естетичної теорії засобами *аналітичних та лінгвістичних методів*. В американській аналітичній естетиці сформувалися два головні напрями: *аналітично-емпірична естетика* (М. Бердслі, Д. Стольнік та ін.); *лінгвістично-аналітична естетика*, або ж *антиесенціалістська філософія мистецтва* (М. Вейц, В. Кеннік та П. Зіф). Однією з перших спроб подолання обох версій аналітичної естетики стала *інституціональна теорія мистецтва* (Дж. Дікі, Т. Бінклі та ін.).

Появі цих напрямів передували так звані *есенціалістський підхід* до проблем мистецтва. Есенціалізм як науково-теоретичний підхід базується на вірі у можливість досягнення та представлення абсолютної істини через виявлення у сутностях різного порядку незмінного набору якостей та властивостей. Есенціалізм в естетиці передбачав, що існує певна універсальна природа мистецтва, його абсолютна сутність [1:20]. Розкриття й визначення цієї сутності, з'ясування основної та остаточної природи, яка йому начебто властива, й висувається у якості головного завдання естетики.

У рамках есенціалізму сформувалися різні концепції мистецтва: формалізм (К. Бел, Р. Фрай); емоціоналізм (Л. Толстой, К. Д. Дюкас); інтуїтивізм (Б. Кроче), органіцизм (А. С. Бредлі); волюнтаризм (Д. У. Паркер) [13:1–2].

Формалізм як естетична позиція висуває категорію форми на перше місце у системі естетичного знання і виходить із визнання принципової суверенності та автономності форми [9:376]. Представники емоціоналізму трактували мистецтво як спосіб вираження особистісних емоцій художника, їх проекцію у певному медіумі (камінь, фарба, звук тощо), а його сутністю, необхідною для формування дефініції мистецтва, – вираження емоції у певному загальнодоступному засобі, що сприймається чуттєво. На відміну від емоціоналізму та формалізму, інтуїтивізм відмовляється і від емоцій, і від форми як дефініційних маркерів. Так, на думку представника цього напрямку, італійського філософа та критика Б. Кроче, мистецтво ототожнюється не з певним матеріальним загальнодоступним об'єктом, а з особливим творчим, пізнавальним та духовним актом. Цей напрям трактує мистецтво як непотрібну свідомість, позбавлену наукового або морального змісту, що також є першою стадією пізнання. Кроче вибирає в якості визначальної сутності мистецтва цю першу стадію духовного життя і вважає її ідентифікацію з мистецтвом філософськи істинною теорією або дефініцією. Органіцизм розглядає мистецтво як клас органічних цілостей, що складається з невіддільних елементів у їх причинно-наслідкових відношеннях, котрі присутні у певному медіумі, посереднику, що сприймається чуттєво. Представники волюнтаризму стверджували, що мистецтво трояке – воно водночас є втіленням бажань та вимог; мовою у якості загальнодоступного засобу мистецтва; а також гармонією, що об'єднує мову з пластами уявних проєкцій [1:46–47].

У 40-50-х рр. ХХ ст. в американській філософії мистецтва формується ідея про неможливість виявлення універсальної сутності мистецтва, згідно з якою *мистецтво взагалі не піддається визначенню*. Із 50-х років в американській естетиці виділяється і стає популярним *антиесенціалістський підхід* до розуміння і визначення мистецтва, а у 50-60-х рр. він стає одним з головних напрямів в англо-американській аналітичній естетиці.

Антиесенціалізм або ж *лінгвістично-аналітичний напрям* застосовує так звані мовний підхід до

естетичних проблем, сутність якого полягає в описі вживання естетичних понять у різних контекстах, а також у прагненні представити проблемно-теоретичні складнощі як лінгвістичні за своєю природою [9:14]. Своє головне завдання антиесенціалісти вбачали в очищенні мови естетики від тих понять, які виражають сутність мистецтва, художнього та естетичного. Вони дійшли висновку, що завдання філософії не полягає у відкритті та дослідженні нових факторів, а в тому, щоб пояснювати значення слів, і у тому, щоб аналізувати різні способи використання мови. Відповідно, естетика, аналогічно до інших розділів філософії, повинна займатися не встановленням факту існування різних предметів та їх класифікацією, а різними способами вживання слів. Класичні філософські проблеми мають бути редуковані до своїх мовних еквівалентів, а вирішення будь-якої філософської проблеми полягає у тому, щоб виявити, як вживається певне поняття і чи відповідає воно ситуації вживання [1:21].

