

Владислав Татаркевич

ІСТОРІЯ ШЕСТИ ПОНЯТЬ



Владислав Татаркевич

ІСТОРІЯ ШЕСТИ ПОНЯТЬ

**DZIEJE
SZEŚCIU POJEŃĆ**

sztuka • piękno • forma
twórczość • odtworczość
przeżycie estetyczne

ІСТОРІЯ ШЕСТИ ПОНЯТЬ

мистецтво • прекрасне • форма
творчість • відтворництво
естетичне переживання

Переклад з польської
Валентина Корнієнка

T23 Пропонована читачеві книжка В. Татаркевича, польського філософа зі світовим ім'ям, є історією шести понять чи навіть більшої їхньої кількості, бо побічно також накреслено історію понять чару, вишуканості, піднесеності, класичності, романтичності й ще кількох інших. Загалом же це історія «понять естетичних».

Історія шести фундаментальних понять позначена ряснотою суперечок і змін. Можна б гадати, що полеміка, яка точилася справдавна, кінець кінцем ушухне, і в наш час, через два з половиною тисячоріччя розвитку європейської культури, настане стабілізація понять і теорій. Насправді, стабілізація якщо й настала, то незначна, і ніщо не свідчить про те, що вона виявиться тривалою.

Редактор
Леся Жупанська



ЦЕ ВИДАННЯ ЗДІЙСНЕНО ЗА ФІНАНСОВОЇ ТА ЕКСПЕРТНОЇ
SPONSORED BY THE INTERNATIONAL RENAISSANCE FOUNDATION
ПІДТРИМКИ МІЖНАРОДНОГО ФОНДУ "ВІДРОДЖЕННЯ" В РАМКАХ
IN THE FRAMES OF JOINT PROGRAM WITH THE CENTER FOR PUBLISHING
СПІЛЬНОЇ ПРОГРАМИ З ЦЕНТРОМ РОЗВИТКУ ВИДАВНИЧОЇ
DEVELOPMENT OF THE OPEN SOCIETY INSTITUTE BUDAPEST
СПРАВИ ІНСТИТУТУ ВІДКРИТОГО СУСПІЛЬСТВА БУДАПЕШТ



© POLAND

Публікація частково фінансована Польським фондом літератури з коштів Міністерства культури та національної спадщини Республіки Польща.

На обкладинці використано картину
Луї Маркуссі *Портовий бар*.

Перекладено за виданням: Władysław Tatarkiewicz. *Dzieje szczęścia pojęć*. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa, 1988.

© by Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa, 1975.

© МП «Юніверс», В. Корнієнко, переклад, 2001.

Передмова

Історію естетики, подібно до історії інших наук, можна тлумачити подвійно: або як історію людей, її творців, або як історію порушуваних і розв'язуваних у ній проблем. «Історія естетики», яку автор цієї книги видрукував раніше (том I — III, 1960 — 1968), була історією людей, теоретиків та митців, які в минулі сторіччя висловлювалися про красу та мистецтво, форму та творчість. Книга, що читач бере до рук, повертає до тієї самої теми, але подає її інакше: як історію проблем, понять, естетичних теорій. Матеріал обох книг, попередньої й цієї, почасти той самий, але тільки почасти, бо попередня завершується XVII сторіччям, а ця сягає наших днів. Тим часом у проміжку від XVIII до XX сторіччя в естетиці відбулося багато чого; лише в цей період вона здобула визнання як окрема наука, дістала власну назву й витворила теорії, які старожитнім ученим та митцям і не снилися.

Але нова книга така близька до давнішої, що її можна вважати за доповнення та завершення цієї останньої, щось на зразок її четвертого тому. Та з огляду на почасти спільний матеріал годі було уникнути й повторень. А втім, в історії естетики, як і в історії решти наук, є такі поняття й теорії, без яких не обійтися в жодному викладі. Античний Емпедокл слушно твердив: думка, варта того, щоб її висловити, варта й того, щоб її повторити. Це — перше питання, що його вважаємо за потрібне порушити в передмові.

Друге — *періодизація*. Кожна книга, що охоплює тривалий відтинок історії, повинна мати певну хронологію. Пропонована праця послуговується простим поділом на *чотири великі періоди*: стародавній, середньовічний, новочасний і сучасний. Як на нас, межа між античністю та середньовіччям пролягає між Плотіном та Августином, що ж до середньовіччя та новочасної ери, то її слід проводити між Данте та Петраркою. А за межу між новочасною та сучасною ерами береться злам XIX і XX сторіч: саме тоді урвалася тяглість розвитку, яка попри чималі зміни була незаперечна від XV до XIX сторіч.

Третє. В історії понять авторові вільно було ставити перед собою завдання або цілковитої інвентаризації, або тільки *селекції* того, що протягом сторіч думали і писали про ті поняття. Однак інвентаризація переходила можливості однієї людини, а також видавалася не таким нагальним завданням, як висвітлення всього влучного, глибокого й оригінального, притаманного щораз новим концепціям прекрасного та мистецтва, форми чи творчості. Натомість той, хто береться до селекції, наражається на певні труднощі: не може цілком абстрагуватися від себе, своїх уподобань та оцінок, свого розуміння того, що

має неперехідну вагу, а що істотне для окремих діб. Ранній період історії мало обходили естетичні розмірковування, а ще менше їх збереглося, тож-бо в селекції не було потреби, можна було брати до уваги майже весь матеріал. Інакше стоїть справа з ближчими до нас часами. Тут перед істориком багатий вибір, і завдання його тим важче, що поглядові його бракує часової відстані та перспективи.

Пояснень у передмові вимагає й *бібліографія*, вміщена наприкінці пропонуваної книги. З одного боку, вона не повна (повна бібліографія до книги, що обіймає всю історію європейської естетики, становила б окрему працю). З другого — містить трохи більше позицій, ніж їх цитується у тексті. Бібліографія репрезентує творчу лабораторію автора, дає перелік праць, якими він послуговувався. Вона поділена на джерела та праці. Джерела подаються уже в тексті, але у скороченому записі; повний запис читач знайде наприкінці книжки в бібліографії.

Останнє необхідне пояснення стосується *ілюстрацій*. Книга з царини мистецтва та прекрасного потребувала їх; але ілюструвати текст, де йдеться лише про поняття, доводилося майже виключно персоніфікаціями понять, алегоріями, зображеннями божеств, що ширять опіку над мистецтвами та прекрасним. Грецька концепція тих божеств так усталилася, що це давало змогу репродукувати не тільки античні зображення Муз та Орфея, а й Аполлона з XVI сторіччя, трьох Грацій із XVII, Музи з XX. Серед ілюстрацій переважають персоніфікації мистецтв: сімох вивільнених мистецтв, поезії, малярства чи театру. Але є серед них і святий Лука — заступник малярів, є барочна алегорія безсмертя творців, а під назвою «Метагалактика» — сучасна алегорія нескінченності. Осібну групу ілюстрацій становлять обрахунки досконалих пропорцій людини: відомий малюнок Леонардо да Вінчі, менше знаний — Ле Корбюзьє і найменше знаний — Мікеланджело, репродукований тут за копією, подарованою колись Станіславу Августу і включеною до його колекцій — нині власність Відділу гравюр бібліотеки Варшавського університету (БВУ). З тієї польської колекції взято більшість гравюр.

Книгу писалося в 1968 — 1973 роках. Але до неї також додано кілька давніших фрагментів, один навіть із періоду перед Другою світовою війною. У міру того як вона писалася, певні розділи публіковано: у *Dictionary of the History of Ideas*, у колективній праці *Wstęp do historii sztuki*, а також у польських та закордонних наукових часописах. Але жоден розділ не публікувався у повному вигляді, в якому він з'являється на світ нині.

У цій передмові автор хоче подякувати тим, хто допоміг йому написати, ілюструвати і видати книгу. Зокрема: Янушові Краєвському — за вдосконалення бібліографії та дружню допомогу, на яку завжди можна було розраховувати; пані проф. Гелені Сиркусовій — за численні настанови та цінні поради, пов'язані зі сферою сучасного мистецтва; пані проф. Марії Людвіці Бернгард — за допомогу в доборі стародавніх ілюстрацій; пані хранительці музею Пауліні Ратковській — у доборі середньовічних ілюстрацій; хранителям Відділу гравюр — паніям Терезі Сулежиській та Ельжбеті Будзінській — за можливість вільного доступу до колекцій, що перебували під їхньою опікою.

ВСТУП

Я став у центрі світу, аби краще було розглядатися довкола і бачити те, що є. Я створив тебе як істоту ані небесну, ані земну [...], щоб могли різьбити й перемогати самого себе.

Дж. Піко делла Мірандола:
Oratio de hominis dignitate

I

Щоб обійняти думкою різноманітність явищ, людина об'єднує їх у групи, а для внесення у ті явища найбільшого ладу та ясності поділяє їх на великі групи за найзагальнішими категоріями. В історії європейської культури таких поділів dokonувано від класичних часів і чим би це не пояснювалося — їхньою відповідністю структурі явищ чи дією людського конформізму, ті великі поділи явищ, найзагальніші їхні категорії утримувалися впродовж сторіч із разючою стійкістю.

1. Розрізнялися і розрізняються три найвищі види вартостей: *добро, краса та правда*. Їх назвав, уже в одному ряді, Платон (*Phaedrus*, 246 E), і відтоді вони жили в європейській думці. Такий набір часто виступав у середньовіччі в латинському формулюванні: *bonum, pulchrum, verum*, хіба що їх трохи інакше кваліфіковано — не як три вартості, а як три «трансценденталії», або найвищі типи умовиводів. Як чільні вартості вони знову згадуються за ближчих до нас часів, зокрема у писаннях французького філософа першої половини XIX сторіччя Віктора Кузена. Запам'ятаймо: *прекрасне* в культурі Заходу віддавна вважається однією з трьох найвищих вартостей.

2. Розрізнялися і розрізняються три види *діяльності* та способів життя: *теорія, дія і творчість*. Такий поділ сподобиємо в Арістотеля, і можна припускати, що він його й обґрунтував. За римських часів Квінтіліан вивів з нього трихотомічний поділ *мистецтв* (*Inst. orat. II*,

18. 1). Він став правити за природний поділ для схоластики; зберігся він і в способі мислення новочасних людей. У повсякденному мисленні та повсякденній мові такий поділ часто виступає у спрощеній, інакшій, ніж аристотелівська, двочленній формулі: теорія та практика. Його відлуння — і в сьогоднішньому протиставленні: наука і техніка. Основна аристотелівська трихотомія знайшла також свій вираз у Канта в трьох його критиках: критиці чистого розуму, практичного розуму та здатності судження. Ті три критики, три книжки, окреслювали три особні розділи філософії, і разом три сфери людських зацікавлень та діянь. Коли автори XIX сторіччя, зокрема кантіанці, поділяли філософію на *логіку, етику й естетику*, то це був той самий поділ в іншому, простішому формулюванні. Інакше, але з подібною тенденцією розмежовувалися і розмежовуються *наука, мораль та мистецтво*. Запам'ятаймо: *естетика* вважається одним із трьох розділів творчості та людської діяльності.

Психологи в такий спосіб розрізняють *думку, волю та почуття*, зазначаючи подеколи, що ця трійця відповідає вищезгаданим поняттям: логіка — етика — естетика, наука — мораль — мистецтво. Наведені трихотомії були і лишаються вельми поширені, тож нема сенсу наводити ті, що впродовж європейської історії виступали як їхні виразники. Назагал можна сказати, що ці великі трихотомії людської діяльності жили разом з аристотелівською філософією, але зацілилися навіть тоді, коли та занепала; відродилися вони головню завдяки Кантові: не тільки його прибічники, а й супротивники послуговувалися його трістою схемою.

3. Розрізнялися і розрізняються (як у філософії, так і в повсякденному мисленні) два види *буття*: те, що є частиною природи, і те, що створила людина. Таке розрізнення ще в давнину запровадили греки, розмежувавши те, що походить «із природи» (*fysei*) і те, що походить із мистецтва, або з людських витворів (*nomos, thesei*). Платон свідчить, що ідею згаданого поділу сповідували софісти (*Leg., X. 889 A*). Так старожитні розрізняли незалежні та залежні від людини речі; іншими словами: те, що необхідне, і те, що не конче мусить бути саме таким. Це стосувалося *prima facie* (на перший погляд) практичних, суспільних справ, але прикладалося також і до мистецтва та уявлень про прекрасне.

Філософія запровадила — також іще в античності — розрізнення, подібне до цього, але сперте на іншу основу, а саме — на протиставлення предметів та суб'єкта: вирізнення того, що серед наших справ,

думок, здобутків *об'єктивне*. То, власне, Арістотель просто і радикально відмежував те, що є «саме собою» (*to kai'heauton*), від того, що є «для нас» (*to pros hemas*). Але однаковою мірою — це протиставлення було притаманне й Платоновому способу мислення; в історії європейської думки воно виступало як у платонівській, так і в арістотелівській течіях. За нових часів його ще більше висунули на перший план думки Декарт і Кант, і відтоді ним визначається філософська проблематика. У певні моменти історії естетики головним її питанням було: чи речі гарні самі собою, а чи вони гарні тільки для нас.

4. Розрізнялися і розрізняються два види пізнання: *розумове і чуттєве*. В давнину вони щонайрішучіше протиставлялись один одному як *aisthesis i noesis* — два поняття, постійно тоді вживані й постійно протиставлювані. Ці поняття зберегли свої позиції і за нових часів, даючи підставу для поділу мислителів на сенсуалістів та раціоналістів, аж до кантівської науки про «дві основи пізнання», цього синтезу раціоналізму та сенсуалізму. І пам'ятаймо: від грецького слова *aisthesis* походить назва естетики.

5. Розрізнялися і розрізняються два *чинники буття*: складники та їхній уклад, або *елементи і форма*. Розмежував їх Арістотель, і відтоді вони зберігалися впродовж сторіч, усіляко інтерпретовані, в європейській думці. І пам'ятаймо: форма — одне з понять, що постійно оживають знов у розмірковуваннях про мистецтво.

6. Так само чітко розрізняються світ і мова, якою ми говоримо про світ; іншими словами: *речі та знаки*. Або, трохи інакше: речі та символи. Таке розрізнення не завжди виступало на першому плані науки, зокрема науки про прекрасне та мистецтво, — воно сягає початків грецької культури, коли вже протиставлялися річ і назва: *rema* та *onoma*.

Добро — прекрасне — правда, теорія — дія — творчість, логіка — етика — естетика, наука — мораль — мистецтво, природа — людські твори, об'єктивна властивість і суб'єктивна, те, що розумове, і те, що чуттєве, елементи — форми, речі — знаки: всі ці розрізнення та категорії належать до засадничих коли не у світовій, то принаймні у західній думці. У тому числі прекрасне, творчість, естетика, мистецтво, форма. Поза всяким сумнівом, естетика та головні її поняття належать до найзагальніших і найтривкіших інструментів людської думки. Не менш тривкі й великі її протиставлення: творчість і пізнання, мистецтво і природа, речі й знаки.

II

А. *Класи*. Аби осмислити явища, ми об'єднуємо ті з них, що подібні між собою, у групи, або *класи*, як іменують їх логіки. Об'єднуємо у класи менші й більші, а також у дуже великі, такі як класи прекрасного та мистецтва, форми та творчості, що про них уже йшлося вище і йтиметься в цій книжці далі.

Класи ми формуємо на основі властивостей, притаманних явищам; проте не всі спільні властивості надаються до формування класів. Клас зелених предметів (якщо навести приклад зі сфери поза межами естетики), що охоплює траву, смарагди, певні види папуг, малахіт і багато інших речей, навряд чи спроможний, бо зелені предмети, окрім барви, мають небагато спільного і, зрештою, про їхній клас не випадає надто розводитися. Ув естетиці із предковічних часів за класи спроможні вважаються класи прекрасних речей, здатних подобатися, артистичних, а також класи форм і творчості. Як теоретики, так і практики, як учені, так і митці вважали і вважають, що про ці класи можна багато говорити; про них написано чимало томів.

Аби клас був по-справжньому спроможний, важливо, щоб ті властивості, на підставі яких його сформовано, можна було розпізнати і щоб завжди можна було сказати, чи якийсь предмет до нього належить. Таку вимогу прекрасне і мистецтво, форма і творчість задовольняють не сповна. Томи, написані про них, викликали і викликають заперечення. Тож-бо нові часи намагаються підправити ці класи або й замінити їх іншими.

Естет має справу з класами різного роду:

1) До їхнього числа належать класи *фізичних речей*, наприклад, архітектурних або малярських творів; це класи найпростіші, ними легко послуговуватися.

2) Проте в естетиці є й класи *психічних явищ*: естет цікавиться не тільки речами, здатними викликати втіху, а й самою втіхою, яку вони викликають.

3) Тема естета — не тільки малярські чи архітектурні твори, розміщені у просторі, а й танок чи спів, виконувані в часі; тоді він оперує класами не речей, а *перебігів*, подій, дій артистів та дій глядачів або слухачів.

4) Такі дії естет пояснює здібностями, притаманними артистові й тому, хто його сприймає; він оперує класами *здібностей* так само, як класами дій. Старожитні розуміли мистецтво тільки як майстерність,

тобто як здатність творити речі; клас мистецтв був для них класом здібностей.

5) Прагнучи витлумачити мистецтво чи прекрасне або нахил до мистецтва та прекрасного, естет піддає їх розборові, виокремлює в них складники та структури; формує в такий спосіб класи *елементів* та *укладів*. А уклади — абстракції; ось чому естет оперує так само класами предметів *абстрактних*.

Про таку різномірність — речей, переживань, дій, здібностей, елементів, укладів, абстракцій — слід пам'ятати й бути готовим до того, що не всі класи, якими оперує естет, так само прості й легкі, як класи фізичних речей.

Б. Назви. Аби порозумітися з іншими чи бодай для самих себе зафіксувати власні думки, ми даємо предметам *назви*. Деякі окремі предмети мають *власні назви*: їх мають сливе кожна людина, кожне місто й річка, багато гір, декотрі будинки, коні та собаки; свої найменування мають також пам'ятки архітектури, музейні картини та скульптури, музичні твори, романи та вірші. Естет, однак, займається не так тими окремими речами, як їхніми класами, а для них потрібні інші назви, ніж власні, а саме: *загальні*.

Вони виступають як назви різного роду класів: класів фізичних речей, психічних явищ, перебігів, здібностей. Різномірність явищ в естетиці не криє в собі нічого незвичайного — щось подібне спостерігається і в інших науках та в повсякденній мові. А проте слід пам'ятати, що серед назв, якими послуговується естетика, є не тільки назви речей, а й дій, здібностей, елементів, структур, абстрактних властивостей.

Ось приклади різних категорій назв, уживаних в естетиці:

- а) назви фізичних предметів, наприклад твір мистецтва;
- б) психофізичних предметів, наприклад артист і глядач;
- в) психічних предметів, наприклад естетичне переживання;
- г) зібрань, наприклад мистецтво (в розумінні того, що виконали митці);
- г) дій, перебігів, наприклад танок чи театральна вистава;
- д) здібностей, наприклад уява, талант, смак;
- е) укладів, наприклад форма;
- є) пропорцій, наприклад симетрія;
- ж) співвідношень, наприклад прекрасне.

До чільних назв естетики належать назви абстрактних властивостей. Не тільки краса і потворність, а й піднесеність, мальовничість або

витонченість (які видаються відмінами краси), а й багатство і просто-та, правильність і пропорційність (означувані в естетиці як джерела краси).

Натомість багато назв у естетиці вживається багатозначно, і залежно від того, як їх ужито, вони належать до тієї чи тієї з перелічених вище категорій; це стосується навіть, скажімо, назви «мистецтво», що означає або колекцію предметів (г), або здатність їх витворювати (д).

У подальших розділах цієї книги не раз уживатимуться такі назви естетики:

(1) *Мистецтво* колись було назвою *здатності* людини, а саме здатності витворювати потрібні людині предмети; нині воно — радше назва зібрання таких предметів. Отже, значення його не тільки змінилося, а й увійшло до іншої категорії: з категорії (д) перейшло до категорії (г).

(2) *Краса* є назва *властивості* [категорія (ж)]; а саме коли йдеться про красу мистецького твору чи краєвиду; в мові вільніший вживається також на означення красивої речі (категорія а), предмета, наділеного властивістю краси.

(3) *Естетичне переживання* є назвою психічних дій (в).

(4) *Форма* найчастіше означає не самі речі, а *уклад* частин та їхнє співвідношення між собою; проте подеколи виступає як назва видимого предмета, відчутного на дотик, предмета, що його можна взяти до рук. Тобто вона коливається між категорією (ж) та категорією (а).

(5) *Поезія* так само не однозначна назва. Вона виступає або як *збірна* назва, наприклад у звороті «польська поезія ХХ сторіччя» (категорія (г)), або означає те саме, що поетичність, і тоді виступає як назва властивості (ж), наприклад у звороті «поезія притаманна Шопеновим творам».

(6) *Творчість* виступає в естетиці як назва творчого таланту, а отже, певної *властивості* розуму; але в інших випадках означає *діяльність* митця; у повсякденній мові означає також *зібрання* (наприклад, «творчість Крашевського» в розумінні всього його доробку). Тож-бо ця назва коливається між категоріями (ж), (г) та (г).

(7) *Мімесис* і *артистичне наслідування* виступають як назви або дій (митця), або співвідношення між твором та взірцем; тож вони належать до категорії (г) чи (е).

8) *Уява, геній, смак, естетичне чуття* виступають як назви не так психічних переживань, що їх є змога зазнати, як гаданих *здібностей* розуму, отже, належать до назв типу (д).

(9) *Мистецька правда* — назва, найчастіше вживана на означення співвідношення між твором та його взірцем [категорія (є)], але інколи й на означення властивості, яку ми безпосередньо відчуваємо (в).

(10) *Стиль*, ужитий із прикметником, наприклад класичний, романтичний чи бароковий стиль, часом усвідомлюється як *збірна* назва (г), в розумінні всієї сукупності відповідно класичних, романтичних та барокових творів; але також — і чи не найчастіше — як назва відмітних *властивостей* цих витворів (ж).

Назви, вживані в естетиці, постали й утвердилися подібно до назв інших розділів знань, цебто у два способи. Одні було запроваджено внаслідок чиеїсь ухвали, натомість інші прижилися поступово, непомітно. Назву самої «естетики» запровадила одна людина, відомо хто і відомо коли: це зробив Олександр Баумгартен 1750 року. Так само назву «красних мистецтв» запровадив Шарль Батте 1747 року на означення скульптури, малярства, поезії, музики, танку. А проте сенс тих назв — як «естетики», так і «красних мистецтв» — у пізніший період зазнав певного зміщення. Те саме сталося з багатьма іншими назвами; яке їхнє значення, вирішували зачинателі, а згодом також і користувачі.

Натомість переважна більшість назв, що ними послуговується естетика, не постала за чиеюсь ухвалою; їх узято з розмовної лексики, і непомітно, поступово, буденно вони прижилися. Не всіх їх і не завжди застосовувано однотайно, хтось їх вживав уперше, інші йшли за його прикладом, а ще інші переінакшували на свій лад. Через це вони стали багатозначними назвами або з роками змінювали значення. Так само ведеться і в інших науках, але в естетиці багатозначних і зміннозначенневих назв особливо багато. Яскравий приклад багатозначності назв — «форма»; натомість «мистецтво» — приклад поступової зміни значення, до часу ледве помітної для ока, але в кінцевому підсумку дуже істотної.

В. Поняття. Назви виконують подвійну функцію: щось означають і щось означують. Наприклад, назва «капітель», уживана в архітектурі, *означає* те саме, що частина колони, яка її увінчує і сполучає підпору з балковим перекриттям; а *означає* всі капітелі, розсіяні по світі, весь їхній клас; вона має одне значення й zarazом означає безліч предметів. Це назва, вживана у теорії архітектури. Таку саму функцію, хоч загалом і мають абстрактніше значення, виконують і назви естетики.

До значення назви зводиться те, що ми називаємо *поняттям*. Володіти поняттям капітелі, мистецького твору чи прекрасного — не що

інше, як уживати назви «капітель», «мистецький твір», «прекрасне», знаючи їхнє значення. А також вирізняти серед предметів клас капітелей, мистецьких творів, прекрасного. Поняття, назва, клас — то лише різні сторони тої самої операції: виокремлення з навколишнього світу схожих між собою предметів, об'єднання їх у групи.

Г. *Дефініцією* називається речення, що розкриває значення якоїсь назви. Інакше кажучи: дефініція назви — це речення, що розкриває поняття, відповідне тій назві. Або ще інакше: це перелік класу предметів, означеного тією назвою. Одне слово: це з'ясування назви. Дефініція завжди виступає у формі речення: підмет у ньому — назва, а іменна частина присудка — відповідне їй поняття. Наприклад, дефініція: «Капітель — це частина колони, що увінчує її» рівнозначна реченню: «Назва «капітель» означає частину колони, що увінчує її». Є два види дефініцій: дефініція *одного* роду потрібна тоді, коли, впроваджуючи в мову нову назву, вирішується чи припускається, як ту назву маєтсья розуміти. Хто береться до такого визначення, той має цілковиту волю: може вибрати назву на свій розсуд і надати їй значення, яке йому до вподоби. Таку волю, наприклад, мали історики мистецтва, які півсторіччя тому визначали «стиль Станіслава Августа», бо перед ними цього стилю не виокремлювано і цієї назви не вживано. Нині руки в історика вже зв'язані, він мусить зважати на те, як визначили назву його попередники і як її вживають сучасники. Його завдання — подати не таку дефініцію, яка припускає чи вирішує, а таку, яка засвідчує, як назва розуміється: це дефініція *другого* роду. Перший рід надає різних значень, другий — віднаходить їх; один творить, інший відтворює. Перший не становить проблеми, оскільки загалом він розкутий, вільний; натомість проблему становить другий: якою методою засвідчити, як уживається назва, як відтворити її значення. Від часів Сократа повторюють, що така метода — індукція, але від часів Сократа знов відомо й про те, що, даючи визначення, індукцію важко застосовувати плідно.

Тим часом у науковій практиці другий рід дефініції важливіший, актуальніший. Звичайно, як у науці, так і в повсякденній мові раз по раз з'являються нові назви і для них припускаються нові визначення, але на терені таких загальних понять, як естетика, це трапляється рідко. У кожному разі чільні її поняття, що розглядатимуться нижче, не дають простору для припущень, здебільшого поняття та їхні назви вже установлені й упроваджені у вжиток, треба тільки їх розшифрувати. Як це робити? Навіть таких простих понять, як капітель, ніхто не визначає і не може визначати шляхом чистої індукції; а таких складних, мінливих,

абстрактних, як краса чи форма — й поготів. Чинять інакше, роблять *огляд прикладів*, намагаючись добирати якнайрізнорідніші. Це інтуїтивна метода, бо приклади добираються інтуїтивно. Певна річ, не безвідмовна, але важко вигадати ліпшу.