У формуванні принципів аналітичної естетики значну роль відіграли праці Л. Вітгенштайна періоду 30-40-х рр., що були підсумовані у його «Філософських дослідженнях» (1953). Особливу теоретичну цінність для антиесенціалізму мали викладені у них концепції «мовних ігор» («значення слова – це його вживання в мові»), «родинної подібності» та послідовно проведена установка на прояснення концептуально-мовних форм як особливого прийому аналізу [9:14]. У центрі його теорій лежала ідея того, що виробити єдине й «строге» поняття мови неможливо: мова не є сукупністю символів, однозначно поєднаних зі своїми об'єктами. Значення аж ніяк не є об'єктом, співвіднесеним з певним словом, а пошуки «значення» в цьому сенсі нагадують пошуки «субстанції» мови чи будь-якої іншої «субстанції» у класичній філософії, що у новітню добу є філософськи неадекватним. Натомість він пропонує дослідити формування реальної мови та її функціонування не у сфері штучних логічних конструкцій та умовиводів, а у житті. З цією ідеєю пов'язана його концепція «мовних ігор», що у теорії Вітгенштайна виступала моделлю всієї мовної діяльності, в яку включається і слово, і дія. Кожна мовна гра являє собою систему, що склалася в конкретній ситуації і стала для людей звичною.

Л. Вітгенштайн також вживає поняття «родинна подібність» для того, щоб показати, чому в різних мовних іграх вживається одне і те ж слово. Під терміном «родинна подібність» філософ має на увазі новий, альтернативний до есенціалістського, принцип встановлення загальних понять. Він полягає у тому, що вироблення загального поняття не зводиться до фіксації якихось окремих, притаманних всім явищам даного класу властивостей; у більш загальному вигляді – це виведення закону *формування* цього класу явищ, хоча окремі з них можуть і не підводитися явно під цей закон [2].

«Лінгвістична філософія» Л. Вітгенштайна пов'язана із заміною логічного аналізу лінгвістичним, у якому, по суті, філософія зводиться до діяль-

ності, а властиво до діяльності аналізу мови. Така зміна науково-теоретичного вектора виходила з установки, що мова має здатність на основі своїх правил формувати уявлення про світ. Ці ідеї були екстрапольовані представниками аналітичної естетики у царину теорії мистецтва і стали опертям для побудови науково-теоретичного підґрунтя головних її концептів, здійсненої лінгвістично-аналітичним напрямом.

Основи антиесенціалізму були закладені у статті американського філософа П. Зіфа «Завдання визначення твору мистецтва» (1953) та в антології В. Елтона «Естетика та мова» (1954). Проте найбільш повне та чітке визначення критичної позитивної програми антиесенціалізму було викладено у двох статтях американських філософів: М. Вейца – «Роль теорії в естетиці» (1956), та В. Кенніка – «Чи базується традиційна естетика на помилці?» (1958) [1:18].

У своїй знаковій роботі М. Вейц, виходячи з методології, запропонованої Вітгенштайном, відмовляється від створення загальної теорії мистецтва, вважаючи, що таку теорію неможливо верифікувати, а значить, загальні питання потрібно замінити більш точними. На його думку, мистецтво взагалі неможливо визначити, тому слід зосередитися не на його дефініції (що є мистецтво?), а на питанні про те, поняттям якого виду є «мистецтво»? До такого висновку філософа підштовхнула думка, що будь-яке визначення встановлює суворі норми і тим самим перешкоджає входженню у це поняття якісно нових об'єктів, тобто «закриває» його. Проте мистецтво є динамічним феноменом, воно розвивається поступально, позаяк періодично виникають твори, що ламають правила, звичаї, стереотипи, – отож, ніколи не буде можливо перечислити вичерпно всі умови його правильного вживання. Тому поняття «вір мистецтва» неможливо визначити, воно є вільним від будь-якої регламентації, і його слід прийняти за «відкрите поняття», тобто таке, що перебуває у постійній динаміці і є відкритим до розширення, доповнення та зміни своїх характеристик [13:1–3].

Інший впливовий напрям англо-американської аналітичної естетики 50-80-х рр. – *естетичний перцептуалізм* або ж *аналітичний емпіризм*, головна ідея якого полягала у переконанні, що визначити природу мистецтва, не користуючись категорією естетичного досвіду, неможливо. Основною цінністю твору мистецтва визнається його естетична цінність, що полягає у здатності збудження естетичного переживання, яке є критерієм та мірою цінності твору мистецтва і єдиним обґрунтуванням висловлюваних про нього оцінювальних суджень [1:128-129]. У 50-60-х рр. представниками цієї концепції були М. Бердслі, В. Олдрідж та Дж. Стольніц. Найпоследовнішим та найвідомішим представником естетичного перцептуалізму в американській філософії мистецтва вважається М. Бердслі. Саме він сприяв зміцненню міжнародного престижу американської естетики та її наукового авторитету у США, а також суттєво вплинув на те, що у II пол. ХХ ст. естетика стала вважатися направляючою складовою американської філософії [1:129-130].