Визначення назви — то заледве вступ до знань про речі: воно виокремило їхній клас, а тепер слід усталити властивості того класу. Речення, що їх усталюють, ми називаємо *теоріями*. У правильній системі знання про клас складаються з (однієї) дефініції та з теорій (більш чи менш численних). Дефініція — то *guid nominis*, а теорія — то *guid rei*. Проте може відбутися заміна. Якщо, наприклад, капітеллю *називаємо* частину колони, що її увінчує, то, звичайно, кожна капітель є частиною колони, що її увінчує. А з другого боку, теорія в порядку заміни може бути вжита як дефініція.

Фелікс Яроньський навів колись (*O filozofii, 1812*) простий приклад того, як слід розрізняти дефініції та теорії: коли про повітря ми кажемо, що це «газова оболонка земної кулі», — то це дефініція, коли ж ми кажемо, що воно — суміш азоту й кисню, то це вже теорія. У такий самий спосіб ці дві речі розрізняються в естетиці. Твердження Томи Аквінського, що «прекрасні речі, які подобаються, коли їх розглядати» — то дефініція краси, а її теорія — твердження, що «краса залежить від досконалості, пропорцій та блиску».

Тільки поодинокі мислителі, такі як Платон та Арістотель, Тома Аквінський та Кант, послідовно визначали красу чи мистецтво, відмежовуючи дефініції від теорій. Історик естетики, що відчитує стародавні тексти, знаходить у них думки про красу та мистецтво без вирізнення дефініцій, і йому доводиться реконструювати їх самому.

Історія естетики не була переданням із покоління в покоління тих самих дефініцій та теорій. І ті й ті формувалися поступово і змінювалися. Теперішні погляди на красу та мистецтво, форму та творчість — виплід багатьох чергових спроб, здійснюваних з різних позицій, різними методами. Розмаїття міркувань ускладнювало ті чергові спроби; поняття, що належали до початкового фонду, нелегко було узгодити з пізнішими ідеями. Чергові формації накладалися одна на одну як численні відбитки, роблені на одному кліше, внаслідок чого, зрозуміло, обриси не могли бути виразні. Ба більше, поняття, якими поступово збагачувалася естетика, походили з різних сфер: із філософії, із творчих лабораторій митців, із повсякденної мови, а в різних сферах той самий вираз мав різний сенс.

Видатні індивідуальності з-поміж письменників, митців, учених накладали на поняття свої відбитки, часто дуже відмінні між собою.

Такі поняття були у вжитку вчених, але часто-густо означували речі вельми емоційного характеру, що суперечило науковому підходові.

Історик зобов'язаний боротися з синонімами та омонімами; у текстах, що до нього дійшли, він не раз знаходить чимало виразів з тим самим значенням і чимало значень того самого виразу. Знаходить і такі запутані поняття, що стає перед потребою виконувати завдання, подібні до обов'язків гайового, який мусить прорубувати чи бодай розчищати стежки.

Розділ I

МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ ПОНЯТТЯ

Dócti ratióne artis intelligunt, indócti, voluptatem.*

Квінтіліан

I. Раннє поняття мистецтва

Слово «мистецтво» — переклад латинського *ars*, а це останнє — грецького *techné*. Але *techné* та *ars* означали не зовсім те саме, що нині означає мистецтво. Лінія, яка сполучає цей сучасний вираз із тими давніми, безперервна, але не рівна. З плином років сенс виразів мінявся. Зміни були дрібні, але постійні й призвели до того, що через тисячоріччя сенс давніх виразів став зовсім інший.

Techné у Греції, *ars* у Римі та в середньовіччя, навіть ще на початку новочасної ери, в добу Відродження, означали те саме, що вміння, а саме: вміння змайструвати якийсь предмет, дім, статую, корабель, ліжку, горнець, одяг і, крім того, ще — вміння командувати військом, міряти поле, переконувати слухача. Всі ці вміння називалися мистецтвом: мистецтво архітектора, скульптора, гончара, кравця, стратега, геометра, ритор. Вміння полягає у знанні правил, тож не було мистецтва без правил, приписів: мистецтво архітектора має свої правила, а мистецтво скульптора, гончара, геометра, генерала — свої. Тим-то поняття правила належало до поняття мистецтва, до його дефініції. Робити щось без правил, лише з натхнення чи уяви — було для старожитніх чи для схоластиків не мистецтвом, а його протилежністю. У ранні віки греки гадали, ніби поезія постає з натхнення Муз, а отже, не залічували її до мистецтв.

Відповідно до загальних поглядів греків Платон писав, що «не називає мистецтвом ірраціональної роботи» (*Gorg.*, 465 a). Гален визначав мистецтво як комплекс загальних, вдалих і корисних правил, що слугу-

* Вченим людям мистецтво дає поживу для розуму, невченим — утіху (лат.).

ють певній меті. Його дефініцію зберегли не тільки середньовічні автори, а й ренесансовий Раме; потім її подав у своїй енциклопедії (1607) Гокленіус; і ще в наш час (але вже тільки як історичну інформацію) її повторює філософський словник Лаланда.

Ця дефініція звучить так: «*Ars est systema praeceptorum universalium, consentientium, ad unum eundemque finem tendentium*». («Мистецтво — це система загальних правил, умовностей, вироблена задля однієї вузької місцевої тенденції»).

Мистецтво, трактоване так, як трактували його в давнину та в середні віки, мало, отже, обсяг далеко ширший за той, що має нині. Воно охоплювало не тільки красні мистецтва, а й ремесла; малярство було мистецтвом тою самою мірою, що й кравецтво. Мистецтвом величали не тільки майстерно виготовлену *продукцію*, а й насамперед саму *майстерність* виготовлення, знання правил, фахові знання. Тому за мистецтво могли мати не лише малярство чи кравецтво, а й граматику чи логіку — власне, як комплекс правил, як фахові знання. Тож-бо мистецтво давніше мало сферу ширшу: ширшу на *ремесла* і принаймні на частину *наук*.

Те, що єднало красні мистецтва з ремеслами, куди більше впадало старожитнім та схоластам у вічі, ніж те, що їх розмежовувало; вони ніколи не поділяли мистецтв на красні та ремісничі. Натомість вони ділили їх за тим, чи заняття ними вимагає лише розумової праці, а чи так само й фізичної. Перші мистецтва старожитні називали *liberales*, тобто вивільнені або вільні, а другі — *vulgares*, або звичайні; середньовіччя дало цим останнім назву «механічних» мистецтв. Ці два види мистецтв не тільки розмежовувано, а й зовсім інакше оцінювано; вільні вважалися незмірно вищими за звичайні, механічні. Натомість далеко не всі «красні» мистецтва залічувано до вільних: мистецтво архітектора, що вимагало фізичних зусиль, було для старожитніх звичайним мистецтвом, так само й малярство.

У середні віки *ars* без подальшого визначення трактувалося єдино як мистецтво досконалішого виду, цебто як вільне мистецтво. А вільними мистецтвами були: граматика, риторика, логіка, арифметика, геометрія, астрономія та музика, отже — самі науки, бо музика теж розумілась як теорія гармонії, як музикологія. Такі вільні мистецтва вивчалися в університетах на *facultas artium*, «відділенні мистецтв»; те відділення аж ніяк не було школою практичних умінь чи красних мистецтв — воно було школою теоретичних наук.

У середні віки налічувалося сім вільних мистецтв. Механічні ж мистецтва намагалися трактувати симетрично до вільних і теж звести їхне

число до семи. Це було нелегко, бо механічних мистецтв налічувалося далеко більше, доводилося, отже, до переліку семи механічних мистецтв долучити лише декотрі, найважливіші, або окреслити всі сім так широко, аби кожне охопило багато ремесел та мистецтв. Найвлучніші переліки семи механічних мистецтв сподибуюмо у Радульфа, званого Полум'яний (Арденс), та в Гуго Сен-Вікторського, обидва походять із XII сторіччя. Радульфів перелік¹ охоплює: *ars victuaria*, що забезпечує харчування людей, *lanificaria*, що постачає їх одягом, *архітектура*, що дає їм притулок, *suffragatoria*, що дає транспортні засоби, *medicinaria*, що лікує хвороби, *negotiatoria*, або вміння обмінюватися всіляким добром, і *militaria*, або мистецтво оборонятися від ворога. Перелік Гуго (*Didascalicon*, II 24) охоплював такі механічні мистецтва: *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina*, *theatrica*.

Де ж у тих переліках те, що ми йменуємо мистецтвами? До вільних мистецтв із них залічувалася тільки музика, і то через те, що вона — як уже згадувалося вище — розумілася головню як теорія гармонії, а не як уміння komponувати, співати, грати. У переліках механічних мистецтв значиться тільки архітектура (у Гуго включена до ширшого поняття *armatura*); зрештою в переліку Гуго можна знайти й театральне мистецтво (хоча «*teatryca*» була поняттям ширшим, обіймала всяке мистецтво гуртового розважання людей, не тільки театральні вистави, а й усі громадські змагання, перегони, цирк).

А поезія? Її нема в жодному переліку — і бути не могло. Уже за стародавніх часів, а ще більше в середньовіччя її мали за різновид філософії чи віщунства, а не за мистецтво. Поет був віщун, а не митець.

А малярство та скульптура? Їх не залічували ані до вільних мистецтв, ані до механічних. А проте, поза всяким сумнівом, їх розуміли як мистецтва, тобто як майстерне виробництво, здійснюване за приписами. Але їх не вважали за вільні мистецтва, оскільки вони вимагали фізичної праці. А чому їх не залічували до механічних? На ці запитання можна відповісти так: бо в переліках тих мистецтв, програмово обмежених до семи, значилися єдино найважливіші, а для механічних мистецтв критерієм ваги була корисність, тимчасом як пластичні мистецтва, малярство чи скульптура, були малокорисні. Ось чому їх не називав ні Радульф, ані Гуго. Мистецтва, які ми насамперед маємо на оці, кажучи про «мистецтва», колись трактувались як механічні, та ще й такі малозначущі, що не заслуговували на згадку в переліках.

¹ Grabmann M. *Geschichte der scholastischen Methode*, 1909, I. c. 254.

II. Зміни за нових часів

Така система понять протрималася до нових часів і застосовувалася ще в добу Відродження. Та, власне, в цей період почалися зміни. Щоб зі стародавнього поняття мистецтва викристалізувалося те, що нині найуживаніше, мали відбутися дві речі: по-перше, з царини мистецтва мали бути вилучені ремесла та науки, а натомість долучена поезія; по-друге, мала народитися нова свідомість того, що по згаданому вилученні ремесел та наук решта мистецтв становить єдину цілість, *відрубний клас умінь, трудів та людських витворів*.

Приєднувати поезію до мистецтв було найлегше: ще Арістотель, укладаючи правила трагедії, витлумачив їх як *уміння*, а отже, мистецтво. У середні віки це трактування поринуло в забуття, але тепер його треба було тільки пригадати. І коли в середині XVI сторіччя Арістотелеву «Поетику» видали, переклали й прокоментували в Італії, коли вона викликала подив і здобула силу наслідувачів, належність поезії до мистецтв не викликала вже жодних сумнівів. Дату зламу можна назвати точно: італійський переклад «Поетики» (Сеньї) опубліковано 1549 року, і той рік кладе початок з'яві серії поетик в Арістотелевім дусі².

До *відмежування* красних мистецтв від ремесел спричинилася суспільна ситуація: прагнення пластиків піднести свою вагу. Прекрасне за ренесансових часів стало цінуватися вище і відігравати в житті роль, утрачену від старожитніх часів; вище також цінувалися його продуценти, малярі, скульптори, архітектори; зрештою вони самі ставили себе вище за ремісників, не хотіли з ними мати нічого спільного. Несподівано їм прислужилася ще й економічна скрута; торгівля та промисловість, що квітували в пізні середньовіччя, тепер почали підупадати, всі дотеперішні вкладення капіталів виявилися непевні — і мистецькі твори стали трактувати як укладення не гірші, ба навіть кращі за інші. Це поправило майновий стан та суспільні позиції митців і своєю чергою піднесло їхні амбіції; вони прагнули, щоб їх вирізняли, відокремлювали від ремісників, трактували як представників вивільнених мистецтв. І досягли цього, хоча тільки поступово, раніше малярі, аніж скульптори.

Складніше стояла справа з відокремленням красних мистецтв від науки; на заваді стали, власне, амбіції малярів та скульпторів. Вони опинилися перед вибором: бути трактованими як ремісники чи як учені — й вибрали друге. Бо суспільне становище вчених було незрівнянно вище.

² Weinberg B. *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961.

А ще до цього схиляла і традиційна концепція мистецтва, сперта на *пізнання* законів та правил. Ідеалом славетних митців Відродження було досягнути закони, що ними вони керувалися у своїй праці, вирахувати свої твори з математичною точністю. Надто це стосується П'єро делла Франчески, однак й Леонардо да Вінчі теж. Така була типова тенденція останніх десятиріч XV сторіччя: Лука Пачолі описав свої обрахунки досконалих пропорцій у «*De divina proportione*» 1497 року, П'єро — у своїй «*De divina perspectiva pingendi*», написаній трохи раніше. Щойно в пізніші роки Відродження постав опір тій точній, науковій, математичній концепції: мистецтво може робити навіть більше, ніж наука, але не те саме. Передвістя такого спротиву помітне вже у Мікеланджело, з усією ясністю заявив про нього Галілей.

Відмежування красних мистецтв від ремесел та наук було, однак, справою легшою, ніж усвідомлення того, що вони самі утворюють єдиний клас. Довго бракувало понять і виразів, які б їх сукупно обіймали: належало ще ті поняття і вирази створити.

А. Нині майже не вкладається у голову, що Відродження на початку не мало поняття скульптора у звичному для нас значенні. Ще Анджело Поліціано у своїй енциклопедії мистецтв (*Panepistemon*), виданій у самому кінці XV сторіччя, вживав п'ять різних понять замість одного: *statuarii* (ті, хто працює з каменем), *caelatores* (з металом), *sculptores* (у дереві), *fictores* (із глиною), *encausti* (з воском). Тих виробників радше відокремлювали, ніж зближували, так само як у теперішній понятійній системі й фаховому реєстрі радше відокремлюють, ніж зближують, теслю та муляра. Вважалося, що кожен із тієї п'ятірки займається іншим мистецтвом, бо кожен працював з іншим матеріалом і в інший спосіб. Щойно в XVI сторіччі почалося понятійне злиття, витворилося загальніше поняття, що обіймало оті п'ять категорій; на його означення прижилася назва тих, хто працював із деревом, — *skulptores*, яка з часом охопила й тих, хто послуговувався каменем, металом, глиною та воском.

Б. Воднораз відбулося подальше злиття. Сформувалася врешті свідомість того, що витвори скульптора споріднені з умінням та витворами маляра й архітектора, споріднені настільки, що можуть бути охоплені одним поняттям, означені одною спільною назвою. Нині здається дивним, що це сталося так пізно, що так довго обходилися без загального поняття пластичних мистецтв. У XVI сторіччі поняття вже утворилися, натомість назви «пластичних мистецтв», як і назви «красних мистецтв» іще не вживалося. Говорили натомість про «рисувальні мистецтва», *arti*

del disegno. Назва ця постала з переконання, що малюнок — те, що єднає ці мистецтва, спільне для них. Про таке злиття трьох мистецтв можна прочитати у «Життях» Вазарі (*Le Vite*) та в «Трактаті про досконалі пропорції» (*Trattato delle perfette proporzioni*, 1567) Данте.

В. Попри сформування поняття рисувальних мистецтв, ще не було досягнуто теперішньої понятійної системи: рисувальні мистецтва ще не поєднували з музикою, поезією, театром. Не було для тих мистецтв спільного поняття і терміна. Зусиль для їхнього витворення почали докладали в XVI сторіччі, але справа виявилася непростю, на те, щоб упоратися з цим завданням, пішло два сторіччя. Вже усвідомлювали спорідненість усіх тих мистецтв, але ще не розуміли, що їх між собою єднає і zarazом відмежовує від ремесел та наук, на яких засадах може бути створене спільне для них усіх поняття. Від XV і аж по XVIII сторіччя спроб та ідей було багато.

III. Красні мистецтва

Один автор пробував вирізнити з-поміж мистецтв «розумові мистецтва», а інші — «музичні», «шляхетні», «пам'ятєві», «образні», «поетичні» і, нарешті, «красні».

Розумові мистецтва. Флорентійський гуманіст Дж. Манетті (*De dignitate et excellentia hominis*, 1532) ще в середині XV сторіччя вирізняв із-поміж мистецтв *artes ingenuae* (цю назву можна перекладати як «розумові» мистецтва, але також і як «своєрідні»). Він мав на увазі ті, які є витвором розуму і до розуму звернені. І вважав їх за витвір особливий, незвичайний, своєрідний. Проте справу модернізації поняття мистецтва Манетті не надто посунув уперед, нову назву він, то запровадив, але не нове поняття: то була просто нова назва для «вільних» мистецтв, їхнє коло залилося те саме, що й раніше, він долучав до нього науки, але не долучав поезії.

Музичні мистецтва. Марсіліо Фічіно, керівник платонівської академії у Флоренції, який писав півсторіччя потому, досяг більшого, ніж Манетті. В листі до Павла де Міддельбурга він 1492 року писав: «Вік наш, цей золотий вік, віддав належне вільним мистецтвам, що їх довгий час занедбувано: граматиці, поезії, риториці, малярству, архітектурі, музиці та старожитньому Орфеевому співу»³.

³ Chastel A. *Marsile Ficini et l'art*, 1954; — *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, 1959.

Його підхід був протилежний, аніж у Манетті: він зберіг давню назву (вільні мистецтва), але охопив нею інший, новий комплекс мистецтв — включив архітектуру та малярство, що їх доти розуміли як механічні мистецтва, а також поезію, яку взагалі не зараховували до мистецтв. Він спромігся об'єднати ті мистецтва, які нині маємо за достотні, й відірвати їх від ремесла. Якими засадами керувався? На це запитання він сам відповідає в іншому листі — до Канісьяно: «То музика, — пише він у ньому, — дарує натхнення: красномовцям, поетам, скульпторам та архітекторам».

Отже, він знайшов сполучну ланку між ними в музиці, й виокремлені ним мистецтва можна, у згоді з його думкою, хоча сам він цього прикметника не вживав, назвати «музичними». Від стародавніх часів «музика» та «музичний» були поняттями двозначними: у вужчому значенні стосувалися мистецтва звуків, у ширшому — всіх, хто був на службі Муз. Тож-бо сполучну ланку між мистецтвами, що їх виокремив Фічіно, можна вбачати в їхній мелодійності чи ритмічності, а в ширшому розумінні — і в «службі Музам» чи ще, як він сам писав, у натхненні творців.

Шляхетні мистецтва. Уже в другій половині сторіччя Джованні П'єтро Капріано у своїй поетиці, датованій 1555 роком (*De vera poetica*, A 3), вирізнив подібну групу мистецтв, проте на інших засадах і під іншою назвою, а саме «шляхетних» мистецтв. Він писав: «Назва шляхетних мистецтв належить єдино тим із них, які є предметом найшляхетніших наших почувань, найбільших наших здібностей і які водночас відзначаються тривкістю: такі поезія, малярство, скульптура».

Підставою для виокремлення тих мистецтв була їхня оцінка: окрему групу вони становлять через те, що досконаліші, шляхетніші, тривкіші за інші.

Пам'яттєві мистецтва. Лодовіко Кастельветро, чиє прізвище одне з найпопулярніших в історії поетики, висловився з цього питання у трактаті, датованому 1572 роком (*Corretione*, с. 79). У ньому він виокремив певну групу мистецтв і протиставив їх ремісничим уже за іншим принципом. Ремісничі мистецтва виготовляють речі, потрібні людині, а інші, такі як малярство, скульптура, поезія, слугують, як він гадав, тільки для того, щоб утримати в пам'яті речі та події. Тим-то він назвав їх «*arti commemorative della memoria*». Їхня царина трохи різнилася від царини «музичних» чи «шляхетних», не обіймала вона, наприклад, архітектури. Проте ідея Кастельветро посідає в історії поняття мистецтва місце не менш визначне, ніж ідеї Фічіно та Капріано.

Образні мистецтва. Декотрі письменники XVI та XVII сторіччя висунули думку: власне, по-справжньому вирізняє «шляхетні» чи «пам'ят-

теві» мистецтва їхня образність, те, що вони послуговуються конкретними образами, а не абстракціями та схемами. Саме їхня образність єднає такі відмінні з інших поглядів мистецтва, як малярство та поезія. Ось чому з Горацієвих часів не переставали повторювати гасло *ut pictura poësis* (поезія зрівняна малярству). Серед тих, хто уособлював такі віяння, можна вирізнити Клода Франсуа Менестріє, французького історика, геральдика, теоретика мистецтва XVII сторіччя (*Les recherches du blason, 1683, I*). Він доводив, що всі шляхетні мистецтва оперують образами, «*travaillent en images*».

Поетичні мистецтва. Згадане Горацієве гасло у XVI та XVII сторіччях, бувало, трактували навиворіт, і тоді воно звучало: *ut poësis pictura* (малярство зрівняно поезії). У такому вивертанні знаходило свій вираз пересвідчення, що поетичність, спорідненість із поезією — це те, що відмежовує від ремесел мистецтва на взір малярства. А спосіб мислення у ті сторіччя був такий, що «поетичний» означав те саме, що переносний, метафоричний. І деякі письменники в такій переносності й метафоричності вбачали справжню сполучну ланку для мистецтв шляхетних, неремісничих. Найкрасномовнішим виразником таких поглядів був італієць Емануель Тезауро, автор книги, датованої 1654 роком (*Canocchiale Aristotelico, c. 424*). Для нього, хто належав до знавців літературних манер, мистецька досконалість полягала в *arguzia*, або вишуканості; а «всяка вишуканість — метафора» (*ogni arguzia è un parlar figurato*). У ремісничих витворах нема метафор, натомість у літературних, театральних, у картинах, скульптурах, танцях вони є: всі ці види живуть метафорами, це їхня спільна риса, притаманна тільки їм.

Красні мистецтва. Ще в XVI сторіччі Франческо да Голланд, говорячи про пластичні мистецтва, випадково вжив виразу «красні мистецтва» (*boas artes* в оригінальному португальському звучанні). Однак цей вислів, дарма що видається нам таким природним, на той час не прижився. Концепція, якій відповідав той вираз (хоча вона ним і не послуговувалася), виразно окреслилася в другій половині XVII сторіччя — у великому трактаті про архітектуру, що його опублікував 1675 року Франсуа Блондель (*Cours d'architecture, 1675, c. 169*). У ньому він, поруч з архітектурою, назвав поезію, красномовство, комедію, малярство, скульптуру, відтак долучив до них ще музику і танок, одне слово — всі ті й лише ті мистецтва, які його попередники йменували розумовими, шляхетними тощо і які в наступному сторіччі складуться в «систему красних мистецтв». А сполучну ланку для них Блондель вбачав у тому, що всі вони з огляду на свою гармонійність правлять для нас за джере-

ло втіхи. Так він висловлював думку, що вони впливають своєю красою, що вона їх еднає. Але виразу «красні мистецтва» він не вжив.

Вишукані й приємні мистецтва. Вищенаведені історичні нагадування свідчать: від XV сторіччя живе було відчуття того, що малярство, скульптура, архітектура, музика, поезія, театр, танець утворюють особну групу мистецтв, відмінну від ремесел та вмінь, з якими вони цілі сторіччя носили спільну назву «мистецтв». Натомість було неясно, що ту групу еднає і як у зв'язку з цим їх називати: розумовими, музичними, шляхетними, пам'яттевими, образними чи поетичними мистецтвами. Ще 1744 року Джіамбаттіста Віко пропонував для них назву «*приємних*» мистецтв (*Scienza nuova*, 1744, с. 52), а Джеймс Гарріс того самого року (*Three Treatises*, 1744, с. 25) — «*вишуканих*» (*elegant arts*). На три роки пізніше, 1747 року, Шарль Батте (*Les beaux arts réduits à un seul principe*, 1747, с. 6) назвав їх «*красними*» мистецтвами. Ця назва фігурувала на титулі його популярної книги — і прижилася. А разом з нею усталилося й поняття⁴.

То була істотна зміна. Бо вирізнення мистецтв шляхетних чи пам'яттевих, вишуканих чи приємних було і лишилося особистою власністю Капріано чи Кастельветро, Гарріса чи Віко; натомість вирізнення красних мистецтв стало повсюдне. Назва красних мистецтв увійшла до мови вчених XVIII сторіччя, збереглася вона і в наступному сторіччі. Назва поширювалась на чітко окреслену царину: Батте нарахував п'ять красних мистецтв (малярство, скульптура, музика, поезія і танець), а також два близькі до них (архітектура і красномовство). Перелік той був повсюдно схвалений, і усталилися не тільки поняття красних мистецтв, а й їхній перелік, їхня система (власне, після прилучення архітектури та красномовства), складена з сімох одиниць. Поняття красних мистецтв та їхня система видаються нам простими й природними, але історик знає, як пізно і з якими труднощами їх усталено.

Із середини XVIII сторіччя вже не лишалося сумнівів, що ремесла — то ремесла, а не мистецтва, і що вміння — то вміння, а не мистецтва; отже, тільки красні мистецтва — справді мистецтва. А що це так, то можна і слід називати їх просто мистецтвами, бо інших мистецтв нема. І така термінологія прижилася; правда, не відразу, а в XIX сторіччі. На той час значення слова «мистецтво» змінилося, його царина звузилася й обіймала вже тільки *красні мистецтва* без ремесел та вмінь. Можна сказати: утрималася лише назва, поняття ж мистецтва постало *нове*.

⁴ Kristeller P. O. *The Modern System of the Arts*, «Journal of the History of Ideas», XII і XIII, 1951 і 1952.

А далі назву «красних мистецтв» запозичила ще вужча група мистецтв, власне — мистецтва пластичні, ті самі, що колись їх охрещено «рисувальними»: в цьому значенні у XIX сторіччі вживано таких найменувань, як «Школа красних мистецтв», «Товариство сприяння красним мистецтвам»; вони означували школи й товариства, що мали діло з малярством та скульптурою, а не з поезією та музикою.

Перед тим, у середині XVIII сторіччя, відбулося щось іще вагомніше: не тільки сформувалося поняття красних мистецтв, а й утвердилася їхня теорія, цебто усталився погляд на те, які спільні риси об'єднують красні мистецтва і яка їхня суть. Ця теорія XVIII сторіччя нині видається сумнівною, але тоді вона здобула майже повсюдне визнання, і то на доволі тривалий час. Вона була витвором того самого Ш. Батте, який розв'язав питання про назву та поняття красних мистецтв. Він був письменник не так видатний, як впливовий — значною мірою через те, що мав попередників, що потреба виокремити і витлумачити оту особливу групу мистецтв назрівала віддавна.

Теорія красних мистецтв, проголошена Батте, полягала в тому, що їхні спільні риси вбачалися в їхньому наслідуванні дійсності. Здавалося б, він ішов давнім, навіть дуже давнім шляхом, добре знаним зі старожитніх часів. Та то лише позірність: з давніх-давен (певніше від Платона й Арістотеля) мистецтва ділили на твірні та наслідувальні, і всі умовиводи про наслідування, *mimesis*, *imitatio* протягом понад 200 років стосувалися єдино «наслідувальних» мистецтв, малярства, скульптури, поезії, але не архітектури чи музики. Щойно Батте став тим, хто всі красні мистецтва витлумачив як наслідувальні й на основі наслідування вибудував їхню загальну теорію. Теорія та не видається вдалою, а проте свого часу мала великий успіх. Як-не-як перша загальна теорія мистецтва у світлі нового розуміння мистецтв.

XVIII сторіччя, яке вирізнило мистецтво в сучасному розумінні, знайшло також формулу на означення відмінних законів, які ним керують. Уже набагато раніше Арістотель писав (*Poëtica*, 1460 b 13 n), що «одне й те саме не може бути слухним і в політиці, і в поезії» і що для мистецтва може бути слухним те, що неможливе в дійсності. Та тільки наприкінці XVIII сторіччя виголошено лаконічне речення: «Мистецтво — це те, що саме диктує свої правила» (*was sich selbst die Regel gibt*). Таку думку про автономію мистецтва висловив у своєму листі до Кернера (*Briefe*, III, 99) Ф. Шіллер. А все ж вона не здобула такого визнання, як думка Батте.

Озираючись на еволюцію поняття мистецтва, зазначмо: така еволюція природна, навіть неуникненна. Можна тільки дивуватися, що

треба було стільки сторіч, аби надати цьому поняттю його теперішнього вигляду. І сталося щось незвичайне: старожитньо-середньовічне поняття мистецтва — отой вихідний пункт еволюції — було грубе, але ясне і не ускладнювало завдання свого простого і правильного визначення. Натомість сьогоднішнє, будши пунктом призначення еволюції, вужче від первісного і, здавалося б, виразніше окреслене, вперто не піддається дефініції. Підтвердження — сучасні словники та енциклопедії: вони або уникають дефініції, або дотримуються давньої. Адже Ларусова дефініція: «*application de la connaissance raisonnee et des moyens spéciaux à la réalisation d'une conception*» («застосування обґрунтованих знань та спеціальних засобів для реалізації якогось задуму») стосується старожитнього, а не сучасного поняття мистецтва. Або знов-таки, звужуючи поняття відповідно до його пізнішої еволюції, вони визначають мистецтво на кшталт XVIII сторіччя: за допомогою прекрасного. Лаланд «мистецтвами» називає «*toute production de la beauté par les oeuvres d'un être conscient*» («будь-яке творення краси через діяння свідомої істоти»), а Рюн називає їх творами, що ґрунтуються на засадах краси («*principle is based on beauty*»).

Тим часом сьогоднішнє мистецтво в багатьох своїх течіях, принаймні починаючи від дадаїстів та сюрреалістів, уже не відповідає такій дефініції: прекрасне не є відмітною рисою мистецтва, ба більше: навіть рисою необхідною. І теоретики, хто з них хоче рахуватися з сучасним мистецтвом, відкидають таку дефініцію. Сумніви, чи визначення мистецтва через прекрасне — вдаль, з'явилися вже близько 1900 року. А на півсторіччя пізніше майже повсюдно дійшли переконання, що таке визначення невдале. І в історії поняття мистецтва відкрився ще один період. Тож історія цього поняття в Європі триває двадцять п'ять сторіч і розпадається *grosso modo* (грубо кажучи) на два періоди, кожен з яких послуговувався своїм поняттям мистецтва. Перший період — період старожитнього поняття — був дуже довгий, тривав від V сторіччя давньої ери до XVI сторіччя нашої. Протягом тих довгих сторіч мистецтво розуміли як творення за правилами. То було перше його поняття. 1500 — 1750 роки були роки перехідні: колишнє поняття хоч і втратило давні позиції, проте ще зберігалось, а нове вже визрівало. Десь аж 1750 року давнє поняття поступилося місцем новочасному. Тепер мистецтво означало те саме, що *творення краси*. Це друге поняття прижилося так само повсюдно, як раніше старожитнє. Царина його була вужча, охоплювала сім мистецтв, згрупованих Батте, і не більше. Приблизно за півтора сторіччя це нове поняття видавалося таким справедливим, що естети й теоретики мистецтва і гадки не мали міняти його чи вдосконалювати. Аж ось на-

стали зміни: наслідок почасти поглибленого розбору поняття, а почасти еволюції, якої під той час зазнали самі мистецтва. Вони вже не вмішувались у стародавньому понятті мистецтва, не відповідали його вихідній дефініції.

IV. Нові суперечки про обсяг мистецтва

Сумнівний став обсяг поняття. Система з семи красних мистецтв, що їх виокремив Батте, уже була недостатня. Годі було зарадити справі, розширюючи систему, долучаючи до неї те чи те мистецтво: всі пропозиції видавалися проблематичні. Вагань не бракувало і в минулому: ремесла та науки спершу залічували до мистецтв, а згодом уже ні, тимчасом як поезію спершу вилучали з мистецтв, а потім, навпаки, до них долучали. Стабілізація поняття і обсягу мистецтв, що довго готувалась і завершилася завдяки Батте, не була остаточна. Уже в XVIII сторіччі визначилася розбіжність поглядів: чи поезія належить до «*beaux-arts*» («красні мистецтва»), а чи творить іншу категорію: «*belles-lettres*» («красне письменство»? У XIX сторіччі та на початку XX сумнівів нагромадилося далекіше.

З'ява художньої фотографії відразу ж породила сумніви: мистецтво це чи ні? Адже художня фотографія — витвір машини не меншою мірою, ніж людини, мистецтво ж — виробництво людське. Такі самі сумніви викликало згодом і кіно.

Ще раніше дискутувалося питання, чи належить до мистецтва *садівництво*? Адже — підкреслювалося — сади завдячують свою красу *природі* не менше, як садівникові, а тим часом у понятті мистецтва закладено, що воно творіння людське.

Чи *промислова архітектура* може бути мистецьким витвором? Наголошувалося: не може, оскільки має інші цілі, належить до промисловості, а не до штуки. Так само плакат: чи може він належати до малярського мистецтва, мавши комерційний і масовий характер? Прерафаелітів опанувало обурення, коли хтось із їхнього гурту запланував плакат для фабрики мила. Сьогоднішньою мовою запитання звучало б так: чи «медіа», ці масово і з комерційною метою продюзовані засоби спілкування з людьми та впливу на них, мають залічуватися до мистецтв?

Чи господарські вироби — мистецтво? І це питання здавалося проблематичним; у традиційній системі мистецтв воно не фігурує, а проте гарні предмети хатнього вжитку експонуються в мистецьких музеях. Так само кераміка, скло, тканини, зброя; так само вироби друкарів та палі-

турників. Проти залічення їх до мистецтв висовувалося у XIX сторіччі аргумент, що вони не мають належного інтелектуального, духового первня, аби стати мистецькими творами; будучи витвором радше *рук*, аніж *думки* і мавши *ужитковий* характер, вони не є мистецтвом, а чистим мистецтвом і поготів. Річ була проблематична, бо в тому самому сторіччі Вільям Морріс і «*Art's Worker Guild*» (Спілка працівників мистецтва) боролися за цілковите ототожнення ремесел із мистецтвами, за те, щоб покласти край протиставленню чистих мистецтв ужитковим, за бобонові, що ужиткові речі не належать до мистецтва. Певна річ, у порцеляновому сервізі важко дошукатися тієї глибини думки, що в драмі, й тієї повняви виразу, що в симфонії, але якби це мало свідчити проти належності сервізу до мистецтва, то виходило б, що міркою такої належності є не тільки краса, а й інші аспекти, такі як *думка* та *вираження*.

І ще: люди XIX сторіччя полюбили ходити на *фарси* та оперетки, але багато хто з них запротестував би, коли б комусь заманулося вважати оперетки (навіть Оффенбахові) за мистецькі твори. Те саме стосувалося танцювальної музики (навіть Штраусових вальсів). Чому? Бо — підкреслювалося — вона не досить поважна та ідейна. Наче питання належності до мистецтва вирішував також рівень *поважності* та *моральності*.

Все це засвідчує, що хоча поняття мистецтва здавалося усталеним, насправді таким воно не було; мірка належності до мистецтва виявилася багатогранна і хистка; у теорії за неї правило прекрасне, а на практиці — ще й участь думки та експресії, рівень поважності й моральності, оригінальне виконання, некомерційне призначення.

Проблема, чи мистецтво повинне бути життєво, практично корисне, не поставала взагалі у давнину, коли його поняття поширювалося також на кравецтво чи теслярство. Але не поставала вона й пізніше; можна припустити, що повсюдно панував такий погляд: мистецтво слугує прекрасному, життєвій красі, а коли дає ще й негайну практичну чи суспільну користь, то тим ліпше. Це не мета мистецтва, а його бажаний вислід. Зміни настали у XIX сторіччі — ще в першій його половині; саме тоді народилася ідея *едино естетичних* цілей та здобутків мистецтва: *l'art pour l'art* (штука для штуки). З таким самим успіхом, коли не більшим, можна було б висунути ідею: прекрасне для прекрасного. Соціолог пояснить, чому її проголошено, власне, в ту добу і чому батьківщиною ідеї виявилася Франція. 1818 року філософ Віктор Кузен, читаючи університетський курс, проголосив: «Прекрасне у природі та в мистецтві пов'язане тільки саме з собою. Штука — не знаряддя, у неї своя мета». Трохи пізніше літератор Теофіл Готье у передмові до роману «*Albertus*» (1832) висловив такі думки: «Чому во-

но слугує? Слугує тому, аби бути прекрасним. Чи цього не доста? Вписана до позитивного реєстру, поезія стає прозою, з вільної — невольницею. В цьому вся сіль мистецтва. Воно — воля, розкіш, цвітіння (*efflorescence*), розквіт (*épanouissement*) душі». За два роки в передмові до *Modemoiselle de Maupin* Готье писав: «По-справжньому прекрасне те, що не слугує нічому. Все, що пожиточне, — потворне».

Старожитне поняття мистецтва було ясне та виразне, але теперішнім запитам уже не відповідає. Поняття нової доби ближче до таких запитів, але не ясне і не виразне. Перше поняття — уже тільки історичне поняття, друге, на око актуальне, вимагає коректив.

Ситуація склалася така: важко було усталити зміст поняття, оскільки лишався неусталений його обсяг, і важко було окреслити обсяг, оскільки ще не дійшли згоди щодо змісту. Ситуація не виняткова, надто для понять, таких загальних і широковживаних, як мистецтво. Його поняття характеризувала і характеризує подвійна хисткість:

А. У XIX сторіччі мистецтво трактувалося і трактується надалі широко й ліберально як таке, що обіймає не тільки оті сім мистецтв Батте, а й художню фотографію, кіно, господарські вироби, механічні, ужиткові й прикладні мистецтва. Матеріальна культура назагал не вилучається з мистецтва цілком і повністю. Прецінь багато належних до неї предметів, продукуваних насамперед для поліпшення людського життя, таких як стільці, щоб на них сидіти, тарілки, щоб із них їсти, рушніці, щоб із ними полювати, годинники, щоб ті відмірювали час, виготовлялись і виготовляються з тим, щоб вони zarazом правили й за мистецькі твори. А декотрі з тих предметів, змайстровані єдино з думкою про вжиток, справляють мистецький вплив не менший, а часом і більший, ніж змайстровані з думкою про красу.

Так само стоїть справа із «засобами масової інформації»: мета в них завжди відмінна від мистецької, але часто-густо й така сама; недарма ж знавці їх часом залічують до мистецьких творів, інколи навіть до категорій високопробних, скажімо, плакати, починаючи з тих, що малював Тулуз-Лотрек. XIX сторіччя якщо й зараховувало їх до мистецтва, то — як і предмети матеріальної культури — до «прикладного», що його рішуче відмежовувало від «чистого», трактувало як нижчий різновид, як неповноцінне мистецтво. Нині таке протиставлення вийшло з ужитку; натомість сталося інше: певна частина теоретиків, починаючи від К. Белла та С. І. Віткевича, зводять мистецтво до «чистої форми», а за такого обмеження до нього не належать об'єкти матеріальної культури та масової інформації, ба більше, поза межами мистецтва опиняється тоді багато чого з давнього «чистого» мистецтва, з малярства, літерату-

ри. Нема, отже, єдиної думки стосовно того, який обсяг мистецтва, що до нього належить, а що ні.

Б. Із самого початку, поминаючи прекрасне, до мистецтва, бувало, ставили ще й інші вимоги: вимоги глибини та ідейності, мудрощів та піднесеності переживань. Діонісій Галікарнаський домагався, аби воно пробуджувало «палкість душі», Плотін — аби «нагадувало правдиве буття», Мікеланджело — аби «поривало до лету в небо», Новаліс вважав, що щире мистецтво — « візія Бога у природі», Гегель — що воно «пізнання законів духу». Натомість інші мистці, а також теоретики та споживачі таких вимог не ставили: досить було того, щоб твір тішив око чи вухо, аби його визнавали за мистецький. Так було у глибоку давнину, так є й нині; раз по раз заявляють про себе особливі, вищі вимоги до мистецтва, інші його критерії, критерії поза сферою прекрасного: що мистецтво «виринає з буденщини», «помножує життя», «дає форму швидкоплинному життю». Та подеколи називають мистецтвом усе, що бодай трохи подобається і зворушує, хоча й не криє в собі нічого високого чи глибокого, багатства ідей чи здатності формувати життя. Тож мистецтво розуміють подвійно. З усього того, що в одному значенні залічується до мистецтва, тільки (якщо можна так сказати) половина, а саме висока половина, належить до мистецтва у другому значенні; і лише та висока половина визнається справжнім мистецтвом; тоді навіть із «чистого» мистецтва випадають твори менш амбітні, менш одуховлені, твори дрібніших умів і талантів. У тім другім розумінні мистецтво — то селекція в межах мистецтва у першому значенні, селекція, здійснювана з естетичного погляду, але також і морального та ідейного, з погляду пропонованої «духової поживи». За мистецтво тоді вважають тільки те, що величне, тривке, здатне «перемагати час», як пише А. Мальро (*La métamorphose des dieux*, 1957), те, що є чимось більшим, ніж приємність і розвага; воно конче повинне мати «трансцендентне покликання», як каже А. Кестлер (*The Act of Creation*, 1964, с. 336). Те, що подеколи тільки вище мистецтво вважають за мистецтво, так само, як те, що в інших випадках за нього мають тільки чисте мистецтво, спричинює непевність обсягу цього поняття.

Є ще й інші вияви хисткості поняття: а) воно або обіймає літературу, або ні (у звороті «мистецтво і поезія»); б) його часом трактують у розумінні або творів, або ще й умінь їх komponувати; в) мова ведеться так, як би було тільки одне мистецтво в багатьох відмінах (*ars una, species mille*), або як би було стільки мистецтв, скільки відмін, як би малярство було — одне мистецтво, скульптура — друге, музика — третє. Ці вияви формальної хисткості недостатньо впорядкованої

мови важать, одначе, небагато проти отих двох великих. Саме ці останні найбільше спричиняються до браку згоди щодо змісту поняття мистецтва, до того, що пошуки його дефініції не дають бажаних наслідків.

V. Суперечки навколо поняття мистецтва

Визначаючи поняття, зручно користуватися традиційним правилом: з'ясувати, до якого типу належить визначуване поняття, а відтак — його прикметні риси. Отож загалом нема сумнівів щодо типу, до якого належить мистецтво: це тип свідомої людської діяльності або (в іншому відтінку поняття) плід такої діяльності. Вся складність у тому, аби знайти оту *прикметну* рису чи кілька таких рис, що відмежовують мистецтво від інших видів людської діяльності й людських витворів.

XVIII сторіччя залишило нам у спадок дві дефініції: мистецтво — то витворювання прекрасного і мистецтво — то наслідування.

1. *Прикметна риса мистецтва — те, що воно витворює прекрасне*; це класична дефініція, застосовувана з XVIII сторіччя. У найстислішому формулюванні вона звучить так: мистецтвом називається тип людського виробництва, що прагне прекрасного й осягає його. В основі такої дефініції лежить переконання, що прекрасне — це те, чого мистецтво прагне, його мета, продукт, головна вартість, відмітна риса. Думка про зв'язок мистецтва із прекрасним дуже давня: «Служба музам, — писав Платон (*Resp.* 403 с), — повинна провадити до закоханості у прекрасне». Через два тисячоріччя Л. Б. Альберті (*De pictura*, II, с. 88) вимагав від маляра понад усе дбати про те, щоб частини його твору «злилися в одне прекрасне». Такі уявлення навіяли врешті-решт дефініцію мистецтва — сформульована Батте, вона запанувала у XVIII сторіччі й по суті мала чинність у XIX сторіччі. Але нині ця дефініція викликає сумніви. Окрім інших причин, ще й тому, що «прекрасне» — не однозначне слово. У ширшому сенсі воно означає, що кому заманеться, є радше виразом захвату чи втіхи, аніж визначенням. А в значенні вужчому зводиться до продуманості, ясності, прозорості форм; «прекрасне те, що гармонійне» (*pulchrum est quod commensuratum est*), як проголошувалося в XVI сторіччі. Таке визначення прекрасного відповідає класичному мистецтву, натомість сумнівно, чи воно відповідає готичному, манеристичному й бароковому мистецтву, а також значній частині мистецтва XX сторіччя; отже, не може визначати все мистецтво.

2. *Прикметна риса мистецтва — те, що воно відтворює дійсність.* У минулому в цій дефініції найчастіше послуговувалися формулою: мистецтво *наслідує* дійсність. Сократ визначав малярство як відтворення видимих речей. А за дві тисячі років Леонардо да Вінчі мав за «гідне найбільшій похвали те малярство, яке виказує найбільшу відповідність відтворюваній речі» (*Trattato, фразм. 411*). Та для обох то була дефініція тільки відтворювального мистецтва, такого як малярство, скульптура, поезія. Тільки в середині XVIII сторіччя Батте (той самий, що запровадив дефініцію мистецтво — прекрасне) «заповзвся, — як він пише, — прикласти ту саму засаду наслідування також і до музики та мистецтва жесту», додаючи при цьому, що «сам здивувався тому, яка годяща ця засада і для цих останніх». Звідси він висноував, що наслідування природи — спільне завдання мистецтв, що воно — справжня їхня дефініція.

«Наслідування» із самого початку було словом багатозначним; але у звичному, найпоширенішому сенсі не відповідає ані архітектурі, ані музиці, ані абстрактному малярству, і тільки з застереженням відповідає фігуративному малярству та чималій частині літератури. Тож-бо ця дефініція, у такий спосіб колись трактована, нині — тільки історичне нагадування. З'явилися натомість принаймні чотири нові (або порівняно нові) дефініції.

3. *Прикметна риса мистецтва — те, що воно надає речам форми.* Мистецтво кшталтує речі, або — вдаючись до інших споріднених виразів — формує їх, надає кшталту, форми, структури матерії та духові. Таке розуміння його, власне, висловив ще Арістотель, коли писав, що від мистецьких творів «не можна вимагати нічого понад певну притаманну їм форму» (*Ethica Nicomach., 1105a 27*). Та лише деякі автори XX сторіччя звели цю рису мистецтва до його дефініції: найраніше і найбезоглядніше це зробили англійці та поляки: Белл, Фрай, С. І. Віткевич, який пише, що поняття мистецької творчості «рівнозначне конструюванню форм» (*Nowe formy w malarstwie, 1919*).

Ця дефініція, що тлумачить форму, кшталт як своєрідну властивість мистецтва, — найсучасніша, найдужче приваблює сучасну людину. А надто, можливо, у формулюванні Августа Замойського: «Мистецтво — все, що постало з потреби форми» (*«Zwrotnica», 1922, № 3*). Проте й така дефініція наражається на труднощі. То байдуже, що вона оперує різними термінами: форма, кшталт, конструкція, структура. Всі вони близькі за значенням. Дефініцію ускладнює те, що всі ці терміни двоїсті. Коли, говорячи про «конструкції», Віткевич твердить, що творити їх

«було, є і буде метою мистецтва», то має на увазі «абстрактні» конструкції. Натомість більшість сучасних теоретиків красних мистецтв чи літератури розуміють «форму» ширше, як таку, що обіймає форми не тільки абстрактні, а й конкретні, не тільки конструйовані, а й відтворювані, запозичувані з реального світу. Віткевичева дефініція, безперечно, *завузька*, не охоплює всіх предметів, звичке званих «мистецтвом»; зрештою Віткевич зовсім не замірявся охоплювати всю ту царину, чималу її частину він відкидав, йому залежало не на реконструкції традиційного поняття мистецтва, а на створенні нового; його дефініція була не констативна, а регулятивна чи бодай арбітражна.

Звичне, широке розуміння форми чи конструкції натомість *аж надто широке*. Адже не тільки митець, а й інженер, технік, конструктор машин надає матерії форми, кшталту, структури. Тож якщо мистецтво визначається як надання форми, то треба форму окреслити докладніше: як прекрасну, чи як здатну впливати естетично, чи поправну, чи відповідну, чи яскраву, чи своєрідну тощо. Те саме — коли до визначення залучається «кшталт» чи «структура». Все суще має форму, кшталт, структура не може становити прикметної риси мистецтва, хіба що якась особлива форма, особливий кшталт, структура. Особливу форму мистецтва декотрі митці й теоретики вбачають у *чистій* формі: такій, яка промовляє *сама за себе* (*intrinsic form*, як іменують її англосакси) без огляду на те, що вона репрезентує і чому служить. Адже в мистецтві вживається й цінується і така форма, яка добре *служить* якійсь *меті*; таку форму, звану *функціональною*, мають твори ужиткового мистецтва, будинки чи стільці. А по-третє, в мистецьких творах так само вживається і цінується форма, відповідна тому, що вона репрезентує: така форма, звана *репрезентативною* (*representational, extrinsic*), властива творам відтворювального мистецтва, портретам чи пейзажам. У мистецтві виступають як чисті форми, так і функціональні та репрезентативні, але ні функціональні форми, ні репрезентативні не є форми «чисті».

Звідси висновок: якщо форма й має визначати мистецтво, то не кожна; але не конче вона має бути й чиста. Отже, дефініція «прикметна риса мистецтва — форма» заширока, а дефініція «прикметна риса мистецтва — чиста форма» *завузька*. Прецінь форму має не тільки мистецький твір, а й машина; а мистецькі твори мають форму не тільки чисту, а й функціональну та відтворювальну.

4. *Прикметна риса мистецтва — експресія*. Згідно з цією дефініцією, прикметна риса мистецтва полягала б у позиції того, хто дає жит

тя творів, у позиції *митця*. Така дефініція, порівняно нова, до XIX сторіччя з'являлася тільки як виняток. Більшість давніших теоретиків, говорячи про мистецтво, не згадували експресії, а дехто, як, наприклад, Ф. Патрізі у XVI сторіччі (*Della poetica*, 1586, с. 91), прямо заперечував, що вона — прикмета поезії (*«Espressione non é propria del poeta»*). Крига скресла у XVIII сторіччі: з появою творів Кондільяка, Дідро, а згодом — романтиків. Цілком же ставлення до експресії змінилося у XX сторіччі. Класичними поборниками нового розуміння мистецтва стали Кроче, його учні та прибічники; це — філософи та психологи мистецтва, але й митці теж, серед них — абстракціоністи на кшталт Кандинського. Однак таке розуміння надто вузьке, бо експресивність — прикмета певних мистецьких течій та творів, але не всіх; конструктивне мистецтво в нього не вмістилося.

5. *Прикметна риса мистецтва — те, що воно породжує естетичні переживання.* Така дефініція вбачає прикметну рису мистецтва в його впливові на споживачів. А отже — не в самих творах. Попри таке зміщення (типове для XIX та XX сторіч), ця дефініція нагадує ту, яка специфічну рису мистецтва вбачала у прекрасному. Можна її сформулювати й так: прикметна риса мистецтва — те, що воно викликає почуття прекрасного.

Труднощі однієї дефініції подібні до труднощів іншої. Термін «естетичні переживання» не набагато однозначніший і виразніший за термін «прекрасне». Це надто широка дефініція, бо естетичні переживання породжують не тільки мистецькі твори; годилося б запровадити обмеження, наприклад, таке: прикметна риса мистецтва — не тільки те, що воно викликає естетичні переживання, а й те, що така його *мета*; а це річ непевна. З другого боку, ця дефініція водночас надто вузька. І це головна причина виникнення у XX сторіччі опозиції проти неї. Можна визначити мистецтво через його вплив, але той вплив не є впливом, виключно естетичним. Коли ми кажемо, що щось упливає естетично, то маємо на увазі, що воно будить захват або зворушує; а вплив деяких мистецьких творів, надто творів нашого сторіччя, має інший характер. Тож-бо висунуто ще одну дефініцію. Ось вона:

6. *Прикметна риса мистецтва — те, що воно спричиняє струс.* Така дефініція теж покликається на його вплив на споживачів, але розуміє його інакше, ніж попередня. Вона з'явилася пізніше за інші, це — типова дефініція нашого часу. Нині є багато пластиків, письменників, музик, для яких завдання й осягнення мистецтва — викликати переживан-

ня не естетичні, а *гострі*, струс, «шоку». Твір вдалий, якщо він стрясає. Інакше кажучи: завдання мистецтва — не експресія, а *impresia* у достотному розумінні цього слова, або — враження, гостре враження, потужний удар по споживачеві. Берґсон (*Les données immédiates*, 1889, с. 12) висловив це раніше за інших, пишучи вже тоді: «Мистецтво радше вражає людську психіку, ніж її виражає» (*L'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer*). Коли згідно з попередньою дефініцією воно мало викликати гаму переживань — від захвату до зворушення, то згідно з цією воно викликає гаму переживань — від зворушення до струсу. Така дефініція відповідає мистецтву митців-авангардистів. Зате вона не відповідає іншому мистецтву, зокрема тому, яке ми називаємо класичним; як дефініція мистецтва взагалі — вона так само завузька.

Шість дефініцій одного й того самого явища — це багато. А ще ж кожна з шести має варіанти, різновиди — розгорнені або звужені. За приклад їх могла б правити дефініція, сформульована Е. Кассіером і розвинена С. Лангером, яка визначає мистецтво як творення *символічних форм*.

Ба навіть поза цими фундаментальними шістьма дефініціями, їхніми варіантами та комбінаціями можна б розмірковувати ще й про інші⁵. Наприклад, про дефініцію, сперту на поняття *досконалості*. Можна б zarazом послатися навіть на авторів минулих сторіч, на школу Вольфа, на Дідро. Але це була б заширока дефініція, бо досконалі можуть бути й наукові здобутки та суспільні лади. А водночас і завузька: мабуть, лише нечисленні, найславнозвісніші мистецькі твори досконалі. Ба більше: як засвідчити їхню досконалість? Яка може бути її мірка?

Можливі ще й інші визначення: «Прикметна риса мистецтва — творчість»; але то була б надто широка дефініція, бо з творчістю пов'язане не тільки мистецтво, а й наука, техніка, суспільна організація. Або: «Прикметна риса мистецтва — витворювання *без правил*» (дефініція незвичайна, бо була б протилежністю старожитнього визначення мистецтва). Та ця дефініція, навпаки, була б завузька. Як і така: «Прикметна риса мистецтва — витворювання *речей нереальних*», тобто — як мовили уже в давнину — «витворювання ілюзій». Інша річ, що жодна з пропонованих дефініцій не є безпідставна: надто ж оті шість фундаментальних. Кожна-бо з них може покликатися на певні більш чи менш численні мистецькі твори, на певні типи й течії мистецтва. Та річ у тім, що жодна з них не відповідає їм усім, а це для дефініції конче;

⁵ Earl of Listowel. *A Critical History of Modern Aesthetics*, 1930; Odebrecht R. *Ästhetik der Gegenwart*, 1932; Morpurgo-Tagliabue G. *L'esthétique contemporaine*, 1960.