Однією з перших спроб подолання обох версій аналітичної естетики стала *інституціональна теорія мистецтва*, яка виникла у США в кінці 60-х – на початку 70-х рр. Головним її розробником був Дж. Дікі. Імпульсом до появи такої позиції стала його полеміка з М. Вейцом, яка розгорнулася довкола твердження про те, що поняття «мистецтво» неможливо визначити. Запропонована Дж. Дікі теорія була спробою подолання труднощів та недоліків традиційних теорій мистецтва, які марно намагалися сформулювати його дефініцію, позаяк брали до уваги ті риси мистецтва, які насправді були притаманні лише певним його царинам або ж окремим періодам його історії.

Більшість теорій мистецтва прагнули знайти відмітні його ознаки або виділити предметні особливості твору мистецтва (формалістичні, структуралістські і феноменологічні концепції) у функціях, виконуваних мистецтвом або твором мистецтва щодо творців і споживачів (психоаналітичні, експресіоністські, емоціоналістські, когнітивістські теорії тощо). Натомість інституціональна теорія стверджує, що відмітні (істотні, загальні) риси мистецтва слід шукати не в предметних або функціональних властивостях мистецтва, а в особливостях *контексту*, в якому воно з'являється і функціонує. Цим культурним контекстом мистецтва є його власна художня практика у форматі діючих інституцій або, інакше кажучи, *арт-світу*, як особливого суспільного інституту, а властиво, цілої системи різних художніх інститутів. Поняття арт-світу Дж. Дікі запозичив з відомої статті американського філософа й критика А. Данто «The Artworld» (1964), котрого, проте, не можна віднести до представників інституціональної теорії. Для Данто приналежність до мистецтва визначають не так арт-інституції, як певний *мовний контекст*, який вони продукують. Він, зокрема, стверджує, що саме теорія мистецтва як сукупність мовних висловлювань «забирає» претендентів на статус твору мистецтва до світу мистецтва і утримує їх від «впадання» у реальні об'єкти, якими вони насправді є [10:581]. У статтях, опублікованих у 70-ті рр., а також у книзі «Перетворення банальності» (1981) А. Данто запропонував власну концепцію, котра, незважаючи на окремі спільні з теорією Дж. Дікі пункти, принципово відрізняється від неї і є своєюрідною версією пізнавальної теорії мистецтва. Данто схильний вважати, що мистецтво є своєюрідною мовою, натомість світ мистецтва він розуміє радше як лінгвістичний, аніж суто художній інститут, на відміну від Дікі [1:235].

Тим не менше, термін «світ мистецтва» став важливим спільним пунктом у теоріях обох дослідників. У широкому сенсі він розуміється як ціла система різноманітних художніх інститутів: спеціалізовані заклади (музеї, галереї, філармонії, театри тощо); особистості, пов'язані з існуванням, функціонуванням мистецтва: художники, виробники мистецтва, співробітники художніх установ (музеїв, театрів тощо); споживачі мистецтва, колекціонери, критики, історики й теоретики тощо. Важливу складову світу мистецтва становлять художники,

що продукують твори мистецтва, а також ті, хто робить їх доступними (актори, музичні виконавці, співробітники галерей), і, звісно, споживачі мистецтва, які його оцінюють [1:223-224].

Головна ідея інституціональної теорії може бути сформульована так: *мистецтво – це те, що у світі мистецтва вважається мистецтвом, а твором мистецтва є те, що світ мистецтва за такий визнає* [1:221].

Дж. Дікі вважав, що визначення мистецтва повинне бути суто описовим, тобто класифікаційним. На відміну від ціннісного визначення, що неодмінно включає конкретні критерії досконалості, класифікаційне визначення базується на критерії приналежності окремого предмета до певної групи предметів. Таким чином, твір мистецтва – це такий продукт діяльності людини, якому був присвоєний статус художності спеціальним громадським інститутом, яким і є «світ мистецтва» [13:7-10].

Інституціональна теорія Дж. Дікі, незважаючи на суперечності та дискусійність, мала надзвичайний вплив на подальший розвиток теорії мистецтва. Так, авторитетний польський дослідник американської філософії мистецтва 60–70-х, Б. Дземидок зазначає, що жодна книга з царини філософії, опублікована у 80-х рр. в англійських країнах, не ігнорує концепцію Дж. Дікі, котра вже включена у новітні академічні підручники з естетики. Окрім США та Великої Британії, найбільше зацікавлення ця теорія викликала у скандинавських країнах [1:231]. Тим не менше, автор критично оцінює окремі її положення. Підсумовуючи теоретичні й практичні перспективи застосування інституціональної теорії, він, зокрема, підкреслює, що головна ідея цієї концепції ймовірно може бути зведена до тези, яка стверджує, що твір мистецтва – це такий предмет, який у даному суспільстві вважається твором мистецтва. На думку польського дослідника, така концепція може слугувати лишень робочою формулою, певним вихідним пунктом для досліджень, які могли б заповнити цю абстрактну формулу конкретним суспільно-історичним змістом. Принципові питання, на які інституціональна теорія не дає відповіді, це питання про те, які предмети й чому вважаються творами мистецтва у певній культурі, в окремий історичний період і в певній суспільній групі [1:241].

Висновки та перспективи дослідження. До найважливіших досягнень американських теоретиків, які лягли в основу сучасного розуміння мистецтва, можна віднести низку ідей. Це, зокрема, такі твердження: судження і категорії естетичної науки не співвідносяться з жодними зовнішніми об'єктами та їх властивостями; немає сенсу намагатися визначити, які об'єкти є художніми, виходячи з їх зовнішніх ознак, що сприймаються чуттєво; естетичні характеристики художнього твору не є ані обов'язковими, ані визначальними характеристиками твору мистецтва; відсутність естетичних і художніх явищ у реальності означає, що ні естетичні оцінки, ні художньо-критичні судження не можуть бути «підтверджені об'єктивними фактами», відповідно висловлювання критиків є судженням про судження; немає не тільки самостійно існуючих (поза си-

стемами інтерпретацій) естетичних об'єктів і творів мистецтва, але й в окремому творі немає змісту й форми самих по собі; загалом, що таке «зміст» і «форма» як такі, встановити неможливо. Ще один важливий висновок, що був наслідком вищезгаданої дискусії – це переконання у тому, що розуміння й оцінка мистецтва ізольовано від суспільного життя є неможливими, позаяк не існує жодних універсальних специфічних та єдино виправданих стосовно мистецтва естетичних ставлень, установок, переживань та естетичних критеріїв оцінки.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Пер. с англ. / Под ред. Б. Дземидока и Б. Орлова. При участии издательства Уральского государственного университета (г. Екатеринбург). – Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. – 320 с.
2. Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I / Пер. с нем. Составл., вступ. статья, примеч. М. С. Козловой. Перевод М. С. Козловой и Ю. А. Асеева. – М.: Гнозис, 1994. – 612 с.
3. Дніпровська Є. В. Від аналітичної естетики до постмодернізму: аналіз американських теорій (США) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. : спец. 09.00.08 «естетика» / Дніпровська Євгенія Володимирівна – Київ, 2003. – 19 с.
4. Иноземцева А. Н. Ранняя институциональная теория искусства Д. Дики. Предпосылки и источники возникновения [Электронный ресурс] / А. Н. Иноземцева // Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ. – № 10 (2-2013). – 2013. – Режим доступа: http://articult.rsuh.ru/binary/2629739_37.1382915544.99182.pdf.
5. Кутіліна Х. Є. Перспективізм у сучасній філософії мистецтва (теорія Джеймса О. Янга). / Х. Є. Кутіліна // Наукові записки. – Т. 154. Філософія та релігієзнавство / Національний університет «Києво-Могилянська академія». – 2014. – С. 30-34.
6. Оленіна О. Мистецтво в контексті соціально-гуманітарного дискурсу [Електронний ресурс] / Олена Оленіна. – Режим доступу: <http://glierinstitute.org/ukr/digests/041/1.pdf>.
7. Полянська В. І. Деякі аспекти антиесенціалістичної теорії мистецтва Моріса Вейца [Електронний ресурс] / В. І. Полянська // REFERAT-OK.COM.UA – Режим доступу: <http://referat-ok.com.ua/BANKIVSKA-I-BIRZHOVA-SPRAVA/POLYANSKA-VI-DEYAKI-ASPEKTI-ANTISENCIALISTICHNOJI-TEORIJI-MISTECTVA-MORISA-VEICA>
8. Федорів У. Поле влади та літературний канон: до проблеми взаємодії / Уляна Федорів // Вісник Львів. ун-ту, 2008. – С. 15–22.
9. Эстетика: словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
10. Danto A. The Artworld [Електронний ресурс] / Arthur Danto // The Journal of Philosophy. – Vol. 61, Iss. 19. – 1964. – Режим доступу: <http://links.jstor.org/sici?si=0022-362X%2819641015%2961%3A19%3C571%3ATA%3E2.0.CO%3B2-6>
11. Dewey's Aesthetics [Електронний ресурс] // Stanford Encyclopedia of Philosophy – Режим доступу: <http://plato.stanford.edu/entries/dewey-aesthetics/>
12. Dziamski G. Liata dziewiecdziate / Grzegorz Dziamski. – Poznan: Galeria Miejska ARSENAL, 2000. – 200 s.
13. Doulas L. Art: Definitions and Analyses [Електронний ресурс] / Louis Doulas. – Режим доступу: <http://louisdoulas.info/wp-content/uploads/2014/07/Art-Definitions.pdf>.