жодна не охоплює всього обсягу предметів, званих «мистецтвом». Усі ці дефініції завузькі.

Виходить курйоз: ми послуговуємося терміном «мистецтво», де є глуд, цей термін дозволяє нам порозумітися між собою, маємо поняття мистецтва — а окреслити це поняття не потрапимо. Та, зрештою, нічого дивного: клас предметів, званих «мистецтвом», не тільки обсяжний, а й неоднорідний. Такий неоднорідний, що давніші часи — аж до Ренесансу — взагалі не сформували того класу; допіру нові часи сполучили менші класи — літературу й пластику, чисті й прикладні мистецтва — і намагалися визначити це широке поняття мистецтва. Намагання ті наражалися на труднощі. І поруч зі спробами дефініції в середині ХХ сторіччя з'явився погляд, що визначити мистецтво не тільки важко, а й узагалі неможливо.

VI. Відмова від дефініції

У цей час з'явився і викликав резонанс погляд загальнішої природи: що ми нерідко послуговуємося назвами, які не піддаються визначенню; бо вживаються вільно, приблизно, а означувані ними предмети не мають спільних рис. Вони мають лише «родову схожість», за висловом Л. Вітгенштайна, який перший висунув таку думку і підпер її своїм авторитетом. Поняття такого гатунку названо «відкритими». Незабаром до них залічено наріжні поняття естетики: прекрасного, естетичної вартості, а також мистецтва. Речником визнання поняття мистецтва «відкритим» став американський естет М. Вайц. Він писав (*The Role of Theory in Aesthetics*, 1957): «Годі навести конечні й вичерпні властивості мистецтва — ось чому створення його теорії логічно неможливе, а не тільки реально важке». Мистецтво — це творчість, «мистці завше можуть створити речі, яких досі не було, тож-бо вичерпний перелік передумов мистецтва — нонсенс». А отже, «наріжне твердження, що мистецтво можна убгати в реальну чи будь-яку іншу дефініцію, — хибне».

Вайцова аргументація, якщо вона слухна, підходить не тільки для мистецтва, а й для інших царин: науки й техніки. Адже в основі їхнього розвою також лежить творчість. Якщо названі ним труднощі унеможливають дефініцію мистецтва, то вони унеможливають і дефініцію «машини». А що з'являються нові породи рослин і тварин, то поняття «рослини і тварини» мало б теж бути відкрите. І справді, Вайц визнає, що закриті поняття є тільки в логіці та математиці. Тож якщо дефініція мистецтва й гине, то у стихійній катастрофі, що поглинає переважну більшість дефініцій.

Вайц вважає, що дефініція мистецтва насправді нам не потрібна, бо дійти порозуміння щодо мистецтва можна й так. І тут він має рацію, якщо йдеться про повсякденне спілкування; натомість для ґрунтовніших досліджень брак дефініцій — очевидна перешкода. Ця обставина спонукає до наполегливості, до пошуків дефініції на іншому шляху, якщо дотеперішній не справдив надій.

З тезою, що «традиційна естетика ґрунтується на помилці», за два роки (1959) виступив також і В. Е. Кеннік (*Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?*). Помилка естетики, власне, в тому, що та намагалася дати визначення. Можна, твердив автор, визначити «ніж», бо функція ножа чітко окреслена, чого не скажеш про мистецтво. Воно не має «загальних правил, стандартів, критеріїв, канонів чи законів, що їх можна б прикласти до всіх мистецьких творів». «Немає риси, спільної для всіх мистецьких творів». Негоже «Шекспіра та Есхіла міряти одною міркою». Все це так, але звідси ще не випливає, що дефініція не можлива.

Різномірність того, що ми йменуємо мистецтвом, — очевидний факт. За різних часів, у різних країнах, течіях, стилях мистецькі твори не тільки мають різні форми, а й виконують різні функції, є виразом різних намірів і по-різному на нас впливають. Як зазначає англійський філософ С. Гампшір (*Logic and Appretiation, 1967*), то неправда, ніби всі мистецькі твори за всіх часів і для всіх людей задовольняли ті самі потреби й запити. І з ним не можна не погодитись. А все ж досі така різномірність оберталася не відмовою від дефініції, а пошуками іншої дефініції.

Можна користатися з вітгенштайнівського порівняння поняття з родиною, але швидше в іншій, підхожішій версії. А саме: кожна родина складається з багатьох родин — тих, що по батькові, й тих, що по матері. Давніше, хто хотів висвятитися в лицарський сан, був зобов'язаний зазначити (як сказано у формулі) «родини, до складу його родини належні». Так ось, такий обов'язок, либонь, покладається на тих, хто береться визначати таке поняття, як поняття мистецтва. До складу цього поняття належить «певне число родин»; дефініція вимагає переліку отих багатьох належних до мистецтва родин.

Із вищенаведених міркувань випливають три загальні висновки: один стосовно минулого поняття мистецтва, другий — його теперішності, третій — майбутнього. Щодо європейського минулого, то насправді воно криє в собі тільки історію *назви* мистецтва, а не поняття, бо тільки назва зберігалась, а поняття змінювалось; щоправда, помалу, але цілковито: в ранню добу тій самій назві «мистецтво» відповідало інше поняття, ніж за пізніших часів. Щодо теперішності: під назвою мистецтва вона сформулила таке поняття, яке марно намагаються визначити. А що ли-

шається для майбутнього? Можна, звичайно, визначати мистецтво, як кому заманеться. Можна сказати: «Мистецтво — це конструювання чистих форм», як зробив С. І. Віткевич. Або: «Мистецтво — це віддзеркалення дійсності», як робив і робить багато хто. Або: «Мистецтво — це експресія», як окреслював його Кроче. Все це визначення особливого роду: вони не відтворюють поняття, яким послуговується загал, а запроваджують інші, що їх той чи той автор хоче взяти на озброєння. Це дефініції «регульовальні» й почасти принаймні — «арбітражні». Під тією самою назвою мистецтва вони створюють нові його поняття — іншого змісту й іншого обсягу. Такі заходи можуть стати у пригоді, якщо вживаного сьогоднішнім загалом поняття мистецтва не пощастить розплутати; але поки є така спромога, краще спробуємо інший шлях. Таким шляхом, здається, могло б бути врахування отих багатьох родин, які належать до родини мистецтва.

VII. Альтернативна дефініція

Предмети, залічувані до мистецтва, належні до його поняття, виконують різні функції: репрезентують речі, які існують, але також конструюють і такі, яких нема. Вони не тільки конструюють і репрезентують зовнішні речі, а й розкривають внутрішнє життя. З одного боку, розкривають внутрішнє життя мистця, з другого — пробуджують внутрішнє життя споживача. Пробуджуючи споживача, не тільки дають йому задоволення, а й зворушують його, вражають, стрясають, збагачують його життя. Все це — незаперечні функції мистецтва; жодної з них неможливо спростувати.

Але мистецтво не можна звести до жодної з перелічених функцій. Дефініція мистецтва як відтворення речі обіймає тільки частину мистецтва, а не його все. Те саме — дефініція його як конструкції чи дефініція як експресії. Жодна з цих дефініцій не є цілковитою реконструкцією значення, притаманного в нашій мові слову «мистецтво»; кожна називає тільки одну родину зі складу мистецтва, поминаючи інші. Тим-то всі ті дефініції — неправильні.

Слід послатися на ще загальніший стан речей: види діяльності людини взагалі розмаїті — одні виконуються з певних *причин*, інші в певних *цілях* — танцює вона *тому*, що має таку охоту, а зводить будинок на те, щоб мати притулок. А мистецтвом займається як із певних причин (наприклад, з потреби форми), так і з певними цілями. Це одне з джерел труднощів, пов'язаних із поняттям мистецтва. Ба більше: до мистецтва

вдаються з *різних* причин і з *різними* цілями. Цілі виробника можуть бути інші, ніж цілі споживача. Подібні твори можуть виконуватися в різних цілях, а різні твори для подібних цілей. Початок дефініції мистецтва — легкий, бо, поза всяким сумнівом, мистецтво — діяльність людини, а не витвір природи. І то діяльність *свідома*, а не відрух чи справа випадку: не вважати ж за твір мистецтва відбиток, залишений на стіні пожбуреною в неї губкою, вживаючи прикладу, наведеного Леонардо да Вінчі. Відмежувати мистецтво від природи — не штука.

Натомість важко відмежувати мистецтво від інших *видів людської діяльності*, важко з'ясувати, які риси належать лише мистецтву і не належать іншим типам культури. Вдаючись до традиційної формули, зазначмо, що в дефініції мистецтва *genus* (рід) не підлягає сумнівам, натомість важко з'ясувати, яка *differetia specifica* (специфічна особливість) мистецтва. Твори мистецтва, — сонет і кам'яниця, інкрустована скриня і соната, — так різняться між собою, що мимоволі виникає сумнів, чи знайдуться спільні риси для них усіх. Не дивно, що теоретики віддавна шукають їх не так у самих творах мистецтва, як у його *стосунку* до дійсності, в його *скерованості* або в його *впливові* на людей. А все ж і такі підходи не виявляли властивості, яка б завжди виступала в мистецтві й натомість не виступала в жодному іншому виді людської діяльності.

З погляду *призначення* мистецтва: одні його твори постали з потреби зафіксувати *дійсність*, а інші — з потреби *форми*, ще інші — з потреби *експресії*.

З погляду впливу мистецтва на людей: багато його творів будять своєрідні естетичні переживання, істотний складник яких — почуття насолоди чи *захвату*, але інші впливають інакше: вони — джерело *зворушення* або потужний удар, *струс*, а це — щось інше, ніж насолода й захват.

З погляду *стосунку* мистецтва до *дійсності*: значна його частина *відтворює* конкретну дійсність; якщо не достотно, то принаймні вільно, натомість інша частина *витворює* абстрактні форми. Одні мистецькі твори фіксують те, що є, інші — конструюють те, чого не було.

З погляду *вартостей* мистецтва багато його творів характеризує *прекрасне*; але решту творів характеризують чар, витонченість, піднесеність та інші естетичні вартості. І тим вартостям, як підкреслював останнім часом М. Бірдслі (*Aesthetic Experience Regained*, 1969), нема ліку.

Висновок: хоч би як ми визначали мистецтво, — байдуже, на що ми покликатимемося: на його призначення, його стосунок до дійсності, його вплив, його вартості, — ми завше доходимо *альтернативи*, формули «або — або».

Визначаючи мистецтво через його *спрямованість*, ми повинні сказати, що вона пов'язана або з потребою зафіксувати дійсність, або з потребою форми, або з потребою експресії. Отже, це буде альтернативна дефініція. Але цього замало. Навіть така альтернативна дефініція ще не буде правильною: адже не все, що постало з потреби дійсності, форми чи експресії, ми залічуємо до мистецтва; ми залічуємо до нього тільки те, що здатне викликати захват, хвилювання чи струс. Дефініція мистецького твору має, отже, рахуватися не тільки зі спрямованістю, а й з впливом.

Аналогічна ситуація з визначенням мистецтва через його *вплив*: це буде альтернативна дефініція, бо до мистецьких витворів ми залічуємо ті, які або захоплюють, або зворушують, або викликають струс. Але й це ще не буде правильною дефініцією, бо твір, що захоплює, зворушує чи викликає струс, ми залічуємо до мистецтва лише остільки, оскільки він постав із потреби форми чи експресії.

Висновок: дефініція *мистецтва* має враховувати як його спрямованість, так і вплив; і як спрямованість, так і вплив можуть бути такі чи інші. Отже, це буде не просто альтернативна дефініція, а подвійно альтернативна. Вона матиме приблизно таку форму: мистецтво — це відтворення речі, або конструювання форм, або передавання почувань, якщо витвір — плід такого відтворювання, конструювання, передавання — спроможний захоплювати, хвилювати або викликати струс.

Дефініція мистецького *твору* матиме хіба лише трохи інакшу форму: мистецький твір — це відтворення речі, або конструювання форм, або передавання почувань, але тільки таке відтворення, така конструкція, таке передавання, які здатні захоплювати, хвилювати або викликати струс.

Отаким-то видається сучасний етап довгої і складної історії поняття мистецтва.

VIII. Дефініція і теорія

Якщо в такий спосіб закривається питання дефініції мистецтва, то відкрите залишається питання його теорії. Це означає: якщо ми спромоглися виокремити явище мистецтва, то зостається ще одне завдання — витлумачити його. Якщо мистецтво — відтворення, конструкція та експресія, то чому й навіщо ми займаємося цими видами діяльності, чому й навіщо відтворюємо речі, конструємо форми, віддаємо переживання? Які джерело й мета цих видів діяльності?

На такі запитання з давніх-давен відомі порівняно прості відповіді, зокрема три. Одна — що відтворення, конструювання, експресія — це природний потяг і потреба людини. Ось чому зовсім зайве обґрунтовувати ці види діяльності іншою причиною та метою. Ми відтворюємо, конструюємо, передаємо почування, бо так нам хочеться; нема потреби допитуватися далі й шукати якихось пояснень.

Друга відповідь звучить так: ці види діяльності мають свою мету і то простісіньку: нам приємно щось відтворювати, конструювати чи висловлювати, завдяки чому предмети, що ми витворюємо, припадають до вподоби іншим людям і теж справляють їм *приємність*. Якогось іншого тлумачення, ніж це гедоністичне, годі знайти, тож і не варто його шукати.

Третя відповідь — це зізнання в *незнанні*. Відповідно — вона скептична. Нагадавши Квінтіліанові слова, що «вчені знаються на теорії мистецтва, а невчені на задоволенні від нього» (*Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem: Inst. Or., II. 17.42*), скептик скаже: теорії мистецтва ми не сподвигли і мусимо без неї обходитися, досить з нас і того, що ми знаходимо в мистецтві вітиху. Впродовж багатьох сторіч такими відповідями задовольнялися — першою, другою чи третьою. Однак же раз у раз з'являлися інші теорії мистецтва: що воно — служіння Богові; роздуми про гріхи; критика суспільства; проектування нового світу. Надто ж не задовольняється згаданими простими теоріями наш час. Він не висунув великої теорії, що здобула б повсюдне визнання, і жодної не розробив докладніше. Радше породив усілякі передвістя теорії; варто ознайомити читача бодай із чотирма з них.

У світлі першого — мистецтво слугує тому, щоб віднайти, розпізнати, описати, зафіксувати наші переживання, *внутрішню дійсність*. Станіслав Віткевич писав до сина так (лист від 21.1 1905): «Малюючи, прагни тільки безоглядно доносити той образ, який маєш на думці. Малюєство — це *показ собі та іншим* того образу, який твориться в нас». Така теорія подібна до «теорії експресії», але сягає глибше: мистецтво — не так вираз, як пізнання внутрішнього життя.

Друге трактує мистецтво як відтворення того, що у світі *вічне*. Станіслав Пшибишевський писав (*Confiteor*, у часопису «*Życie*», III, 1899): «Мистецтво — відтворення того, що вічне, незалежне як від часу, так і від простору, а отже, відтворення сутності, тобто *душі*, життя душі у всіх її об'явах».

Третє передвістя теорії: мистецтво — спосіб схопити те, що інакше неспійманне, що лежить поза межами людського досвіду. Великий скульптор Август Замойський зазначав, що «мистецтво — наочна ре-

презентація речей, непідвладних нашим чуттям» (*L'art est la figuration des choses non soumises à nos sens*). Мистецтво в такому розумінні — це намагання виламатися за межі нашого буденного життя. Воно — зусилля, щоб віднайти, розпізнати, схопити речі, про існування яких ми здогадуємося і яких схопити іншим робом незугарні.

Четверте передвістя теорії: «Мистецтво — свавілля генія», як сказав Адольф Лус, славнозвісний архітектор і глибокий мислитель (*Ornament und Erziehung*, 1910). Ця сваволя здатна відкрити те, чого звичайна людина не відкриває. І може «вести людей усе далі й далі, усе вище й вище». Саме в цьому — сенс мистецтва, а не в тому, аби витворювати речі, які подобаються, справляють утіху, прикрашають довкілля. Оздобами та втіхами нехай клопочеться ремесло.

IX. Теперішність

Вищенаведені відомості про поняття і теорії мистецтва стосуються недавнього минулого, натомість вони недостатні для визначення теперішності. За цей час зайшли надто великі зміни, зачепивши навіть саме поняття, дефініцію мистецтва.

А. Щоб зрозуміти теперішність мистецтва, варто звернутися до мистецтва XIX сторіччя. Воно мало риси, діаметрально протилежні рисам сучасного мистецтва: насамперед програмову доброзвичайність, тобто потурання смакові загалу і пов'язану з цим узвичаєність, тимчасом як теперішнє мистецтво — програмово опозиційне. Усе їх різнить: узвичаєне мистецтво намагалось творити радше прекрасні речі, ніж нові; теперішнє — навпаки. Так само перше прагнуло радше потішити споживачів, аніж стрясати їхні душі; а позиція другого з цього погляду — супротивна. Нове мистецтво виросло зі старого на шляху опору. Називаючи тлумище бунтівних митців «авангардом» і підходячи до справи спрощено, можна сказати, що зміни зайшли у три етапи: проклятий авангард, авангард у стані війни, звияжний авангард.

Перший етап припадає ще на XIX сторіччя — на час, коли панувало узвичаєне мистецтво; але знаходилися поодинокі автори та незалежні митці, що легковажили громадською думкою, провокували її — нині славні, а тоді «прокляті» (*maudits*). Якщо говорити про письменників, то до них належали такі, як По (народжений ще у 1808 р.), Бодлер, Лотреамон, Рембо. В останню третину сторіччя опозиціонери стали не тільки численніші, а й згуртувалися; під той час сформувалися школи символістів та імпресіоністів. Проте авангард іще не мав широкого виз-

нання та впливу. Натомість у XX сторіччі став явищем, поборюваним щораз менше, здатним викликати щораз більший захват, просто-таки візрцевим. Тоді виникли великі авангардові угруповання, такі як сюрреалізм та футуризм, зокрема серед пластиків — кубізм, абстракціонізм, експресіонізм, ще інші — в літературі та музиці. Авангард швидко спричинився до того, що в мистецтві свобода стала не тільки припущенна, а й просто-таки обов'язкова; минувся той час, коли мистці почували себе «білими воронами».

По Першій, а надто по Другій світовій війні авангард виступав уже як звияжний. Авангардистів, цих руйначів канонів, почали шукати, їх особливо цінували, прославляли, високо оплачували.

Консервативних митців було витіснено на оборонні позиції, вони шукали рятунку в тім, що наслідували авангард. Відтоді рахуються тільки з ним. Якщо модернізмом називати авангард у стані війни, то можна сказати, що з припиненням воєн почався період постмодернізму. Авангарду, власне кажучи, вже нема, оскільки є тільки авангард.

Б. Авангард звияжив завдяки талантові митців, але також — і своїй інакшості, в якій крився секрет його привабливості. Інакшість піднесла авангард на верховину, і тільки вона може там його утримати. Він різнився від узвичаєного мистецтва, а тепер має різнитися ще й від самого себе, невпинно оновлюватися. У звияжному авангарді зміни форм постійні, майже щорічні; зміни форм, програм, концепцій, кредо, теорій, назв, понять швидші, ніж будь-коли в минулому, хоча ця течія і не відзначається таким діапазоном ідей, як кубізм чи сюрреалізм. Французький теоретик А. Моль («*Science de l'art*», III, с. 23) зазначав: «Мистецтво з бунту стало фахом» (*L'art de révolue est devenu profession*). А французький маляр Дюбюффе твердить (*Prospectus*, I, 25): «Мистецтво із природи своєї — новинеча. Єдиний лад, корисний для мистецтва, — перманентна революція». Риса авангарду — не тільки новинеча, а й крайнощі. Число ж крайніх розв'язків — обмежене. Ось чому поєднання цих двох нахилів — до новинечі й до крайнощів — надало змінам характеру сахання від одного краю до іншого, поляризації, відходу від крайніх позицій та повернення на них. Причини цього були ще глибші: наміри сьогоденного митця суперечливі — він хоче бути собою і воднораз віддавати данину масовій культурі, він належить до технічної ери й воднораз хотів би «ловити» таємницю в незвіданому світі.

Отже, які риси звияжного авангарду? Чим він впливає: конструкцією чи експресією? І тим, і тим. Раз по раз він до краю конструктивний і до краю експресивний. І ще: чи він мистецтво правил, чи мистецтво темпераменту? І те, і те: десь він прагне правил, десь піддається темпе-

раментові. Ким він хоче бути — техніком чи метафізиком? І тим, і тим — залежно від щорічника та середовища. Його навперемін трактують то як фах, то знов у світлі гасла: «кожний — митець» чи «мистецтво — на вулиці».

Визначити мистецтво нашого часу намагалися не раз. Зокрема відомі визначення Г. Зедльмайєра (*Verlust der Mitte*, 1961, надто с. 114): вони позначені прихильністю до нижчих функцій життя (*Zug nach unten*), примітивних, неорганічних, абсурдних форм, десакралізації, автономії людини, над якою нема вищих сил. Визначення влучні, але половинчасті. Вони стосуються половини сьогоденного мистецтва, а друга його половина позначена прагненнями, полярно протилежними: метафізичними, сакральними. Якщо воно не запозичує метафізики у філософів, то через те, що саме хоче виразити її картинами, скульптурами, звуками. «На моє переконання», — пише маляр-авангардист Бен Ніколсон, — малярство за своєю суттю — те саме, що релігійні перечування». Інший митець, Кіріко, своє малярство окреслює як «*pittura metafisica*».

В. Зміни, що зайшли у мистецьких формах, властиво, не є предмет наших роздумів, а проте їх тут відзначено, бо вони вплинули на теорію мистецтва, ба навіть на саме його поняття. Поняття те, усталене по двох тисячоріччях свого розвитку, мало, зокрема, ще й такі властивості. По-перше, воно передбачало, що мистецтво — частина *культури*. По-друге, що мистецтво завдячує своє життя *майстерності*. По-третє, що завдяки своїм прикметним властивостям воно становить немовби *осібний* материк у світі. По-четверте, що воно націлене на те, аби дати життя мистецьким творам; у творах — його сенс, за них його цінують; назва «мистецтво» дається творам митця, а не тільки його майстерності.

Таким донедавна беззастережно схвалюваним тезам про мистецтво протиставляються декотрі митці та теоретики нашого часу, ба навіть цілі їхні групи.

1. З'явилася концепція, що *культура* йде на шкоду мистецтву. Крайній виразник такої концепції — Ж.. Дюбюффе, «професійний опозиціонер і ворог культури»; він твердить, що «під п'ятою» культури — всі, а надто митці. Ось чому він — противник європейської традиції, противник греків, прекрасного в мистецтві, противник її раціональності, літературної мови.

2. У прадавньому грецькому понятті мистецтво було *майстерністю*, а митець — професіоналом, якому така майстерність скоряється. І попри всі зміни, які двотисячорічна історія внесла до поняття мистецтва, цей мотив у ньому залишився: мистецтво — вміння творити прекрасні чи хвильні речі. Тим часом у сьогоденному звитяжному авангарді про-

ти цього сформувалася опозиція. Гасло, що проголошує «загин мистецтва» (*l'art est mort*), означає насамперед кінець мистецтва майстерного, професійного. Ним може займатися абихто і як йому заманеться. «Мистецтво — на вулиці», поетом може бути кожен, як ще давніше твердив Лотреамон. Або як пізніше — Г. Арп: «Все є мистецтво». А останнім часом польський письменник (М. Порембський, *Ikonosfera*, 1972): «Мистецьким твором стає все, що спроможне скупчити на собі увагу».

3. Переконавання, що мистецтво становить *осібний* материк у нашому світі, вилилося навіть у теорію, що його слід ізолювати, що тільки тоді його твори впливатимуть належно; цьому слугують рямця картин, цоколи статуй, завіси у театрі. Нині ж народилася супротивна теорія: мистецтво належно впливає, коли воно *занурене в дійсність*. Американський скульптор Роберт Морріс твердить, що вимощування бруківки, копання землі, одне слово, «земляні роботи» (*earthworks*), що формують наш світ, змінюють природу, — то найдосконаліші види мистецтва. На його думку, мистець — по суті представник фізичної праці; маляр, навіть найславетніший, займається хіба тим, що переносить фарбу з тюбика на полотно; найвище поняття стосовно митця — вантажник. (H. Rosenberg, *The De-definition of Art*, 1972, с. 242). Така тенденція до натуралізації мистецтва — нині побічна, але вона виступає не тільки у візуальних мистецтвах: у музиці аналогічне явище — так званий «пластичний звук», а в мистецтві слова — «конкретна поезія».

Перелічені три тези — парадоксальні й підривні, а все ж не такі нові, як могло б видатися. Чи ж XVIII сторіччя не протестувало (пером Руссо) проти культури, не божество дилетантів, не закладало англійських садів? Нині тогочасні погляди хіба що стали незрівнянно радикальніші. Власне кажучи, згадані три тези стосуються способу, як дійово займатися мистецтвом, самому ж його поняттю завдає удару четверта теза.

4. Мистецтво у традиційному значенні — не тільки творення, але також і його *витвір*: книжка, скульптура, картина, будинок чи музичний твір. Тим часом сюрреалісти твердять, ніби їм ідеться виключно про *творчість*; важлива тільки вона, а не її продукт. Дюбюффе не заперечує мистецьких витворів, але вважає, що життя їхне куче, вони впливають лише доти, доки не втратили новизни та здатності дивувати. Американський митець (Ян Діббец) твердить, що «для нього важливе не те, щоб виготовляти предмети» (*I am not interested in making objects*). А інший (Р. Морріс) каже, що мистецький твір не конче має бути виконаний, досить задуму; мистецький твір можна переживати й оцінювати

«на слух» (*appreciate through hearsay*). Француз А. Моль пише: «Немає жє мистецьких творів, є тільки мистецькі ситуації» (*Il n'y a plus d'oeuvres d'art, il y a des situations artistiques*). Йому вторує інший французький теоретик Леймарі в «*Rencontres Internationales de Genève*», 1967: «Береться до уваги лише творча функція мистецтва, а не витвори артистичні, якими ми вкрай пересичені» («*Ce qui compte c'est la fonction créatrice de l'art [...] non les produits artistiques dont nous sommes massivement saturés*»). Мистецтво без мистецького твору — то зміна не тільки теорії, а й самої дефініції; найбільша сенсація в період, спраглий сенсацій.

У мистецькій царині наш час схильний головню до опору. Він проти музеїв: призначення мистецтва — не вони. Він проти естетики — вона узагальнює досвід одиниць, а з узагальнень народжуються догми. Він проти розрізнення родів мистецтва — це не має жодної ваги. Він проти форми, вона — петрифікація живої творчості. Він проти суспільного трактування мистецтва, бо тоді воно перестає бути особистою справою, розмовою творця з Усесвітом. Він проти споживачів мистецьких творів, глядачів та слухачів — вони не потрібні. Він проти митця — прецінь кожен може бути творцем. Він проти концепції авторства — в хеппенінгу воно втратило свій сенс. Він проти самих мистецьких творів — ці продукти творчості зайві, та ми ними пересичені й так. Він проти самої інституції мистецтв. Навіть проти назви «мистецтво». Дюбюффе (*Prospektus*, I. 214) пише: Назви «мистецтво» не зношу, волів би, щоб її не було». З назвою згинуло б і поняття, а «де втрачається поняття, там пропадає й сама річ».

Понад півсторіччя тому, 1919 року, Станіслав Ігнаци Віткевич звітував (*Nowe formy w malarstwie*, ч. IV) кінець мистецтва. Він навіть вважав, що «процес розкладу вже почався». І наводив дві причини такого явища. Одна — те, що людство втратило «метафізичний неспокій», це достотне джерело мистецтва. Друга — у світі лише обмежена кількість відповідних спонук та їхніх комбінацій, отже, колись вони мають вичерпатися, то більше, що, звикаючи до них, людина реагує на них дедалі млявіше, аж поки збайдужіє зовсім. «Жодній силі, — писав Віткевич, — не стримати цього процесу». Але й без мистецтва «щасливе людство чудово обійдеться». І «нічого навзаємн уже на цьому шляху не постане».

Певна річ, не всі теоретики нашого часу мислять, як Віткевич, але чимала їхня частина прагне загину мистецтва. Вона гадає, що воно було *перехідною* формою життя і людської діяльності. Нехай воно розчиниться, кажуть вони, в житті та його ритмах.

Мистецтво з природи своєї — царина свободи і може мати різні форми. Колись це лаконічно сформулював Фрідріх Шіллер у листі до Кернера (*Briefe, III. 99*): «Мистецтво — це те, що саме диктує собі правила» (*Kunst ist was sich selbst die Regel giebt*). Однак це свобода в певних межах: свобода конструювання форм, відтворення речей, передавання почуттів, якщо все це реалізоване в якомусь творі. Сам проект без реалізації — не мистецтво. Як і все те, «що здатне зосередити на собі увагу». Якби ми називали це мистецтвом, то зберігали б слово, а не поняття.

Що мистецтво може перестати бути малюванням олійними фарбами на полотні й заведенням їх у золочені рамки, годі сумніватися. Але воно може жити далі в інших формах. Ба більше: мистецтво не тільки там, де є його назва, де є вироблене ним поняття і готова теорія. У печері Ласко їх нема, а проте там народилися мистецькі твори. Якби навіть, відповідно до деяких творів авангарду, загинула концепція та інституція мистецтва, все одно можна припускати, що люди не перестануть співати й різьбити з дерева фігури, відтворювати те, що бачать, конструювати форми й передавати свої почуття знаками.

Чи не втратило мистецтво своїх давніх функцій, зокрема функції відтворювальної: колись воно її мало, та чи не минуло це без вороття? Саме так воно і сталося, либонь, гадають деякі новатори. Однак такий радикальний абстракціоніст, як Бен Ніколсон, пише про мистецтво: «Спираючись на досвід абстракції, мається поволі перейти назад до фігуративних форм».

Ми живемо в період пошуків *новизни*: чи ж таким пошукам не буде вже краю? Історія вчить, що все міняється; можна, отже, припускати, що така нині жива потреба змін рано чи пізно відімре. Дехто навіть гадає, що це вже не за порогом. П. Валері, типовий (не менш, як Віткевич) представник доби, вже по Першій світовій війні застановлювався над тим, чи не вичерпалася потреба радикального експериментування. А все ж вона не згасла й досі. Так само, як не настав кінець мистецтва. Ми опинилися на нерівному терені й не знаємо, що на нас чекає. Напрошується порівняння: річка, натрапивши на нерівності терену та пороги, утворює вири, а потім змінює річище. Але буває й так, що вона повертається до попереднього напрямку й плине далі спокійно й рівно.

Розділ II

МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ КЛАСИФІКАЦІЇ

*Es scheint kein System der Künste zu geben,
das allen Ansprüchen genüge*.*

М. Дессау: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1905)

Класифікація — інша назва логічного поділу; обидві назви виступатимуть тут як взаємозамінні, йтиметься або про класифікацію, або про поділ мистецтв. Лібельт пробував запровадити ще одну ефектну назву — «розкладка мистецтв», але вона не прижилася. Історія класифікації, або поділу мистецтв, розгорталася рівнобіжно з історією їхнього визначення: коли змінювалася дефініція, змінювався й обсяг поняття, а новий обсяг малося й ділити по-новому. З огляду на таку залежність слід у вступі до історії класифікації мистецтв нагадати стародавнє поняття мистецтва, що мало інший обсяг та зміст, ніж сьогоденнє.

I. Поділ усіх мистецтв (античність)

У давнину поняття мистецтва було ширше, ніж теперішнє: за мистецтво вважали будь-яке вміння виготовляти речі. Вміння ототожнювали зі знанням засад виробництва; його поняття передбачало користування методами, приписами, правилами; мистецтво трактували як уміння виробляти за певними засадами та правилами. Таке його розуміння знайшло свій вираз іще в класиків Платона та Арістотеля, який визначив мистецтво як «незмінний нахил до творення згідно з непохибними міркуваннями» (*Ethica Nicomach*, 1140 a 9). Так само й стоїк Клеанф (*Kwintylian, Inst. or., II. 17.41*) визначав мистецтво як «спромогу, що накреслює шлях», тобто таку, що уможливорює методичне виробництво

* Здається, нема такої системи мистецтв, яка задовольняла б усі вимоги (нім.).

речей. З пізніших античних авторів ритор Квінтіліан визначав мистецтво як витворювання речей *via et ordine*, тобто за правилами.

Стоїки особливо наголошували на тому, що в основі мистецтва лежить ціла система правил, і тому називали його лапідарно «системою». Як систему визначав його і Хрісіпп (за переказом Секста Емпірика), і Зенон із Кітіона (за Олімпіодором), цебто обидва засновники стоїцизму.

Отже, те, що старожитні називали «мистецтвом», відповідало не тому, що ми називаємо вмінням, майстерністю, технікою. Відповідно обсяг поняття мистецтва був тоді ширший, обіймаючи вміння не тільки маляра та скульптора, а й тесляра чи ткача: їхньої майстерності він стосувався так само, бо охоплював *ремесла*. Ба більше, охоплював ще й *науки*, геометрію чи граматику, в яких теж вбачали систему влучних метод, правил і залічували їх до мистецтв разом зі скульптурою чи ткацтвом. Щойно пізніше Ціцерон вирізнив з-поміж мистецтв ті, що не витворюють речі, а тільки обіймають розумом, *animo cernunt*, тобто ті, що ми їх називаємо не мистецтвами, а науками. Отже, під класифікацією мистецтв старожитні мали на увазі *щось інше*, ніж ми: вони класифікували не тільки «красні мистецтва», а й усякий *хист* (укупі з ремеслами та науками). То була обсяжна царина, яку намагалися впорядкувати за допомогою класифікації. Тож іще в ранню добу в Греції з'явилися кваліфікації мистецтв. Першу обґрунтували атенські софісти. Потім Платон, Арістотель та елліністичні мислителі, філософи, вчені, публіцисти бралися до того самого завдання і виконували його в різні способи.

1. Софісти розрізняли дві категорії мистецтв: ті, якими займаються з огляду на їхню *корисність*, і ті, що призначені справляти *приємність* (*Isokrates, Panegiricus, 40*, а також: *Anonim, Hermogenis de statibus y H. Rabe, Prolegomenon Sylloge, c. 321*). Іншими словами, поділяли мистецтва на ті, що є життєвою konieczністю, і ті, що приємно доповнюють життя. Така класифікація здобула визнання і закоренилася серед греків. В добу еллінізму вона подеколи з'являлася і в розвиненішому вигляді. А саме: Плутарх до корисних і приємних мистецтв долучив ще третю категорію: мистецтва, культивовані задля їхньої *досконалості*. Їх він, проте, вбачав не серед красних мистецтв, а серед наук, маючи за досконалі мистецтва математику й астрономію. Науки не тільки залічувано до мистецтв — серед них їх вважали за найдосконаліші.

2. Платон побудував свою класифікацію на тому, що різні мистецтва мають різний стосунок до реальних речей: одні їх витворюють, як, скажімо, архітектура, а інші наслідують, як-от малярство (*Resp., 601D; Sophista, 219A*; а також: *Diog. Laertios, III 100*). Таке протиставлення *твор-*

них і відтворювальних (або наслідувальних) мистецтв стало популярне в давнину і не перестало таким бути й за нових часів.

А в іншій класифікації мистецтва, що витворюють *реальні речі*, Платон протиставив тим, що продукують єдино *образи речей*, фікції. Архітектура належить до першої категорії мистецтв, малярство — до другої. Така класифікація для Платона, зрештою, ототожнювалася з попередньою, бо наслідування були в його очах не речами, а лишень образами речей.

Арістотелівська класифікація мистецтв мало чим різнилася від платонівської; проте Арістотель знайшов іншу оригінальну формулу, а саме: поділив мистецтва на такі, що *доповнюють* природу, і на такі, що її *наслідують* (*Physica*, 199a 15).

3. Найпоширенішою в давнину класифікацією мистецтв був їхній поділ на *вільні* й *звичайні*. Її ідея належала грекам, хоча вона переважно znana в латинській термінології, що протиставляє *artes liberales* та *artes vulgares*. Більшою мірою, ніж інші класифікації, вона була зумовлена суспільними стосунками, що панували в Греції; вона спиралася на факт, що одні мистецтва вимагають фізичного зусилля, а інші — ні; факт той здався старожитнім надзвичайно важливим: він давав змогу розмежувати мистецтва більшої і меншої ваги. Давалися взнаки аристократичний уклад греків та їхня нехоть до фізичної праці, упривілейованість розумової діяльності. За вільні мистецтва (звані також «визволеними») мали розумові мистецтва, а за звичайні — ті, до яких докладають рук, кустарні. Розумові мистецтва, тобто вільні, вважали за групу не тільки відмінну, а й далеко досконалішу. Слід при тім пам'ятати, що за вільні мистецтва, тобто найвартісніші, старожитні мали геометрію та астрономію, які в нашому розумінні взагалі належать не до мистецтв, а до наук.

Важко назвати «батька» такої класифікації; ми знаємо єдино прізвиська пізніших мислителів, які її визнали, сформулювали, проголосили, але не винайшли. Гален, славетний лікар II ст. до н. е. (*Protrepticus*, 14), був тим зі знаних нам авторів, хто виклав цю класифікацію щонайдокладніше (порівн.: Ціцерон, *De officiis*, 142. 150). У пізнішу добу греки називали вільні мистецтва ще й *енциклічними* (*Scholia* до Діонісія Фракійського, Беккер, II 654). Це слово, що має десь той самий сенс, що й новочасне слово «енциклопедичний», було етимологічно рівнозначне «творящому колу» і окреслювало коло мистецтв, знання яких обов'язкове для культурної, освіченої людини.

Деякі стародавні вчені долучали до вільних і службових мистецтв ще й нові групи мистецтв. Наприклад, Сенека (*Epist.*, 88.21) називав мистецтва, що повчають (*pueriles*), а також ті, що розважають (*ludicrae*).

Учинивши так, він, власне, сполучив дві різні класифікації: Галена та софістів. Його класифікація, здійснена в такий спосіб, була повніша, але позбавлена єдності, бо не мала цільної «*fundamentum divisionis*» (основи поділу).

4. Інша стародавня класифікація відома завдяки Квінтіліанові (*Inst. orat.*, II 18.1). Цей римський ритор I сторіччя (натхнений Арістотелевою думкою) поділяв мистецтва на три групи. Перша обіймала ті з них, що тільки досліджують: він називав їх *теоретичними* і наводив як приклад астрономію. Друга група охоплювала мистецтва, що зводяться до дії (*actus*) і не залишають по собі продукту дії: Квінтіліан називав їх *практичними* і як приклад наводив танець. А до третьої групи належали мистецтва, що виробляють речі, полишаючи по собі витвори, які живуть далі, хоча дія митця вже завершилася: він називав їх *поетичними*, що по-грецькому означало те саме, що продуктивні; за приклад правило йому малярство.

Така класифікація мала також варіанти. Діонісій Фракійський (*Schol.*, II 670), автор елліністичної ери, долучив ще один різновид, а саме: мистецтв *апотелестичних*, чия назва означала мистецтва «закінчені», цебто «доведені до кінця»; втім, то була тільки інша назва поетичних мистецтв. Натомість граматик Луцій Таррей запровадив розділ *органічних* мистецтв, цебто таких, що послуговуються знаряддями («organon» — грецьке слово на означення знаряддя) (*Schol.* до Діонісія Фракійського, II 652). І цей автор теж розбудував класифікацію, але коштом порушення її цільності.

5. Ціцерон послуговувався кількома класифікаціями мистецтв, переважно виведеними з давнішої грецької традиції, але застосовував і таку, що хоч і вдавалася до поділу мистецтв на вільні (досконаліші) й звичайні, здається більш-менш оригінальною його ідеєю. Беручи за основу класифікації важливість мистецтв, він поділяв їх на *найбільші* (*artes maximae*), *середні* (*mediocres*) та *менші* (*minores*). До найбільших залічував політичне і військове мистецтва, до середніх — суто розумові мистецтва, тобто науки, але й поезію та красномовство, а до третіх — решту мистецтв: малярство, скульптуру, музику, сценічне мистецтво, атлетику. Отже, красні мистецтва він вважав за *artes minores* (*De off.*, I 42). Далеко важливіший, оскільки влучав у саму ціль, придатний також при поділі «красних» мистецтв, був інший Ціцеронів поділ (*De or.*, III 7. 26), а саме: на мистецтва «немовби німі» (*quasi mutae*) та на мистецтва *слова* (*in oratione et in lingua*).

6. Наприкінці античності Плотін ще раз узявся до завдання класифікувати мистецтва. І розробив таку класифікацію (*Enn.*, V 9. 11) з достатньою повнотою, розрізняючи п'ять видів мистецтва: 1) мистецтва,

що виробляють фізичні предмети, до яких належить архітектура; 2) мистецтва, що взаємодіють із природою, такі як медицина чи рільництво; 3) мистецтва, що наслідують природу, як-от малярство; 4) мистецтва, що поліпшують і прикрашають людські дії, як-от риторика та політика; 5) мистецтва суто розумові, як-от геометрія. Така класифікація, якій на позір бракувало єдиного *principium divisionis* (засади поділу), насправді його мала, а саме керувалася мірою *одуховленості* мистецтв; вона відкривалася суто матеріальним мистецтвом (за яке мала архітектуру) й замикалася суто розумовою геометрією. Її було задумано не просто як класифікацію, а як *ієрархічну* систему мистецтв. (Інший Плотинів поділ дається в *Епп.*, IV 4. 31.)

Коротко викладемо зміст вищенаведеного переліку давніх класифікацій. Греко-римська старожитня доба знала щонайменше сім класифікацій мистецтв, до того ж більшість із них мала іншу основу: 1) Класифікацію софістів здійснювано на основі *мети* мистецтв; 2) класифікацію Платона та Арістотеля — на основі *стосунку* мистецтв до дійсності; 3) класифікацію Галена — на основі *фізичного зусилля*, потрібного для мистецтва; 4) класифікацію Квінтіліана — на основі *виготворів*, здобутих через мистецтво; 5) одна Ціцеронова класифікація — на основі *вартостей* мистецтва; 6) друга — на основі *участі мови*; 7) класифікація Плотіна ґрунтувалася на *мірі їхньої одуховленості*.

Все це були поділи людських умінь та здібностей у найширшому обсязі, а не спеціальні поділи красних мистецтв. Інша річ, що вони обіймали й ці останні. Натомість жоден із тих поділів *не вирізняв красних мистецтв*, жоден не поділив мистецтв на красні мистецтва та ремесла. Навпаки: *красні мистецтва*, не становлячи окремої групи, були *розпорошені* серед розмаїтих, щонайрозмаїтіших розділів мистецтв. А саме: 1) у класифікації софістів архітектуру залічувано до корисних мистецтв, а малярство — до їхньої протилежності: до мистецтв, призначених справляти приємність; 2) Платон та Арістотель мали архітектуру за твірне мистецтво, а малярство, навпаки, — за відтворювальне; 3) вивільнені мистецтва (енциклічні) охоплювали музику та риторiku, але не обіймали архітектури та малярства; 4) у Квінтіліановій класифікації танець та музика належали до мистецтв «практичних», архітектура ж та малярство — до «поетичних» (апотелестичних); 5) Ціцерон жодного з красних мистецтв не вважав за вище мистецтво і тільки поезію та красномовства залічував до середніх мистецтв, решту ж красних мистецтв мав за *artes minores*; 6) у Плотіновій класифікації красні мистецтва так само були розбиті — ті належали до першої групи, ті — до третьої.

А отже: старожитність ніколи не припускала можливості, щоб красні мистецтва, відмінні від ремесла, становили осібну групу мистецтв. Безперечно, є певна подібність між нашим поняттям красних мистецтв і стародавніми поняттями вільних мистецтв, мистецтв, призначених справляти приємність, мистецтв «наслідувальних», мистецтв «поіетичних»; та всі ці старожитні поняття були ширші за поняття красних мистецтв. Деко́трі з-поміж вільних мистецтв, деко́трі з-поміж призначених для приємності й деко́трі з-поміж твірних були справді мистецтвами (у нашому значенні) красними; деко́трі, але не всі. Ані воля, ані розвага, ані наслідування, ані твірна функція не були тими властивостями, що могли б визначати мистецтва в новочасному (вужчому) значенні слова. Історик схильний припускати, що старожитні взяли до уваги всі слушні можливості класифікувати мистецтва, за винятком однієї: на красні мистецтва та ремесла.

II. Поділ вільних та механічних мистецтв (середньовіччя)

Середньовіччя успадкувало стародавнє поняття мистецтва і послуговувалося ним, даючи йому, проте, нове формулювання. Знайти його можна в Томи Аквінського (*Summa Theol.*, I-a II-ae q. 55a 5ad 1): він пише, що мистецтво — це «доцільний розумовий уклад» (*recta ordinatio rationis*), тобто такий, що дозволяє знайти належні засоби, щоб досягнути поставлену перед собою мету. Словом: мистецтво — правильне уявлення про речі, що мають бути витворені (*recta ratio factibilium*).

Разом із давнім поняттям мистецтва середньовіччя зберегло його давні класифікації. На першому плані залишився поділ мистецтв на вільні й звичайні, тобто на розумові й такі, що вимагають праці рук. Тільки перші, оті вільні, вважали за правдиві мистецтва: *ars* (мистецтво) без прикметника означало те саме, що *ars liberalis* (вільне мистецтво). Ісідор писав (*Differentiae*), що мистецтво з природи своєї вільне, а звичайним мистецтвам він давав іншу назву — «*artificium*» (*artificium gestu et manibus constat*). Проте не-вільні мистецтва будили у добу середньовіччя більшу цікавість, як у античності, їх вище поцінювали, їм не давали вже погордливої назви «звичайних», натомість називали «механічними».

Середньовіччя здійснило особливий поділ мистецтв, якого в давнину не було; поділ як вільних мистецтв, так і механічних. Ці поділи мали форму переліків чи підрахунків. Поділ та перелік вільних мистецтв

сформувався раніше і — узвичаївся. Він мав практичне, виховне підґрунтя; відповідав програмі шкіл. Вільних мистецтв налічувалося сім, і вони були поділені на два розділи: розділ із трьох гуманістичних мистецтв, *artes rationales* або *sermonicales*, і розділ із чотирьох природничих, реальних мистецтв, *artes reales*. Раціональні названо «тривіальними», оскільки їх було три, а реальні — «квадривіальними», бо їх було чотири. До раціональних мистецтв належали граматика, риторика та діалектика, а до реальних — арифметика, геометрія, астрономія та музика. То були самі науки, а не мистецтва в сучасному значенні. Якщо музика й опинилася в тому переліку, то тільки у плані музикознавства чи акустики, знання гармонійних співвідношень між звуками.

Поділи та переліки механічних мистецтв з'явилися пізніше, допіру в XII сторіччі. Їх названо сім, мабуть, на кшталт вільних мистецтв та задля симетрії з ними. Нам відомі два реєстри XII сторіччя. Авторство одного з них, розглянутого вже у попередньому розділі, належало Радульфові де Кампо Лонго, званому Арденсом, або Полум'яним¹; він обіймав *ars victuaria, lanificaria, architectura, medicina, ars suffragatoria, negotiatoria* та *militaria*, цебто механічні мистецтва поділялися на ті, що постачають людям одяг, що дають їм прихисток, дають транспортні засоби, лікують хвороби, керують обміном товарами, боронять від ворога; словом, поділялися за метою, якій слугували. Другий перелік міститься у праці Гуго Сен-Вікторського (*Didascalicon, II 9*); у ньому механічні мистецтва поділялися на *lanificium* (мистецтво виробляти одяг), *armatura* (мистецтво, що забезпечує притулком та знаряддями праці), *agricultura, venatio* (ловецтво), *medicina, navigatio* (мистецтво рухатися) і *theatrica (scientia ludorum)*. Такий поділ Гуго здобув визнання; так само у XIII сторіччі поділяв механічні мистецтва св. Бонавентура, а також Роберт Кілвардбай (але поминаючи театрику). Той самий поділ подибуємо також у краківському рукописові *Quaestiones super Isagogen secundum Benedictum Hesse* (тільки *armatura* тут замінено військовим мистецтвом).

Такі переліки семи мистецтв слід вважати за поділи механічних мистецтв. Їхні ідеї були індивідуальні (із семи мистецтв у переліках Радульфа та Гуго тільки два були спільні), попри те вони досить схожі між собою, щоб засвідчити, як середні віки розуміли механічні мистецтва. В цих поділах вражає те, що вони не комплектні (наприклад, у Радульфа бракує мореплавного мистецтва, а в Гуго — військового). Треба погодитися, що це не поділи (чи повні переліки), а отже, не класифікації

¹ Grabmann M. *Geschichte der scholastischen Methode*, 1909, I, с. 254.

stricto sensu (в суворому розумінні), а вибране з них. А саме: вибране в кількості семи *найважливіших* механічних мистецтв. І в жодному разі ті поділи — не класифікація «красних» мистецтв. У переліку Радульфа лише архітектура могла б бути залічена до таких мистецтв, а в переліку Гуго два мистецтва: арматура і театрика, перша — бо обіймала архітектуру, друга — бо обіймала театральні вистави.

Напрошується запитання, чому в середньовічних переліках бракує мистецтв, що ми вважаємо їх за найавтентичніші, таких як поезія чи малярство та скульптура; нема їх ані серед вільних мистецтв, ані серед механічних. Відповідь така: поезії нема, бо середні віки вбачали в ній різновид філософії чи пророцтва, молитви чи сповіді, а не мистецтва. Але чому малярства та скульптури не називають серед мистецтв? Серед вільних тому, що вони — праця рук. Та чому їх нема серед механічних? Прецінь їх мали вважати за мистецтва, оскільки вони — вміння, що керуються приписами. Так ось, серед семи механічних їх нема через те, що та сімка становила вибрані твори мистецтва, і вибрано було найважливіші. Вибір серед механічних мистецтв здійснювався з огляду на їхнє практичне значення, а значення (практичне!) малярства та скульптури було невелике, тож їм доводилося поступатися місцем мистецтвам, що забезпечують прихисток та одяг, харчі та порятунок від хвороби. Звідси той особливий стан речей, коли вміння, що їх наша доба вважає за мистецтва в найточнішому значенні слова, в середньовічних переліках навіть не були згадані.

III. Пошуки нового поділу (Відродження)

А. Відродження також зберегло класичне поняття мистецтва. Фічіно визначав його як правило виробництва: *«Ars est efficiendorum operum regula»*. Пізніші ренесансові автори, — і філософ Рамю, і лексикограф Гокленіус, — дослівно повторювали дефініцію, яку сформулював колись Гален: *«Ars est systema praeceptorum»*. Разом із поняттям збереглася й давня класифікація.

Бенедетто Варкі, який ґрунтовніше за інших гуманістів та ренесансових учених (у розправі *Della maggioranza dell'arti*, 1546) займався класифікацією мистецтв, поділяв їх так само, як грецькі софісти, — на ті, що керуються засадами користі, й на ті, що керуються засадами насолоди; але він поділяв їх, як і Гален, на вільні й звичайні, як і Сенека, на *ludicrae*, *giocose* та *puerili*; як і Платон, на ті, що користуються взір-

цями природи, та ті, що не користуються ними; а також подібно до Ціцерона, поділяв мистецтва на основні (*architettonide*) і підпорядковані (*subalternate*). Отже, всі стародавні поділи лишилися й надалі актуальні; і поки що тільки вони.

Більшості класичних поділів судилося довге життя. Датований 1607 роком *Lexicon Philosophicum* Р. Гокленіуса поділяв мистецтва на «головні», такі як архітектура, і «допоміжні», як малярство; на «виробні», як-от скульптура, та «інструментальні» (*organicae*), які слугують виробним як знаряддя; поділяв їх також на вільні й механічні, однак і ті й ті називав і визначав трохи інакше. А саме: одні називав «чистими», інші — «кустарними»: перші прагнуть правди та знання, другі — продукувати корисні речі. Отже, все було, як і перше. XVII сторіччя не тільки зберегло стародавні поділи мистецтв, а ще й у суто бароковий спосіб їх розплодило. Ж. Г. Альстед у своїй багатотомній «Енциклопедії», датованій 1630 роком, запровадив аж 17 поділів мистецтва. Серед них — поділ на розумові (*mentales*) та мануальні (*manuale*, або по-грецькому *chirurgicae*). Інший поділяв мистецтва на легші й важчі. На додавальні (як аптекарство) та віднімальні (як водолікування). На стародавні (як рільництво) та новітні (як друкарство). На необхідні (як чабанування) та зайві (як акторство). На порядні (як малярство) та непорядні (як звідництво). І ще десяток інших поділів. Якщо їх тут згадувано, то не задля їхніх переваг, а як *signa temporis* (прикмету часу). Зайве також підкреслювати, що мистецтво тут береться дуже широко, принаймні не обмежується красними мистецтвами чи навіть вільними.

Б. Доба Відродження та бароко в період від XVI до XVII сторіччя пам'ятна в історії класифікації мистецтв іншим, а саме тим, що вона дійшла *свідомості*: серед мистецтв *largo sensu* (у широкому розумінні) такі мистецтва, як малярство, скульптура, поезія, музика посідають особливе місце і в класифікації мають стояти осібно. Натомість такій свідомості, такому почуттю та доба не вміла дати певного виразу: спроб виокремити особливі мистецтва, мистецтва *sensu strictiori*, було багато, та жодна не виявилася плідною.

Нині, коли красні мистецтва давним-давно виокремлені і навіть вважаються за єдині справжні мистецтва, намагання пояснити, чому з'явилося відчуття їхньої відрубності, видаються зайвими. А все ж можна навести причини суспільного характеру: вся справа в тім, що змінилося суспільне становище архітектури, малярства, скульптури, а також музики та поезії, змінилося так глибоко, що їхнє вирізнення, виокремлення стало найприроднішою у світі річчю.

Та щоб вирізнити їх як окрему групу мистецтв, треба було з'ясувати, що їх між собою єднає, а що різнить від інших мистецтв, наук та ремесел. Щодо цього довго не могли дійти згоди; висували (як про це вже згадувалося) різні ідеї, але ті не знаходили відгуку, не стали опінією загалу. Уже один з ранніх гуманістів (Манетті) намагався ці особливі мистецтва, що здобули особливе визнання і були малокорисні, виокремити як *artes intenuae*, що означало розумові мистецтва, але також і своєрідні. Проте його пропозиція не знайшла підтримки. Не знайшла її й думка іншого гуманіста Л. Валла (*Elegantiarum latinae linguae, 1543, praef.*), що ці мистецтва, «найближчі до визволених» (він залічував до них малярство, скульптуру та архітектуру), прагнуть «вишуканості речі» (*ad rerum elegantiam spectantes*). Так само не знайшли підтримки пропозиції теоретика *Cinquecenta* відмежувати ті мистецтва від звичайних механічних як «шляхетні» (Дж. П. Капріано) чи як «пам'яттєві» (Л. Кастельветро). Не знайшли підтримки пропозиції доби бароко та манеризму відмежувати їх як «образні» (Менестріє) чи «переносні» (Е. Тезауро). Марні були й спроби на світанку доби Просвітництва відокремити їх як «приємні», в тому числі й спроби Б. Дж. Віко. Прижилася тільки та класифікація, яка відрубність цих мистецтв убачала і в прекрасному. На зламі XVI і XVII сторіч постала нова, велика, впливова класифікація вмінь — творіння Френсіса Бекона. Вона вже впритул наблизилася до виокремлення красних мистецтв, а саме коли вирізняла (*De dignitate et augmentis scientiarum, II. 1*) особливу групу вмінь, спертих не на розум (як науки) і не на пам'ять (як історія), а на уяву. То була реальна підстава відокремити цю групу мистецтв та ремесел. Проте до царини уяви Бекон залічував єдино поезію, в ній одній убачав він витвір людської фантазії. Музика чи малярство були для нього чимось зовсім іншим, то були *artes voluptuariae*, призначені для втіхи: перше мистецтво — вух, друге — очей, тож він мав їх за практичні вміння і залічував до тієї самої групи, що й медицину та косметику (*De dignitate, IV. 2*, а також: *Advancement of Learning, ed. 1960, c. 109*). Що й казати, довгий був шлях до такого поділу мистецтв, коли в одній групі опинилися ті, що звуться красними, а в іншій — респта.

IV. Поділ мистецтв на красні й механічні (Просвітництво)

Такого поділу dokonano тільки в добу Просвітництва. Саме тоді усталилася й назва «красних» мистецтв. Вона випадково з'явилася трохи раніше; у XVI сторіччі її вжив Франческо да Голланд (по-португальсько-

му: *boas artes*); у XVII сторіччі вона стала вже звичніша, а наприкінці сторіччя опинилася на титульній сторінці книжки, присвяченої поезії та пластичним мистецтвам: мається на увазі *Cabinet des beaux arts* Шарля Перро (1690). Але то було тільки провістя. Щойно близько середини XIII сторіччя Шарль Батте згрупував усі такі мистецтва і чітко відмежував їх від інших. Він поділив мистецтва на красні й механічні. Його книжка з'явилася 1747 року під назвою «*Les beaux arts réduits à un seul principe*».

А. Виокремлена Батте група *красних мистецтв*² складалася з п'яти одиниць: музики, поезії, малярства, скульптури й танцю (певніше: мистецтва руху, *L'art du geste*). Відрубність таких мистецтв автор убачав у тому, що їхнє завдання — подобатися; але також і в тому, що вони наслідують природу. Тож великий терен мистецтв (у традиційному розумінні) він поділив на красні мистецтва, чие існування виправдовується пережитою завдяки ним утіхою, та на механічні мистецтва, чие існування виправдовується їхньою корисністю.

До них він додав ще третю, немовби проміжну, групу мистецтв, невід'ємних як від утіхи, так і від корисності; до неї належали тільки два мистецтва: архітектура та красномовство. Засада поділу мистецтв була не нова: поділ мистецтв на призначені для втіхи й ужиткові, на наслідувальні й призначені витворювати, а також на відтворювальні й призначені витворювати сягав часів Стародавньої Греції. Новиною стала назва «красних» мистецтв. А надто — об'єднання в одній групі таких багато в чому різних мистецтв, як мистецтва пластичні, мистецтва слова та музика.

Однаке новизна тої назви була відносна, адже спорідненість малярства зі скульптурою була знана віддавна: ще від доби Відродження вони були охоплені спільною назвою *arti del disegno* (мистецтво зображення). Малярство та скульптуру Варкі називав «одним мистецтвом»: *una arte sola*. До зближення поезії та малярства спричинилося таке голосне тоді Горацієве *ut pictura poësis*. Найбільшою несподіванкою було наближення цих мистецтв до музики, хоча в давнину її поєднували з поезією. Найприродніша річ, що в переліку опинилося красномовство: «проза, або красномовство, оскільки я маю їх за одне й те саме», — писав Батте.

Б. Поділ Батте узвичаївся швидко. Уже за два роки по виході його книжки з'явився її англійський переклад (вільний), де в підзаголовку перелічувалося п'ять *polite arts*, але не зовсім тих самих, бо то були по-

² Kristeller P. O. *The Modern System of the Arts* у: «Journal of the History of Ideas», XII, 4, 1951, а також XIII, 1, 1952.

езія, музика, малярство, архітектура і красномовство. 1751 року, року з'яви першого тому Великої французької енциклопедії, питанню класифікації мистецтв ще надавалося значення. Дідро у статті *Art*, уміщеній в енциклопедії, дотримувався давнього поділу мистецтв на вільні й механічні; натомість того самого року д'Аламбер у «Вступі» (*Discours préliminaire*) до енциклопедії вже послуговувався назвою «красних» мистецтв, залічуючи до них малярство, скульптуру, архітектуру, музику і — в іншому місці — поезію. Назва «красних» мистецтв із французької перемандрувала до інших мов, таких як італійська, німецька, польська. Натомість в англійській попервах їх пробували називати *polite arts*, на пропозицію Дж. Гарріса (*Three Theatises, 1744*) *elegant arts*; але зрештою зупинилися на *fine arts*. У російській мові усталилася назва «изящных» мистецтв, а отже, вишуканих, а не красних.

В. Тогочасна думка пристала на погляд Батте, але внесла свої зміни: не визнала третьої групи і долучила архітектуру та красномовство до красних мистецтв. Цього домагався вже Й. А. Шлегель, що переклав Батте німецькою. Якщо сам Батте не зарахував архітектури та красномовства до красних мистецтв, то через те що, на його думку, вони відзначаються чимось більшим, аніж красою, а саме наслідуванням природи, архітектура ж та красномовство не задовольняють такої вимоги. Нащадки не послухались його: непоодиноким випадок, коли ідея справила вплив іншого роду, ніж сподівався її автор. Класифікація мистецтв, обриси якої накреслив Батте, вплилась у європейську теорію наук, але у простішій, не три- а дво-членній формі: красні й механічні мистецтва, та й край. По включенні архітектури та ораторського мистецтва красних мистецтв налічувалося сім, як колись вільних і механічних. Число мистецтв у теорії мистецтва усталеніше, ніж їхній перелік. У авторів XVIII сторіччя постійно повторювалися три пластичні мистецтва: архітектура, скульптура та малярство, а також поезія та мистецтво — вони були немовби незмінними величинами серед красних мистецтв. Натомість решта двоє місць заповнювалося всіляко: їх могли займати красномовство, театр, танець, садівництво. Поділ Батте не був ідеєю генія. Він готувався здавна. Подібних поділів до нього було багато, тільки їм так не щастило, як поділові Батте. Він міцно закоренився і спричинив радикальну зміну навіть у самому понятті мистецтва. І хоч його ідея не була геніальна, він став найвидатнішою подією в європейській історії класифікації мистецтв.

Г. Красні мистецтва, *les beaux arts*, нині посіли серед мистецтв те упорівілейоване місце, яке давніше посідали визволені мистецтва, *artes*

liberales. Нині красні протиставляють механічним, як колись — вільні. Всі інші мистецтва, окрім красних, Зульцер назве нині звичайними (*gemein*), як раніше називалися решта мистецтв, окрім вільних.

А все ж царина механічних мистецтв (чи загальних) нині зазнала зміни, адже до них уже належали малярство, скульптура, архітектура.

Після виокремлення красних мистецтв не забарився наступний акт: мистецтва, виокремлені як «красні», визнано за *єдино* щирі мистецтва і назву мистецтв почали прикладати вже тільки до них. Хто казав «мистецтво», мав на увазі красне мистецтво (як у середньовіччя «мистецтво» означало те саме, що визволене мистецтво). У світі *мистецтва* це нічого не змінило, але у світі *мови* мистецтва — стало зламом. Сенса слова «мистецтво» звузився. *Ео іпсо* (відповідно) змінився також сенс назви «класифікація мистецтв». Тепер під цією назвою стали розуміти виключно класифікацію *красних* мистецтв. Воднораз почали тлумачити класифікацію мистецьких *виробів* (творів мистецтва) так, як давніше класифікацію *вмінь*.

Доба Просвітництва висунула й виконала завдання ще загальніше, ніж поділ мистецтв, а саме: *поділ* усього людського виробництва. І в тому поділі мистецтво і прекрасне посіли почесне місце. Мислителі звернулися до давнішої думки, а саме до аристотелівського поділу людської діяльності на теоретичну, практичну й поетичну. Таку діяльність було поділено на пізнання, дію, продукцію. Інакше кажучи: на науку, мораль, красні мистецтва. З таким поділом рано виступили англійці, а Кант розвинув його в Німеччині й найбільше спричинився до його поширення та утвердження.

І. Просвітництво поділило мистецтва на красні й механічні і далі не надто журилося класифікацією красних мистецтв. Щоправда, з одним важливим винятком: воно відокремило літературні мистецтва від пластичних, «красне письменство» від «красних мистецтв», *belles-lettres* від *beaux-arts*. Не обійшлося без певних вагань: красне письменство або долучали (йдучи за Батте) до ширше тлумачених «красних мистецтв», або трактували як *окрему* групу механічних мистецтв. Просвітництво усвідомило глибоку двоїстість творчості: вироблення слів та вироблення речей. Воно виступило проти гасла наслідування одним різновидом мистецтв іншого, проти *ut pictura poësis* та *ut poësis pictura*. Як колись, уже в добу Відродження, Леонардо да Вінчі та Б. Варкі, тепер іще рішучішими прибічниками розмежування поетичних мистецтв були Чейфсбері, Річардсон, Дюбо, Гарріс, Дідро³. Найрішучіше й найдійо-

³ Поп. Folkierski W. *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris — Kraków 1925.

віше висловився Лессінг у «Лаокооні» (1766): «Малярство, як і поезія, послуговується різними знаками: знаки малярства — постаті та кольори у просторі, знаки поезії — артикульовані звуки в часі. Знаки малярства природні, знаки поезії — довільні (...). Малярство може репрезентувати предмети, що існують один біля одного у просторі, а поезія — предмети, що змінюють один одного в часі»⁴. У такий спосіб, за словами Гете (*Dichtung und Wahrheit*, II. 18), «було з'ясовано різницю між пластичним мистецтвом та мистецтвом мови».

Перекоаний, що схожість між тими двома різновидами мистецтв усе ж не менша, ніж різниця, М. Мендельсон (*Betrachtungen*, 1757) домагався єдиного трактування всіх мистецтв, а від 1771 року Й. Г. Зульцер (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771 — 4) силкувався реалізувати його заклик. Гете (в опублікованій того ж таки року рецензії на його книжку) висміяв ідею поєднання таких різних, на його думку, речей⁵. Додаймо: Мендельсон та Зульцер не піддавали сумніву поділу мистецтв на красні й літературні, вони тільки не вбачали глибокої різниці між відокремленими мистецтвами. Для нас це добра нагода усвідомити, що поділи мистецтв можуть бути й були по-різному трактовані.

Д. Так само, як і в інших питаннях естетики, у XVIII сторіччі останнє слово тут належало Кантові. У «Критиці здатності до судження» (1790) він мовби підсумував усе зроблене за сторіччя у поділі мистецтв. Серед них він вирізняв красні, але в складний спосіб: мистецтво поділив на механічні й естетичні й щойно ці останні — на приємні й красні. А приємні й красні поділяв далі й не в один спосіб. Поділяв їх по-платонівському на мистецтва правди й мистецтва позірності, зараховуючи архітектуру до перших, а малярство до других. Поділяв їх також на мистецтва, що оперують предметами з царини природи, та на ті, що оперують предметами, створеними за допомогою мистецтва. А в найоригінальніших зі своїх поділів розрізняв стільки різновидів мистецтв, скільки є приступних для людини способів виражати й передавати думки та почуття. Їх, на його думку, три й відповідно — три різновиди красних мистецтв; словами послуговується поезія та красномовство, звуками — музика, а жестами — малярство, скульптура й архітектура.

⁴ Поп. Białostocka V. *Lessing i sztuki plastyczne* у: Lessing G. E., *Laokoon*, Wrocław — Warszawa — Kraków, 1962.

⁵ Рецензію передруковано в: *Werke*, Weimar, 1896, т. 37, с. 206; пор. П.О. Крістеллер, *op. cit.*

V. Поділ красних мистецтв (нові часи)

У XIX сторіччі класифікацією мистецтв займалися не менше, ніж доти, а по здійсненому в XVIII сторіччі перевороті в понятті мистецтва практиковано класифікації вже у вужчому значенні слова: *красних мистецтв*.

А. На початку сторіччя такі класифікації відзначалися особливою методою. Вихідним пунктом давніших поділів були мистецтва, якими займалися справді, методом було їхнє порівняння, метою — упорядкування. Натомість системи ідеалістичної філософії XIX сторіччя заходилися класифікувати мистецтва, виходячи з інших засад, за іншою методою та з іншою метою: за вихідний пункт для них правило *поняття* мистецтва, за методу — його розчленування, за мету — з'ясування його відмін. Підхід був апіорний, як доти (назагал) — емпіричний. Насправді кожна класифікація має подвійне опертя, ґрунтуючись на емпіричних даних та понятійних міркуваннях; але тепер центр ваги ураз перемістився. Апіорні класифікації з'явилися вже в наступному поколінні після Канта. Шеллінг у спосіб так само блискучий, як і неефективний класифікував мистецтва за їхнім стосунком до нескінченності. Шопенгауер — за їхнім стосунком до волі, основи його метафізики.

Польський автор Лібельт у книжці «*Estetyka, czyli umniectwo piękne*» (1849, с. 107) не тільки став упорівень із цими німецькими класифікаціями мистецтв, а й перевершив їх — бодай з погляду штучності й довільності. Він розмежовував мистецтва за ідеалом, якого вони прагнуть і який може бути ідеалом або прекрасного, або правди, або добра; розмежовував їх також за тим, як вони формують той ідеал, — у просторі, часі чи в житті. Звідси впливав такий його поділ:

I. Формальні, або пластичні, мистецтва	{ Архітектура Різьблення Малярство	{ — формус ідеал краси — формус ідеал правди — формус ідеал добра	} у просторі
II. Змістовні мистецтва, або пластичні	{ Музика Поезія Красномовство	{ — формус ідеал прекрасного — формус ідеал правди — формус ідеал добра	} у часі
III. Суспільні мистецтва	{ Ідеалізація природи Естетичне виховання Суспільна ідеалізація	{ — формують ідеал прекрасного — формують ідеал правди — формують ідеал добра	} у житті

Як доповнення годиться ще зазначити, що рубрика «ідеалізація природи», як назвав її Лібелът, розпалася в нього на три підрозділи:

Садівництво, або прикрашання самої природи
Вбрання, або прикрашання тіла
Декор, або прикрашання життя.

Те, що робив Лібелът (а також інші тогочасні естети), можна схарактеризувати так: для очевидних відмінностей між мистецтвами вони вишукували неочевидні підстави.

Сам Гегель ще раніше, 1818 року (*Vorlesungen über die Ästhetik*), видрукував свій так добре знаний поділ мистецтв на символічні, класичні й романтичні.

Однак же такий поділ був незвичайний за своєю суттю: Гегель зіставляв не види мистецтв, а *стилі*, що по черзі виступають у всіх видах. Ідея плідна: відтоді упродовж півтора сторіччя вигадано багато подібних історичних поділів. Але це було виконання не того завдання, яке з давніх-давен намагалася спевнити класифікація мистецтв.

Б. Великі системи вичерпали себе близько середини XIX сторіччя, і їхнє місце посіли більш емпіричні розвідки. Класифікації, сперті на підрахунки *можливостей*, знову перетворилися на такі, що впорядковують *фактично* практиковані мистецтва. Осереддям естетики була тоді Німеччина. В галузі класифікації мистецтв німецькі автори засвідчили неабияку винахідливість. Були прецеденти: поділи Канта, а також Ф. Т. Фішера, найревнішого серед гегельянців поборника естетики, який, рахуючись із мистецтвами, що розвивалися фактично, поділяв їх за типом уяви: у пластичних мистецтвах вона спроможна відтворювати, в музиці — витворювати, а в поезії вона, за його висловом, «поетична».

У другій половині XIX сторіччя мистецтва (красні) поділяли всіляко. На ті, що сприймаються зором, і на ті, що слухом. На твірні й відтворювальні. На мистецтва руху й нерухомі. На такі, що потребують (як музика) виконавців, і такі, що (як малярство) обходяться без них. На такі, що показують усі частини твору водночас, і на розтягнуті в часі, як музика чи література. На такі, що будять цілком певні асоціації, як це маємо у разі малярства чи мистецтва слова, й асоціації непевні, як музика. Пізніше, разом з новими течіями, почали поділяти мистецтва на фігуративні й нефігуративні, тобто, як їх іще називали, на конкретні й абстрактні, асемантичні й семантичні.

Надто поширився поділ мистецтв на *чисті й прикладні*. То була типова пара XIX сторіччя — як колись *вільні й звичайні*, а відтак *вільні й механічні* — і почасти віддуння цих останніх.

Для таких поділів застосовувано різні *fundamenta divisionis*: мистецтва поділяли за почуттями, до яких вони звернені, за функціями мистецтв, способами виконання, способами впливу, вжитком, елементами мистецтв. Швидко поширюючись, поділи стали повсюдним і анонімним набутком. Урешті виявилася одна особливість: попри різні засади поділів, наслідки були подібні, мистецтва розпадалися на ті самі групи, так, як би правильність поділу була безсумнівна, сумнівам підлягла єдино його засада. Це знайшло яскравий вираз у таблиці, складеній 1906 року М. Дессуаром (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*):

Просторові мистецтва Нерухомі мистецтва Мистецтва, що послугуються образами	Часові мистецтва Рухомі мистецтва Мистецтва, що послугуються рухомими звуками	Відтворювальні мистецтва Фігуративні мистецтва Мистецтва з цілком певними асоціаціями
Скульптура Малярство	Поезія Танець	
Архітектура	Музика	Мистецтва, призначені витворювати Абстрактні мистецтва Мистецтва без певних асоціацій.

А проте Дессуар, тогочасний авторитет у питаннях естетики, завершив свій огляд класифікацій песимістичним висновком: «Здається, нема такої системи мистецтв, що задовольняла б усі вимоги» (*Es scheint ke i n System zu geben, das allen Ansprüchen genüge*).

В. Та спроби класифікації не припинялися. 1909 року І. Фолькельт висунув аж кілька проектів, якщо й не нових, то принаймні з вигадливими формулами: мистецтва предметного та непередметного змісту (*Künste mit dinglichem und mit undinglichem Gehalt*); мистецтва форми та руху (*Künste der G eformheit und der Bewegung*); справді

тілесні й позірно тілесні мистецтва (*wirklich-körperliche und schein-körperliche Künste*). Того самого року польський естет К.Ф. Візе (у німецькій книжці) пропонував поділ мистецтв на пластичні, звукові та рухові. Британська енциклопедія (1910) поділяла традиційні мистецтва на наслідувальні й ненаслідувальні; на вільні й службові; на формотворчі, рухливі, мовні (*shaping, moving, speaking*). А чільний німецький психолог О. Кюльпе повернувся (1907) до поділу ще простішого: на мистецтва оптичні, акустичні й оптично-акустичні. То була немовби відмова від філософувань при класифікації. Але те, що поезію відірвано від театру (він опинився в іншій рубриці) і вміщено в одній групі з музикою, засвідчувало куцість такої немудрящої класифікації.

Г. 3 часів Першої та Другої світових воєн проблема класифікації відійшла на другий план, а проте й надалі з'являлися нові її спроби, висувалися нові її засади. Німеччина тепер уже не була найпершим осередком естетики й теорії мистецтва. У Франції видатний мислитель, що виступав під псевдонімом Ален, у 1923—39 роках поділяв оригінальні мистецтва на суспільні й самотницькі: до других він залічував малярство, скульптуру, кераміку, почасти архітектуру і вважав, що вони вповні пояснюються ставленням артиста до виконуваної ним речі без огляду на чинну систему стосунків між людьми. Е. Сурйо (*La correspondance des arts*, 1947) поділяє мистецтва на пластичні та ритмічні. У Сполучених Штатах С. Лангер (1953) пропонує поділяти мистецтва за типом ілюзії, яку вони породжують. Т. Манроу поділяв мистецтва (*The Arts and Their Interrelations*, 1951) по-різному, в тому числі на геометричні й біометричні, тобто ті, що оперують абстрактними формами й живими. Л. Адлер поділяв мистецтва на безпосередні (без знарядь) і проміжні (послугуються знаряддями); такий поділ простий і монументальний: по один бік — пластичні мистецтва, по другий — акустичні; по один — «аполлоністичні», по другий — «діонісичні», однак же простоти досягається коштам того, що поминаються музичні інструменти та книжки, цебто музика та поезія зводяться до вокального мистецтва. У Польщі Я. Макота (*O klasyfikacji sztuk pięknych*, 1964), розвиваючи мотиви феноменології Р. Інгардена, розмежовувала мистецтва за «шарами», прихованими в них.

Характерна прикмета декотрих спроб — один і той самий автор висуває багато класифікацій; так чинили Дессуар, Фолькель, Манроу. Але тут нема нічого нового, так було ще у давнину в Платона, Плотіна чи Ціцерона; Арістотель писав, що мистецтва різняться між собою з бага-

трьох поглядів як способом, так і засобами та продукованим предметом і кожен погляд провадить до іншого їхнього поділу. За числом поділів ніхто не зрівнявся з Альстедом. Багато класифікацій брався створити й Кант.

І. Такий плюралізм — є поміркований спосіб подолати труднощі, породжені поділом мистецтв. Та він не надто типовий для наших часів, схильних радше до крайніх, непоміркованих розв'язань. Сучасність хоче мати все або нічого. Виробити одну остаточну класифікацію або взагалі зректися будь-яких класифікацій.

Серед сучасних класифікацій мистецтв є такі, що мають *максималістські* прагнення, що йдуть із цього погляду навіть далі, ніж ішли філософи-ідеалісти XIX сторіччя. Найвідоміша з них — класифікація французького філософа Е. Сурйо (*La correspondance des arts*), датована 1947 роком.

Він поділяє мистецтва на такі, що орудують лінією; на такі, що орудують масою, барвою, світлом, рухом, артикульованими й неартикульованими звуками; виходить знову число сім, упривілейоване в добу середньовіччя. Але тут воно подвоєне, бо в кожній із семи галузей Сурйо припускає дві можливості: абстрактного мистецтва і здатного відтворювати дійсність, наприклад, відокремлює «чисте» малярство від репрезентативного малярства, поруч із музикою (у звичайному значенні) запроваджує дескриптивну музику як осібне мистецтво. Така система з чотирнадцяти мистецтв графічно зображується у вигляді кола, замкненої фігури і претендує на те, щоб бути класифікацією не тільки чинних нині мистецтв, а й взагалі усіх припущених; це класифікація, сказати б так, на виріст, куди мають вміститися всі можливі мистецтва, а отже, й мистецтва прийдешні; Сурйо хотів їх передбачити, неспроста ж одній зі своїх книжок (1929) дав назву *L'avenir de l'esthétique* («*Прийдешнє естетики*»). У ній не тільки відривається від музики «дескриптивна музика», а й поруч із літературою вигадується мистецтво чистої просодії, якого нема і, можливо, ніколи не буде.

Д. Чи не більшою симпатією нині тішиться діаметрально супротивний погляд, а саме *мінімалістський*, що ставить під сумнів наукову вартість, придатність чи здійсненність поділу мистецтв. Подибуємо думку (Д. Гюїсман), ба навіть в оточенні Сурйо, що при поділі мистецтв «важко уникнути штучності». Такий песимістичний погляд ґрунтується на мізерних наслідках багатовікових зусиль, але також і на

труднощах, на які наражається кожна спроба класифікації. Головні перепони дві:

1. Неможливо правильно поділити мистецтва, позаяк не усталений їхній обсяг, не досягнуто згоди стосовно того, що мистецтво, а що — ні, яку діяльність і які творіння людські слід залічувати до мистецтв, а які — ні. У вжитку різні критерії, і що мистецтво за одним, те не мистецтво за іншим, звідси — вагання щодо обсягу мистецтв. Якщо для того, щоб залічити людський витвір до мистецтва, вимагається тільки, аби він дарував утіху, то парфуми — мистецький твір; але вони не є ним, якщо від мистецького твору вимагається ще й духовного змісту. Назагал до мистецтв залічуються єдино ті, що мають власну назву, власну техніку, власних працівників, суспільний статус; але такий підхід може призвести до того, що декотрі мистецтва буде пропущено.

2. Якщо важко з'ясувати, що є мистецтвом, то тим важче — що є *одним* мистецтвом. Для Арістотеля трагедія і комедія були два різні мистецтва, так само — гра на флейті та гра на цитрі, бо вони вимагають відмінних знарядь, відмінних умінь. У добу Відродження різьба по дереву вважалася за інше мистецтво, ніж тесання кам'яних скульптур, відливання їх у бронзі, виліплювання з воску; кожне з тих мистецтв мало власну назву, спільної в них не було. Як же можна трактувати їх як одне мистецтво, коли вони передбачають різну техніку, вживають різних матеріалів? Альстед уже об'єднував роботу з каменем та металом в одне мистецтво, а проте — вбачав ще чотири мистецтва там, де ми — одне «різьбярство». Якщо царину «різьбярства» часом трактували вужче, то малярство не раз — ширше. У добу бароко до малярства залічували театральні вистави, спорудження триумфальних арок, *castra doloris*, феєрверки, навіть садівництво. Як же тут класифікувати мистецтва, якщо їхній обсяг та межі між ними — справа домовленості, а домовленості змінюються?

Змінюють своє значення не тільки назви мистецтв — змінюються й розширюються самі мистецтва. Нині поруч із фігуративним малярством стоїть абстрактне, так само й зі скульптурою, а що малярство та скульптура завжди репрезентували відтворювальні мистецтва, то сам поділ мистецтв на твірні й відтворювальні опинився під знаком запитання.

3. А все ж, може, у цій катастрофі поділів декотрі з них пощастить урятувати? Насамперед мається на увазі поділ на мистецтва предметні й словесні.

У сьогоденному мистецтві класифікацію ускладнює зумисна неоднорідність тематики, змішування в одному творі різних ліній, поєдна-

них «без видимої сув'язі, як вони поєднуються в житті». Як писав Г. Аполлінер:

*Notre art moderne
Mariant souvent sans lien apparent comme la vie
Les sons les gestes les couleurs les cris les bruits
La musique la danse acrobatie la poésie la peinture
Les chœurs les actions et les decors multiples.*

(Les mamelles de Tirésias)*

Однак не підлягає сумнівам, що одні мистецтва *показують речі*, а інші тільки *навіюють* їх за допомогою мовних *знаків*. Таку різницю зауважено віддавна, і про неї писалося за різних часів. «Нічим» мистецтвам протиставляв «словесні» Цицерон. Св. Августин зауважував, що дивитися на картину — одна річ, а на літери — інша (*aliter videtur pictura, aliter videntur litterae*). Творча тільки поезія, а поза нею — жодне з мистецтв: так розмежовував два різновиди мистецтв Френсіс Бекон. Двоїстість мистецтв предметних і словесних у XVIII сторіччі знаходила свій вираз у протиставленні: *beaux-arts* та *belles-lettres*. Гете писав, що між пластичними мистецтвами й літературними зяє «велетенська прірва» (*eine ungeheuere Kluft*). У XIX сторіччі думали так само: фон Гартман розрізняв ці два різновиди мистецтва: мистецтва спостережень і мистецтва уяви (1887). Той самий підхід має на оці й Т. Манроу (1951), коли за способом «передання» (*transmission*) поділяє мистецтва на ті, що показують предмети, і на ті, що тільки їх навіюють.

Цей поділ мистецтв на предметні й словесні можна вважати за скромний, але певний наслідок довготривалих класифікаційних зусиль на терені мистецтв. Зрештою ті наслідки не були знов аж такі довготривалі: два тисячоріччя пішли на те, щоб вирізнити красні мистецтва, а поділ красних мистецтв почався по-справжньому допіру в XVIII сторіччі.

* Наше мистецтво сучасне

Рясно мерехтливо часто без зв'язку постають мов життя
Звуки жести барви крики гуки
Музика танок акробатика поезія малярство
Хори дійства та оздобы всякі.

(Перса Терезії) (фр.).

Розділ III

МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ СТОСУНКУ МИСТЕЦТВА ДО ПОЕЗІЇ

*Aliter enim videtur pictura, aliter
videntur litterae*.*

Аврелій Августин

1. Наше та грецьке уявлення про мистецтво

«Поезія», «музика», «архітектура», «пластика» — це все слова грецького походження. Новочасні народи запозичили їх у греків, щоб означувати ними мистецтва. Стародавні греки вживали їх теж, але переважно в іншому значенні. То було назагал ширше значення, не обмежене мистецькою сферою.

«*Poesis*», звідки виводиться «поезія», на початку означала у греків те саме, що продукція взагалі (від «*poiein*» — робити, продукувати), і тільки пізніше її значення звузилося до продукції особливого ґатунку, а саме продукції віршів. Так само «*poetes*», звідки походить «поет», початково означало кожного виробника.

«*Musike*» означала всяку діяльність під патронатом Муз, і тільки між іншим — мистецтво звуків. А «*musikos*» була назва, прикладувана не тільки до музики в нашому значенні, а й ширше — до кожної людини, обізнаної з мистецтвами і наділеної хистом до них. «*Architekton*» був чільний керівник виробництва на противагу підлеглим йому працівникам, так само й «*architektonike*» мала загальніше значення «чільної» науки чи мистецтва. Тільки з часом такі грецькі слова із загальним змістом, як «творець», «той, хто відбув артистичний вишкіл», «керівник робіт», звузилися, спеціалізувалися і звелися до певних розділів мис-

* Бо на малярство ми дивимося одними очима, а на літературу іншими (лат.).

тецтва: одне з них почало означати поета, друге — музику, третє — архітектора. Відповідно під «продукцією» почали розуміти поезію, під «вишколом» — музику, а під «чільним мистецтвом» — архітектуру.

Перед тим, як усе це відбулося, греки не мали назви на означення тих розділів мистецтва, якими пишалася їхня культура. Вони не мали їх, бо ті не були їм потрібні, бо взагалі не користувалися такими поняттями, як сьогоденні поняття поезії, музики, архітектури, пластики. Здається просто неймовірним, наскільки ми звикли до цих понять; ми вживаємо їх постійно, і вони здаються нам поняттями, ніби визначеними природою, формами, необхідними для тлумачення артистичних явищ. Та історія свідчить, що необхідні вони не були: власне, греки, які стільки зробили для мистецтв, не вживали їх за часів, коли їхня творчість квітнула найбуйніше. Ще в період великих трагиків, Парфенона, Фідія та Праксітеля, ними мало користувалися, в їхній понятійній системі вони не відігравали навіть приблизно тієї ролі, яку відіграють нині. Зрештою це не означає, що поняття греків про мистецтво були зовсім не вироблені. Це означає, що вони були інакші, як наші.

Хоча наше мистецтво по досить прямій лінії веде свій родовід від мистецтва греків, усе ж їхнє мистецтво і співвідношення між його видами, а отже, й естетичні погляди, були відмінні від наших. Насамперед було інше коло мистецтв. Тоді їм бракувало деяких нині якнайпоширеніших розділів. Греки не мали книжкової поезії — лише читану вголос, певніше, співану. Їхня музика, дарма що послуговувалася інструментами, була принципово музикою вокальною, музики суто інструментальної не було. Їхнє архітектурне мистецтво охоплювало храми та скарбниці, принагідно брами й ратуші, натомість не поширювалося на житлові будинки.

Інакший був і поділ мистецької праці. Певними мистецтвами, якими нині займаються окремо, греки займалися в їхній сукупості й мали їх за одне мистецтво. Так було, наприклад, із музикою й танцем. Загалом їм вистачало одного терміна на означення їх обох. Коли виробився спеціальний термін «музика» в розумінні музики звуків, то найчастіше він охоплював разом і танок. Таким сполученням зумовлені парадоксальні для нас погляди, скажімо, що музика має певну перевагу над поезією, бо впливає на два органи чуття (слух та зір), а поезія лише на один (слух)¹.

І навпаки: певні галузі мистецтва, нині трактовані сукупно, розмежовувалися, бо їх виконували різні фахівці. Наприклад, майстри — будів-

¹ Müller E. *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, 1834.

нічі храмів не споруджували житлових будинків. Перед еллінською добою, цебто перед III сторіччям до н. е., у Греції не було палаців — лише будинки суто ужиткові, без претензій на монументальність і декоративність, рівень їхнього будівництва був зовсім інший, ніж у храмів. Та й будували їх інші ремісники. У кожному з цих випадків мали місце інша робота й інший витвір. Групи були порізані — нічого дивного, що за тих часів не виробилося загального поняття архітектури, об'єднувального для обох груп. Подібні співвідношення панували і у сфері скульптури, музики чи літератури: скрізь поділ виконавців на менші групи, скрізь брак зв'язків між тими групами, а отже, й брак відповідних загальних понять.

Якщо система мистецтв у греків була відмінна від нашої, то їхні *поняття про мистецтво* — й поготів. Відмінність ця була подвійна. По-перше, вони зближували між собою інші мистецькі явища, ніж ті, що їх зближують сучасні люди. А формування понять полягає у зближенні між собою тих чи тих явищ та об'єднанні їх у одне поняття. Мова здавалася грекам щонайщільніше пов'язаною з мелодією та ритмом, завдяки чому мистецтва, призначені впливати мовою, мелодією та ритмами, мистецтва словесні, музичні й танцювальні, включали в обсяг одного поняття. Відстань від трагедії чи комедії, що становлять словесно-музично-танцювальну цілість, до музики чи танцю була не більша, ніж до суто словесних мистецтв. Для них — зовсім не так, як для нас, звиклих користуватися зовсім іншою системою понять, — трагедія чи комедія понятійно були однаково щільно пов'язані як із музикою і танцем, так і з епікою чи лірикою.

А по-друге, у мистецькій царині греки надавали своїм поняттям іншого ступеня загальності, ніж новожитні часи. І в цьому, либонь, найглибша різниця між обома понятійними системами — давньою і новою. Греки-бо тривалий час обходилися без дуже загальних понять, щонайбуденніших і щонайпотрібніших нині для нас, як-то: поезія, музика, пластика, архітектура.

Щоправда, вони мали поняття ще ширше — поняття «мистецтва», зрештою, не тотожне з нашим. Одначе, за винятком цього, вони здебільшого розпоряджалися тільки *поняттями з вузьким обсягом* на кшталт «епіки» або «дифірамбіки», «гри на флейті» чи «гри на лірі». Ще Арістотель, згадуючи наслідувальні мистецтва, перелічував трагедію та комедію, лірику, епіку та дифірамбіку, замість просто об'єднати їх у загальне поняття поезії. Так само він називав «аулетіку» й «цитарику», не об'єднуючи їх у поняття музики, як нині зробив би всяк. Назагал у Греції не об'єднували в одне вище поняття скульптури робіт,

виконаних у камені й виконаних у бронзі; то були дві різні штуки, виконувані в інший спосіб і зазвичай іншими людьми.

Така система уявлень про мистецтво не була чимось випадковим: вона мала своїм джерелом чіткий розподіл праці між мистцями, а надто — інше, ніж наше, *розуміння мистецтв*. Цебо греки тлумачили мистецтво з погляду діяльності артиста, а не вражень глядача та слухача. Ось чому випадала найважливіша сполучна ланка між мистецтвами й залишилася тільки строкатість мистецтв, практикованих у різних матеріалах, різними засобами та різними людьми.

Тож якщо порівняти грецьку систему уявлень про мистецтво з нашою, то можна сказати, що греки опанували вершину піраміди мистецьких понять, а також її підмурівок; вершиною було поняття мистецтва, а підмурівком — низка отих дуже спеціальних і вузьких понять. Натомість вони не мали проміжних ланок, якими найбільше оперує сучасна думка. Зрештою ми побачимо нижче, що вершина грецької системи відрізняється від тієї, якою увінчується сьогоденна система, адже вона мала, властиво, не одну, а дві вершини.

За такої системи понять видавалися слушними тези, парадоксальні для нас, хто звик оперувати іншою системою. Та найбільший парадокс у тім, що сектори продукції, які ми роглядаємо як ґатунки «мистецтва», для греків зовсім не належали до одного спільного роду. Надто це стосується пластики та поезії. Пластика, як на їхню думку, належала до роду «мистецтво», а поезія — ні.

II. Поняття мистецтва

Те, що греки по-різному класифікували поезію та пластику, знаходить свій найяскравіший вияв у різному суспільному поцінуванні поета і пластика. Ще у V, ба навіть у VI сторіччі митців-пластиків трактували як ремісників, а поетів як своєрідних віщунів та любомудрів. А все тому, що поезію розуміли тоді інакше, а мистецтво й поготів. Поняття мистецтва було побудоване так, що обіймало пластику, а поезії — ні. Мистецтвом (*technē*) у Греції називали всяке *майстерне* виготовлення, тобто здійснюване згідно з *засадами та правилами*. Такому визначенню відповідала праця архітектора чи скульптора. Але так само й праця теслі чи ткача. Всі вони були, як на греків, *штукарями* (*technitai*), їхня діяльність і вироби однаковою мірою належали до штуки. Тож-бо тодішнє поняття мистецтва мало інший зміст, і, насамперед, інший обсяг, ніж теперішнє. То було поняття, яким люди послуговувалися у повсяк-

денній мові так само, як філософи. Один приклад із філософії: Арістотель визначав мистецтво як «хист щось здійснювати з непохитним розумінням».

Щоб займатися мистецтвом, — у його широкому, грецькому значенні, — потрібен тілесний гарт, але також і розумовий; потрібна не тільки спритність, а й вправність. Ось чому мистецтво, хоча до його царини належала і праця теслі та ткача, греки залічували до розумової діяльності. Щоправда, протиставляли його пізнанню і теорії, та все одно наголошували на тому, що воно ґрунтується на знаннях, а отже, в певному сенсі самі залічували його до знань. Для них то були «продуктивні знання» (*poietike episteme*), як називав їх Арістотель, — на противагу теоретичним знанням, цебто пізнанню. Для греків, здатних універсально мислити, вони навіть становили знання досить високого класу, цебто вважалися за вищі від звичайного досвіду, оскільки були загальними. Адже основа мистецтва — правила продукції, а правила завжди загальні.

Таким чином трактоване мистецтво було явищем складним і почасти проблемним, у ньому крилося багато суперечностей. Воно протиставлялося: а) природі — як людське творіння; б) пізнанню — як практична діяльність; в) практиці — як продуктивна діяльність; г) випадкові — як цілеспрямоване й майстерне; ґ) досвідові — як умістище запасу загальних правил.

Таке поняття мистецтва не чуже й нам. Але в нас воно рідко коли виступає у значенні мистецтва; радше у значенні «майстерності». Натомість «мистецтво» у нашому розумінні, власне, — скорочена форма «красного мистецтва». Його поняття вужче, його обсяг становить заледве частину обсягу грецького поняття мистецтва. Для такого вужчого поняття греки знов-таки не мали жодної назви, оскільки не вирізняли, як побачимо далі, такого класу явищ.

Традиція цього грецького поняття зберігалася довго. Ще впродовж усього середньовіччя латинське «*ars*» означало не що інше, як грецьке «*techne*». Тільки з часом серед мистецтв вирізнено «красні мистецтва», які в сучасну добу посіли чільне місце серед мистецтв і врешті опанували назву «мистецтва». Щойно відтоді, кажучи «мистецтво», розуміли вже тільки оту найважливішу частину його великого давнього терену. Широке давнє поняття ставало чимдалі старосвітськіше і поволі вийшло з ужитку, поступаючись місцем вужчому.

Обсяг грецького поняття мистецтва був ширший від новочасного на мистецтва, не належні до «красних». Цебто був ширший на теоретичні мистецтва, або науки, а також на ремесло. Але, як побачимо далі, він був і вужчий від нього, а саме вужчий на поезію.

Те, що греки вкупі з красними мистецтвами, малярством, скульптурою чи архітектурою включали ремесло до поняття «мистецтва», мало глибокий сенс. Вони були переконані, що суть праці скульптора і теслі, маляра і ткача та сама, що основа їх усіх — не що інше, як «майстерне продукування». Саме воно єднає в іншому такі різні галузі виробництва, але разом єднає їх і з ремеслами. Скульптор і маляр працюють з іншим матеріалом, іншими знаряддями і вдаються до інших технічних прийомів — спільні риси їхньої праці греки вбачали єдино в тому, що вона була майстерним продукуванням. Але таким самим продукуванням була праця ремісника. Загальне поняття, що має охопити всі види пластики, не може не охопити водночас і ремесел. «Красні» мистецтва, як їх пізніше називали, не утворювали у Греції навіть окремого підкласу мистецтв. Мистецтв не поділяли на красні й ремісничі; такого поділу тоді не знали. Радше гадали, що кожне мистецтво, у найширшому значенні слова, може досягти гармонії, а отже, прекрасного, що кожне відкриває простір для вирізнення ремісника (*demiurgos*) та майстра (*architekton*).

Мистецтва поділяли інакше: на вільні й службові — залежно від того, потребують вони фізичних зусиль чи ні. То був звичайний і загальноновизнаний поділ, хоча й послуговувався різною термінологією. Пізніші автори, такі як Посідоній чи Гален, до цих двох долучали ще два інші: поруч із *artes liberales* та *vulgares* називали *pueriles* та *ludicrae*, або формотворчі й розважальні. Але як у первісному двочленному, так і в пізнішому чотиричленному поділі «красні» мистецтва не виступали як самостійний член поділу. Вони навіть не входили разом до одного з членів поділу, а були поділені між його членами: скульптуру та архітектуру, що вимагали тяжкої фізичної праці, залічувано до службових — на противагу малярству та музиці, трактованим як вільні мистецтва. Зрештою *poio* (фактично) тільки Памфіл вплинув на те, щоб малярство, доти теж залічуване до службових, долучили до вільних мистецтв.

Натомість музика завжди була вільним мистецтвом, бо музикування вважали за суто інтелектуальну діяльність, не менш інтелектуальну, ніж діяльність математиків.

Принагідно у Греції вдавалися ще й до іншого поділу мистецтв. Але скрізь ситуація та сама: «красні» мистецтва не утворювали в жодному поділі окремої цілості.

Поширений погляд, що попри все у давнину клас красних мистецтв був знаний, тільки під іншою назвою — наслідувальних мистецтв (міметичних). Наслідувальна діяльність була рисою, що дала змогу Платонові та Арістотелеві зблизити поезію з пластикою і сполучити їх в одному загальнішому понятті. Мистецтво, править Арістотель у «Фізи-

ці», або dokonує того, що не до снаги природі, або ж наслідуює природу. Мистецтво першого роду ужиткове, а другого (як позбавлене корисності) має сенс лише тому, що призначене для втіхи та служби прекрасному. До нього належали як малярство та скульптура, так і трагедія, комедія чи епос. Отже, «наслідувальні» мистецтва — ті самі, що ми звикли називати «красними».

І все ж це хибна думка: 1) поняття «наслідувальних» мистецтв не було поширене у Стародавній Греції, його ідея належить щойно Платонові та Аристотелеві; 2) навіть у цих філософів царина «наслідувальних» мистецтв не цілком відповідала царині «красних», не всі ж бо наслідувальні — красні й не всі красні — наслідувальні.

Тож у свідомості стародавніх греків, у їхню класичну добу, красні мистецтва не тільки сполучувалися з ремеслами та іншими сферами прикладання майстерності, а й не виокремлювалися серед них як особня група. Не виокремлювало їх навіть те, що майстерність митця вища, досконаліша за майстерність ремісника. Щоправда, греки розрізняли вищу й нижчу майстерність, але майстерність скульптора залічували, як і теслі, до нижчої, і то з огляду на фізичні зусилля, яких вона вимагає. Адже у фізичних зусиллях греки завжди вбачали щось принизливе.

Плодом вищезгаданого розуміння мистецтв була парадоксальна для нас система понять і поглядів. Такого роду система зумовлювала розбіжність:

- 1) між оцінкою митця та оцінкою твору,
- 2) між мистецтвом та прекрасним,
- 3) між пластикою та поезією.

«Часто-густо ми втішаємося твором і гордуємо виконавцем», — зазначає Плутарх у життєписові Перікла, і такий погляд, поза всяким сумнівом, поділяли більшість греків класичної доби. Платон підносив ідею прекрасного і намагався принизити мистецтво. Ще у класичну добу панував погляд, що поезія — божий дар, а пластика — суто людська праця, і то одна з найнижчих. І навіть набагато пізніше, за римських часів, Горацій поставити собі запитання: чи поезія — взагалі мистецтво?

III. Поняття поезії

Творчість поета, яку ми вважаємо за подібну до творчості маляра чи архітектора, у греків не вміщувалася в їхньому понятті мистецтва. Поезію вони розглядали як позбавлену обох прикметних для «мистецтва» рис. По-перше, вона не є продукуванням у матеріальному розумінні,

по-друге, не спирається на правила. Вона — царина не загальних правил, а індивідуального задуму, не рутини, а творчості, не майстерності, а натхнення. Архітектор знає виміри досконалих витворів, може виразити цифрами їхні пропорції та спертися на ті цифри; а поет у своїй праці не годен покликатися на жодні норми, жодну теорію, він може розраховувати єдино на підмогу Аполлона та Муз. Рутини, закорінена в досвідові минулих поколінь, була для греків наріжним каменем мистецтва, натомість вони бачили, що для поезії вона — згубна. Тож вони не тільки відокремлювали поезію від мистецтва, а й вважали її за його протилежність.

Натомість вони вбачали спорідненість між поезією та *віщунством*. Скульптор — тип ремісника, поет — віщун. Діяльність першого наскрізь людська, а другого — натхнена божеством. «*Entheon he poiesis*», — твердить навіть Арістотель, найменш ірраціональний і містичний з філософів Греції. Щоправда, діяльність пластика (як, зрештою, і кожного ремісника) не обмежувалася для греків ручною майстерністю і крила в собі духовий чинник, але в поезії вбачали духовий чинник вищого ряду, непересічної міри. Джерелом такого вищого ладу, що знаходив свій вираз у поезії, могло бути єдино божество. «Поет, — зазначає німецький філолог, — оживлений божим духом, був знаряддям тих сил, що рядять світом і втримують у ньому лад, а митець — тільки тим, хто захоче успадковані по предках запаси знань; ті запаси, щоправда, первісно були даром божим, але однаковою мірою це стосується й рільника, теслі чи коваля»².

Греки наголошували на ще одній властивості поезії: на її здатності панувати над душами, на її — вживаючи грецького терміна — «психагогічній»³ здатності. Загалом цю здатність розуміли як ірраціональну, як здатність вражати, зачаровувати, полонити уми. Дехто ставив її дуже високо, як майже надлюдську потугу. А дехто, скажімо, Платон, гудив її за ірраціональність. Ця властивість відгороджувала поезію і від мистецтва, чий цілі з природи своєї інші, та й засоби далеко не ті самі. Натомість — як, зокрема, відзначив Горгій у «Похвалі Гелени» — бувши загальною властивістю слова, вона зближує поетів із тими, хто теж послуговується словом і через нього впливає на душі: з філософами, красномовцями, вченими.

По-третє, для старожитніх усяка діяльність спиралася на знання; висловлюючись коротко й не зовсім точно, вони твердили навіть, що

² Schweitzer B. *Der bilderande Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, у: «Neue Heidelberger» Jahrbücher, 1925, с. 66.

³ Schuhl P. M. *Platon et l'art de son temps*, 1933.

будь-яка діяльність є знанням. Поезія не становила винятку. Вона була для них навіть знаннями найвищого класу, адже сягала духового світу, заходила у спілкування з божественними істотами. Тим-то вона наближалася до філософії: поряд стояли філософ і поет, зокрема в такій системі, як платонівська. Але так само й Арістотель, бачивши, що поезія має до діла з загальним тлумаченням явищ, писав, що вона «філософічніша» за історію, яка з'ясовує єдино поодинокі факти. Тож поезію вкупі з мистецтвом залічували до галузі знань; проте її розміщували на протилежному від нього полюсі. Вона — не «технічні» знання, як мистецтво. Вона — інтуїтивна й ірраціональна, тимчасом як мистецтво спирається на досвід та емпіричні розумування; вона прагне схопити суть буття, тимчасом як мистецтво обмежується життєвими явищами та зацікавленнями.

Старожитні, оперуючи простішими категоріями, ніж ми, розуміли стосунок людини до речей тільки у два способи: або вона продукує речі, або їх пізнає; третього способу не дано. Отож коли говорити про продукування речей, то цим займається таки пластика, а не поезія. Якщо ж поезія не продукує речей, то її достеменною функцією може бути єдино пізнання. Ось чому в очах грека пластика була ближча до ремесла, ніж до поезії, а поезія — ближча до філософії, ніж до пластики.

І, нарешті, ще одне. Арістофан писав у «Жабах»: «Що нас має захоплювати в поетові? Дотеп, мудра порада і те, що ушляхетнює людей по містах». У цих словах відбилася ще одна особливість, яка в розумінні греків відмежовувала поезію від пластичного мистецтва. Адже перед цим останнім ставили утилітарне й гедоністичне завдання, а не моральне й виховавче. А моральний підхід до поезії у класичну добу Греції був без перебільшення загальнопоширений. Найчастіше її тоді розглядали під цим єдиним кутом зору. Не тільки у широких масах, а й серед інтелектуальної еліти. Арістофан аж ніяк не був тут винятком: «*beltius poiein*», ушляхетнювати людей з допомогою поезії — то було незмінне тогочасне гасло. Його проголошували софісти (як це видно, між іншим, із Платонового *Protagorasie*), оратори, як Ісократ, Ксенофонтів крою. Таку саму позицію займав Платон, коли осуджував поетів, власне, за те, що від них мала користь у моральному плані.

Тож у свідомості греків поезію виокремлювали, по-перше, її віщунські риси, по-друге — психагогічні, по-третє — її метафізичне значення, по-четверте — морально-виховне. На цьому ґрунті зростає антагонізм між поезією та мистецтвом, незнаний нині нам. Походив він із того, що греки дотримувалися іншої позиції щодо багатьох явищ, але також і з того, що вони оперували іншими, ніж ми, поняттями. По-пер-

ше, інше було їхнє поняття мистецтва, іншого обсягу. По-друге, поняття поезії якщо навіть і не різнилося від нашого обсягом, то в кожному разі різнилося змістом: у його визначенні наголошувалося на інших прикметах.

Таке відмінне розуміння мистецтва і поезії призвело до того, що галузі, які ми звикли об'єднувати як однорідні, у греків опинилися в різних понятійних рубриках. Те, що їх розділяє, було висунуте на перший план і затінило їхні спільні властивості, які знов — може, аж надто виразно — підкреслює новочасний спосіб бачення. Новочасне орієнтування уваги на їхні спільні властивості привело до їхнього об'єднання у спільному понятті. Грекам такої орієнтації бракувало. Вони не бачили зв'язку між тим, що вважали за різновид ремесла, і тим, що виводили з божественного натхнення.

Проте щодо грецького поняття поезії слід зробити ще одне застереження. Греки мали до своїх послуг два *способи тлумачити поезію*, немовби два її поняття. Одне, а саме те, про яке досі йшлося, було визначене за *змістом* поезії, натомість друге — за її *формою*. За першим до поезії належало тільки те, що було плодом натхнення і мало вузький поетичний зміст, а за другим — те, що було висловлене у віршованій формі. У цьому другому значенні самого факту, що твір віршований, було досить, аби називати його поетичним твором. Формальне поняття завдяки своїм примітним зовнішнім рисам було далеко вловніше й легше для визначення поезії, тож у повсякденні вживалося для визначення поезії й застосовувалося як її критерій. «Поезією, — писав Горгій, — я називаю мову, що має метричну будову». Якби поезію розуміли тільки так, то вона б цілком уміщувалась у стародавньому понятті мистецтва і не давала підстав протиставляти її практиці. Однак для стародавніх греків то була єдина зовнішня її мірка. У такий спосіб вони розпізнавали її за зовнішніми ознаками, натомість приписувана їй вага походила з іншого, внутрішнього її розуміння. І на цій підставі вони вміщували її у своїй системі понять. Адже поет, як писав Арістотель, є поетом більше завдяки фабулі своїх творів, ніж завдяки їхній віршованій формі.

Із подвійного тлумачення поезії випливала певна затемненість її старожитнього поняття, яку затаврував Арістотель у своїй «Поетиці»: «Навіть тих, хто надав віршованій форми лікарському чи природничому трактатові, називають поетами. А тим часом Гомер та Емпедокл не мають між собою нічого спільного, крім того, що писали віршем. Отож якщо одного слушно називають поетом, то другого годилося б звати радше натуралістом». (*Poēt.*, 1451a 36). «Геродота, — писав він в іншому місці (там само, 1451a 39) — можна б версифікувати, та це не зро-

било б його поетом. Якщо словом «поезія» послуговуються для означування віршів, то в такому разі, — доходив він висновку, — у грецькій мові бракує виразу на означення справжньої поезії».

Тут розкрито *ekwiwokasja*, природну для терміна «поезія» і досі аж ніяк не житу. Розкриваючи її, Арістотель спричинився до понятійного відокремлення мистецтва вірша від поетичного натхнення. А в постарістотелівську добу народилася думка, що натхнення не конче пов'язане з віршованою мовою, а може виявлятися і в інших царинах людської творчості.

Уже з самого початку греки включали до сфери натхнення разом з поезією і музику⁴. Для цього була подвійна підстава. Насамперед сукупне їхнє практикування, оскільки, про що вже згадувалося вище, поезія була співана, а музика — вокальна. По-друге, психологічна спільність. Адже і ту, і ту трактовано як акустичне продукування. Їхній психологічний зв'язок сягав навіть глибше. Музика разом із танцем, на противагу архітектурі чи скульптурі, можуть мати характер «манії», бути джерелом шалу та захвату. Це віддаляє їх від пластики й натомість наближує до поезії. Ба більше: власне, то вони, практиковані разом із поезією, дарують їй стан захвату і сприйнятливості до натхнення.

Щоправда, у Греції була течія (започаткована чи не Демокрітом, з головним представником в особі Філодема), речники якої відмовляли музиці в якійсь особливій ролі у духовому житті — твердили, що звук відзначається єдино фізичною дією і тільки слово як виразник думки впливає на духовний стан людини, а отже, музика має психічну дію виключно завдяки своєму зв'язкові з поезією. Одначе переважав погляд (що торував собі шлях від Платона через Арістотеля і Теофраста), який приписував музиці збуджувальну й очисну силу, а також те саме моральне й матеріальне значення, що й поезії.

Отак зблизилися у греків поезія та музика. Натомість поезія та пластика опинилися не тільки в різних класах явищ, а й *на різних рівнях*: поезія на незрівнянно вищому, ніж пластика. Стародавні греки божествили поетів, зате довго не проводили суспільної межі між митцем-скульптором та ремісником-каменярем. І той і той — *banausoi*, що заробляє на прожиття ручною працею.

Грецька література не раз це засвідчує. Найпромовистіші, зокрема, два відомі тексти: Плутархів та Лукіанів. Плутарх у «Перікловім житті» висловив переконання, що навіть по огляді таких шедеврів, як Фідіїв «Олімпійський Зевс» або Поліклетова «Гера Аргоська», жоден високо-

⁴ Abert H. *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, 1899.

родний молодик не захоче стати Фідієм чи Поліклетом, бо з того, що твором захоплюються, аж ніяк не випливає, що гідний захвату і його автор-ремісник. А Лукіан досадує ще більше: «Припустімо навіть, що ти стаєш Фідієм чи Поліклетом і виконуєш численні шедеври, тоді всі захоплюватимуться твоїм мистецтвом, але жодна обачна людина не зажадає бути схожою на тебе: бо тебе завжди вважатимуть за ремісника та рукодільника і закинуть тобі, що заробляєш на життя руками»⁵.

Прямо протилежне було ставлення до поетів, а надто до одного поета — Гомера. Він був оточений особливим культом. А поширювачів такого культу, рапсодів, за часів Лікурга, Солона, Пісістрата часто-густо брали на державну службу. Після I сторіччя нашої ери Гомера почали вважати за теолога, а його епопею за книги одкровення. А ще перед тим, «протягом усієї старожитньої поганської доби, він був навчителем релігії, а отже, ніби пророком і теологом. Коли його самого визнано за напівбога, невідомо. У кожному разі вже Ціцерон і Страбон свідчать, що йому віддавали божественні почесті у Смірні, на Хіюсі, в Ассі та Александрії»⁶.

IV. Поняття прекрасного

Є фактом, що греки, певніше сказати — пересічні греки класичної доби, не вважали поезію за мистецтво. Проте цей факт, так мало для нас зрозумілий, ще вимагає пояснення. Найпростіше ж пояснення таке: вони дотримувалися такого погляду, відмінного від нашого, бо послуговувалися іншою, ніж наша, системою понять. Чому ж їхня система була інша? Бо щодо поезії та мистецтва вони сповідували тільки частину поглядів, що є в активі новочасної думки. А саме ті, що розмежовували обидві галузі. Тих же, що злютовують, їм бракувало. А то були, власне, погляди, яких передусім дотримується новочасна думка щоразу, як стикається зі справами мистецтва: естетичний погляд і творчий погляд. Бо якщо нині ми об'єднуємо поезію та мистецтво в одному вищому понятті, то для цього є подвійна підстава: естетичний погляд зближує твори поета і митця, а творчий — зближує діяльність того і діяльність того. Коли, наприклад, вірш і якусь будівлю ми залічуємо до одного класу предметів, то через те, що в кожному з них убачаємо або прекрасне, або плід творчості. Тим часом обох цих поглядів бракувало старожитнім грекам не тільки ранньої, а вже й класичної доби.

⁵ Michałowski K. *Fidiasz i Poliklet*, y: 3—5 випусках Варшавського наукового товариства, Вид. II., 1930.

⁶ Sinko T. *Literatura grecka*, т. I, 1931, с. 134.

Поняттям прекрасного греки, звичайно, послуговувалися. Хоча не слід собі уявляти, ніби в них, що створили стільки прекрасного, воно відіграло важливу роль⁷. У давніший період історії вони безпосередньо не пов'язували мистецтва з прекрасним: займалися ним з релігійних міркувань, цінували за пишноту й блиск, а обговорювали тільки з погляду техніки. У скульптурі більше вихваляли золото й самоцвіти, ніж красу форм. І це було за часів, які появили, властиво, найславніші твори їхнього мистецтва.

Важливіше те, що грецьке поняття прекрасного — «*to kalon*», хоча від нього й виводиться наше поняття, мало чим його нагадувало. Воно мало інший обсяг, далеко ширший. Воно було ширше, можна сказати, або на етику, або на математику.

Найчастіше «прекрасне» означало те саме, що «гідне визнання», і тільки тонкий відтінок різнив його від того, що називалося «добром». Красу, а отже, високі прикмети вдачі, що їх ми не тільки не пов'язуємо з високими естетичними прикметами, а й щонайретельніше відокремлюємо від них. Майже так само розумів прекрасне й Арістотель, визначаючи його як те, що «добре і *eo ipso* (в силу цього) приємне». Таке поняття прекрасного, звичайно, не надавалося для ролі сполучної ланки між мистецтвами.

Стародавні греки багато говорили про пропорції в мистецтві, вживаючи при цьому терміна «симетрія» («*symmetria*»). Це поняття здається ближчим до нашого поняття прекрасного — однак й тут виявляється велика різниця. Бо вони цінували у пропорціях не видиме, а знану правильність, пропорції імпонували їм не чуттєво, а інтелектуально. Так само вони вбачали пропорції більше у фігурах, що їх накреслювали геометри, аніж у тих, що їх різьбили артисти. Пропорції не крили в собі нічого специфічно артистичного, навпаки, їх вбачали скорше у природі, а в мистецтві лиш остільки, оскільки вони наближалися до природи. У них знаходили «божисту суть речей» — і, власне, за це їх ціновано більше, ніж за їхню красу. Тож оцінка симетрії мала інтелектуальне або містичне підґрунтя і найменше — естетичне. А отже, і це поняття, що більше рахувалося з математикою та метафізикою, ніж з естетикою, не надавалося до утворення класу «красних мистецтв» у сучасному значенні.

Тільки посткласична доба витворила поняття ближче до нашого поняття прекрасного. То було поняття «еуритмії» («*eurhythmia*»), яка з часом посіла своє місце поруч із симетрією. Обидві означали правиль-

⁷ Chambers F. P. *Cycles of Taste*, 1928.

ність, але симетрія — правильність природи, а еуритмія — правильність чуттєву, оптичну або акустичну. «*Eurytmia*, — зазначає Вітрувій (*De architectura*, I 2) — *est venusta species, commodusque in compositionibus membrorum aspectus*» (Евритмія — привабливий різновид, співмірність складників, що визначає зовнішній вигляд). Симетрія стосувалася абсолютної краси, еуритмія — краси для очей або вух. Для симетрії, власне, байдуже, чи її помічають, оскільки вона може бути усвідомлювана ще й розумом, еуритмія ж розрахована тільки на органи чуття, призначені для спостереження. Отже, тільки вона (а не симетрія) специфічно пов'язана з мистецтвом. Симетрія та еуритмія в розумінні греків не тільки відрізнялися між собою — загалом вони перебували в гострій суперечності одна з одною. Адже природа чуттів, що деформує зауважувані речі, спричиняється до того, що симетрія не справляє враження еуритмії — тож-бо треба її видозмінити, аби вона справляла еуритмічне враження.

З часом грецькі митці поділилися на дві течії: на тих, що рахувалися з симетрією, і на тих, що рахувалися з еуритмією. Давніші мистці, особливо архітектори, працювали на засадах симетрії й шукали в бутті вічних канонів прекрасного. Пізніші силкувалися знайти ті співвідношення, які органам чуття видаються прекрасними; їхнє мистецтво було ілюзійністське. Давніші визнавали єдино абсолютну, космічну, божественну, надчуттєву красу симетрії, і ще Платон був поборником їхнього мистецтва. Та загалом пластика пішла шляхом еуритмії. У скульптурі перший переступив межу Лісіпп, який твердив, що його попередники моделювали людей такими, як ті є, а він перший — такими, як ті здаються. За пізніших стародавніх часів чималої популярності набуло визначення, за яким прекрасне було співвідношенням частини до інших частин та до цілості, набуло завдяки тому, що пов'язувалося з прекрасною барвою («*euchroia*»). Ця дефініція мислила прекрасне вже не тільки чуттєво, не тільки візуально, а й прямо колористично. Якщо давніше визначення прекрасного у греків було дуже широке, то це, навпаки — дуже вузьке. Воно не охоплювало музики ані поезії, а отже, не було спроможне об'єднати їх в одному понятті з пластикою.

V. Поняття творчості

Стародавнім грекам бракувало не тільки естетичного погляду. Бракувало їм ще й творчого розуміння мистецтва, що є другим чинником, який пов'язує в сучасній свідомості поезію з пластикою чи музикою.

Першим об'явом такого браку була перевага теорії «наслідувальності» у грецьких поглядах на мистецтво. Згідно з ними митець не творить свої речі, а відтворює в них дійсність. А другим об'явом були пошуки для мистецтва канонів та культ тих із них, що їх визнано за знайдені.

У мистецтві цінували не оригінальність, а виключно досконалість, яка є одна і, коли її досягнуто, має бути повторювана без змін. Оригінальність не належала до намірів грецьких авторів, але всупереч їхній волі почасти проникала в їхнє мистецтво; можливо, вони поступалися їй під натиском того, що їхній спосіб бачити і відчувати постійно розвивався. Та впродовж усього класичного періоду — як свідчить англійський історик Ф. П. Чеймберз — традиціоналізм був усемогутній, а в новому вбачали зневагу. Перед Геродотом і Ксенофонтом імені митців не називали. І навіть Арістотель твердив, що в мистецькому творі митець повинен замітати сліди своєї особи.

Мистецьке продукування розуміли по-рутинерському. У ньому виступали — згідно з уявленнями греків — тільки три чинники: матеріал, праця та форма. Матеріал для мистецтва постачає природа, праця не різнилась від ремісничої, а форма є, чи принаймні повинна бути, єдина і вічна. Бракувало четвертого чинника, присутнього в сьогоденних поглядах: вільної і творчої особистості. Для відрубного чинника творчості в такому розумінні продукування не лишалося місця. А в розумінні мистецького переживання не лишалося й поготів. Продукування розуміли суто рутинно, а переживання споживача чисто рецептивно; то були дві форми заперечення творчості в мистецькій царині.

Серед греків класичної доби неподільно панували два погляди: інтелектуальний і рецептивний. Саме вони об'єднували речі, в наших очах дуже між собою далекі. Всяка діяльність по суті — знання, а всякі знання — рецептивні. У рубриці «знання» містилися всі мистецтва. Але так само містилися й майже всі галузі людського розумового продукування; вони становили *genus* не тільки для науки та філософії, а й для чесноти (від Сократа), для мистецтва, поезії.

У тій велетенській рубриці мистецтво зустрічалося з поезією, але, *primo* (по-перше), рубрика та обіймала, окрім них, чимало інших речей, а, *secundo* (по-друге), мистецтво та поезія становили в ній, властиво, два краї, відлеглі один від одного, наскільки це можливо, бо мистецтво належало до технічних знань, а поезія — до вічних.

Система понять, про яку тут ідеться, не була у Греції власністю того чи того філософа — у класичну добу вона була власністю загалу. То був звичний погляд, і для вироблених і самостійніших поглядів філо-

софів він був тільки за відправний пункт. Він яскраво виявляється навіть у народній міфології, зокрема в переліку дев'яти муз. Серед муз — дочок Юпітера та Мнемозини, як відомо, Кліо — була музою історії, Евтерпа — музики, Талія — комедії, Мельпомена — трагедії, Терпсіхора — танцю, Ерато — елегії, Полігімнія — лірики, Уранія — астрономії, Каліопа — красномовства та героїчної поезії.

Це надзвичайно показова група:

1. Насамперед вона потверджує брак у греків загального поняття поезії. Лірика, елегія, комедія, трагедія та героїчна поезія виступають як види, не об'єднані спільним родом.

2. Виказує цілковитий брак зв'язку поезії з пластичними мистецтвами. Поезію грецька думка щільніше пов'язувала з красномовством та наукою — чи то історичною, чи то природничо-математичною, ніж із малярством чи скульптурою. Були музи історії та астрономії, але не було муз малярства, скульптури чи архітектури.

3. Натомість показує, що поезія, відокремлена від пластики, не була відокремлена від музики та від танку, навпаки, пов'язувалася з ними міцніше, ніж у сьогоденній системі мистецтв. Підставу для такого зв'язку вже витлумачено вище. Музику й танець музи оточують опікою так само, як і всі твори мистецтва слова.

VI. *Apate, Katharsis, Mimesis*

Стародавні греки подібно до того, як вони не розрізняли творчого підходу, не розрізняли й підходу естетичного. Вони не відокремлювали його від дослідницького підходу. Для дослідження й огляду мали один спільний термін «*theoria*». Споглядання прекрасних і мистецьких речей, на їхню думку, було не що інше, як приємне сприймання. А процес сприймання, хоч і по-різному трактований їхніми філософами (хто розумів його фізіологічно, хто суто психологічно, хто сенсуалістично, а хто з раціоналістичним відтінком), завжди розуміли як психічний процес одного типу, який перебігає завжди однаково незалежно від того, чи спостерігач хоче пізнати предмет, а чи шукає в ньому естетичної насолоди. Однак вони швидко спостерегли, що в породжуваних мистецтвом переживаннях лишаються поза межами сприйняття інші чинники особливого роду. Спроби їхнього визначення почалися рано. Платон та Арістотель, чії великі теорії мистецтва знані з давніх-давен, не були тут піонери. Теорії викристалізувалися ще у V сторіччі давньої ери. Насамперед вони розвинулися в середовищі софістів і найбільше завдячували своє утвердження Горгієві.

Перші спроби здійснювано у трьох напрямках. Одні були націлені на пошуки коріння відрубності таких переживань в ілюзії, інші — в почуттєвому струсі, треті — в тому, що їхній об'єкт — нереальні, хоча й подібні до реальних, предмети. Наріжним поняттям першої теорії була *apate*, або ілюзія, другої — *katharsis*, або вилив почуттів, третьої — *mimesis*, або відтворення. Відповідно ці три теорії, розроблені ранньої доби у Греції, можна стисло і в грецькому дусі назвати так: апатетична, категорична і міметична. Може здатися, ніби вони дуже широкі й охоплюють усі переживання, пов'язані з мистецтвом: чи то з пластикою, чи з поезією. Може здатися, ніби вони засвідчують, що греки, попри все, бачили, що єднає ці галузі. Та це — непорозуміння. Якщо такі теорії й могли поширюватися, а з часом фактично і поширилися на всю царину мистецтв, то у своїх грецьких витоках вони аж ніяк не були трактовані широко: первісно вони належали до поезики, описуючи почуття, породжувані поезією, зокрема драматичною, й аж ніяк не були формульовані з думкою про пластичні мистецтва.

1. Апатетична теорія (або «ілюзіоністська», як назвали б її сьогодні) проголошувала, що театр діє завдяки тому, що викликає ілюзію (*apate*); він створює позірність і вмє навіть глядачеві, що перед ним дійсність; він будить у ньому такі почуття, ніби той справді споглядає Едіпові чи Електрині муки, а не акторську гру. Дія ця незвичайна, подібна до магічної; сперта на звабливу силу слова, вона немовби зачаровує глядача та слухача. Ілюзія пов'язується тут із магією. «*Apate*», тобто ілюзія, і «*goeteia*», чаклунство — ці два слова постійно йдуть у парі в формулюванні такого погляду⁸.

Майже з цілковитою певністю можна твердити, що його виробив Горгій. У «Похвалі Єлені» (чия автентичність нині вже не підлягає сумнівам) він виставляє ілюзію та магію як основу мистецтва. А у фрагменті, що його зберіг Плутарх, він висловлює не раз потім повторювану парадоксальну думку, що трагедія — особливий твір, де той, хто вводить в оману, чесніший за того, хто в неї не вводить, а той, кого вводять в оману, мудріший за того, кого в неї не вводять. Горгіїв погляд повторюється у творах софістів, вимальовується також у авторів з інших середовищ, надто ж яскраво в Полібія — цей останній з допомогою його понять протиставляє історію та трагедію, чия дія ґрунтується на «*dia ten apaten ton theomenon*» — викликаній у глядача ілюзії.

⁸ Pohlenz M. *Die Anfänge der griechischen Poetik*, у: «Nachrichten v. d. königl. Ges. d. Wissenschaft zu Göttingen», 1920.

Однак така теорія, чия вага та поширення в ранній Греції сучасні філологи оцінюють високо, — то тільки теорія поезії, зокрема драматичної. У цитаті з Горгія чи в розправі невідомого софіста *Peri diaites*, чи в Полібія, чи навіть, далеко пізніше, в Горація або Епікрета її прикладають до трагедії. І це природно: серед усіх мистецтв театр — власне, мистецтво ілюзії. Грецька пластика V сторіччя не мала натомість жодних ілюзійоністських амбіцій. Скульптура теж ніколи не пов'язується з *apate*. Щоправда, малярство згадується двічі, у «Похвалі Єлені» й анонімних *Dialexeis*. Та це можна вважати лише за порівняння, за ствердження часткової схожості, за паралель між двома, зрештою, різними галузями, а не за створення єдиного класу явищ, складеного з трагедії та малярства.

2. *Катарсисна* теорія. У V сторіччі до н. е. було поширене переконання, що музика та поезія, принаймні певні її розділи, збурюють душу бурхливими й чужими нам почуттями, викликають струс, вкидають у стан, коли почуття й уява мають перевагу над розумом. А з тим звичним переконанням інколи йшло в парі й друге, далекосяжніше: що такі бурхливі переживання, а надто страху й співчуття, приводять до розрядки почуттів. І не самі почуття, а їхня розрядка — джерело насолоди, що її дарує поезія та мистецтво.

Такий погляд знаходимо в Арістотеля у його славнозвісній дефініції трагедії. Однак, як помічено, він немовби чужорідне тіло в його «Поетиці», належить до чужорідного напрямку естетичної думки і запевне мав бути запозиченим у давніших мислителів⁹. Справді-бо, ще Горгій дію поезії висвітлював як чуттєвий струс, який у нього поєднувався з магією та ілюзією поезії. Та хто поклав початок цьому поглядові, важко сказати з цілковитою певністю. Може, піфагорійці, як хочеться думати одним. Бо для них *katharsis* (очищення) був природним і чільним поняттям усієї філософії. Очищенням тіла клопочеться медицина, а очищенням душі — музика: таке було їхнє гасло. Та може бути, що — як хочеться думати іншим — своєрідне застосування поняття з'являється щойно в самого Арістотеля. З'являється тоді, коли всупереч Платонові, який засуджував поезію за її чуттєву, ірраціональну дію, Арістотель, стаючи в обороні поезії, прагнучи довести, що вона не загострює почуттів, а, навпаки, розряджує їх, а отже, й притлумлює. У такому разі теорія «очищення» почуттів через поезію була б суто арістотелівська; а проте теорія «струсу» почуттів через поезію хронологічно давніша, відома й поширена ще перед Арістотелем.

⁹ Howald E. *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, в: «Hermes», LIV, 1919.

Але як у тій, так і в тій формі — то була виключно теорія поезії та музики. До малярства чи скульптури, а надто до архітектури ані Горгій, ані Арістотель, ані взагалі ніхто у V, а то й IV сторіччі до н. е. не збирався її прикладати. Що ж бо в них спільного зі страхом чи співчуттям, з їхнім загостренням чи розрядкою?

1. *Міметична* теорія. В основу цієї теорії лягло спостереження, що певні витвори людської виробничої діяльності не розбудовують дійсності, а творять *eidola*, тобто образи, творять нереальні, фіктивні примари, омани¹⁰. У цьому розумінні йшлося про мистецтво «оманотворче», *eidolopoietike technē*. Але бачили й те, що такі нереальні твори переважно відтворюють реальні речі. Ось чому ті мистецтва називали ще й міметичними, або відтворювальними, наслідувальними. І ця назва стала звичною, прижилася. Та ядром міметичного мистецтва залишилося в розумінні греків те, що воно творить нереальні речі. Наслідувачем, — зазначає Платон, — ми називаємо того, хто виробляє нереальні речі: *eidolu demiurgos*. Це не конче відтворювач дійсності, а тим паче не її копіювальник.

Така теорія мала більше, ніж інші, підстав для того, щоб згрупувати поезію з пластичними мистецтвами. Але на початку вона не виступала самостійно, а тільки у поєднанні з теорією ілюзії. Бо не будь-яка *mimesis*, а тільки *apatetike* становить природу поезії чи красного мистецтва, бо не досить випродувати нереальний твір, він ще має викликати ілюзію реальності. А що теорія відтворення виступала тільки у парі з теорією ілюзії, то подібно до цієї останньої прикладалася єдино до поезії. Так було, зокрема, в Горгія і взагалі — в ранній період; потім царина теорії розширилася.

Отже, в ранню добу Греції, у Горгія та софістів, три згадані теорії були об'єднані, вважалися просто складниками однієї поетики: по-перше, поезія продукує свої нереальні словесні твори, по-друге, створює для слухачів чи глядачів ілюзії і, по-третє, викликає в них чуттєвий струс. Та кожен із цих складників теорії мав інші джерела, становив собою інший напрямок. З часом вони теж роз'єдналися, перетворившись на три різні теорії. Але їхні долі не були однакові. Авторитет Платона та Арістотеля, які запозичили міметичну теорію, спричинився до того, що решта дві відступили на задній план, а міметична надовго стала панівною.

¹⁰ Толстая-Меликова С. В. «Учение о подражании и об иллюзии в греческой теории искусств до Аристотеля», в: «Известиях Академии наук СССР», 1926, № 12.

VII. Платон: Два роди поезії

Твердження, що греки не залічували поезії до мистецтв, може, проте, наразитися на супротив: мовляв, воно не стосується найзнаменитішого і знаного нам з найавтентичніших джерел мислителя класичної доби. Адже Платон, власне, відзначав схожість поезії та пластики й об'єднував їх у спільній естетичній теорії, власне — в міметичній. Але такий опір був би несправедливий. Звичайно, що у своїх поняттях він об'єднував поезію з пластикою, зокрема у X книзі «Держави», де розводився про нікчемність наслідувальних мистецтв, до яких залічував поезію так само, як і малярство. Але правда й те, що деінде, передовсім у «Федрові» (*Faidros*), він писав про поезію як про високе шаленство, як про натхнення муз, а отже, про щось таке, що не має нічого спільного з наслідувальністю та ремісничою рутинною.

Може здатися, ніби Платон був у незгоді з самим собою, ніби він не мав усталеного і ясного погляду на поезію та на те, як вона співвідноситься з мистецтвом. Але це тільки позірність, і зумовлена вона нехтуванням тієї засадничої обставини, що поезія поезії — різниця. Є поезія натхненна, а є й ремісничка. У «Федрові» Платон пише, що причинці одного з шаленств, яким улягають люди, є музи: коли ті насилують на людину натхнення, «душа вибухає в піснях та інших видах мистецької творчості». «Хто без такого шалу муз приступає до брами поезії з певністю, що завдяки самій техніці стане великим артистом, той не висвячений у духовний сан, як би то годилося, і творчість шаленців затьмарить його з розмислу народжене мистецтво». (*Phaedrus*, 245 A). Важко витворити пророчішу концепцію поезії. Щоправда, то був звичний погляд греків, але ніхто його не висловлював яскравіше й рішучіше, ніж власне Платон.

Та не всі поети — натхненні шаленці; дехто пише вірші, де не ставить собі інших завдань, ніж наслідування дійсності, і послуговується єдино ремісничою рутинною. Є поезія, народжена з поетичного шалу (*mania*), і поезія, що постає з письменницької майстерності (*techne*). Манічна поезія належить до найвищих людських функцій, натомість технічна перебуває на рівні функцій ремісничих. Коли Платон у тому самому «Федрові» вибудовує ієрархію людських душ і людських занять, то поет виступає в ній двічі: раз розташовується на далекому шостому місці як «поет чи будь-який інший наслідувач» у безпосередньому сусідстві з ремісником і рільником, але під іншою назвою — як *musicos* — укупі з філософами посідає найперше місце: бо *musicos* —

то не що інше, як поет-обранець муз, який володіє їхнім натхненням і творить.

У діалозі *Іон* Платон нудотно повторює думку про протилежність поезії та мистецтва, про божє натхнення як передумову поезії. «Муза спричинюється до того, що в когось вступає божество». «Всі поети, які пишуть добрі вірші, завдячують це не майстерності, *не мистецтву*; то в них уступає божество, і тоді вони в захваті виголошують усі ті красні поеми, так само роблять і добрі піснярі». «Сама душа піснярів спонукає промовляти їхні уста». Поет «не зможе чогось зробити, поки в нього не вступить божество, поки він не ошаліє і не стратить розуму». Через поетів «промовляє сам Бог». «Не людські оті красні поеми і не від людей походять, а божі і з божої ласки, а поети — не що інше, як екстатичні глумачі богів».

Знову ж таки в «Учті» він устами Діотіми твердить, що декотрі люди — посередники між божествами та людськістю, вони доносять до неї повеління та ласки божеств і через них, тих людей, пророче мистецтво сягає неба. «Хто розуміється на таких речах, той божий муж (*theios aner*), хто ж розуміється на чомусь іншому, на якомусь мистецтві чи на якомусь ремеслі, той тільки простий робітник (*banausos*)». Отже, тут знову має місце радикальне і типово платонівське протиставлення двох сфер діяльності; напівбожественної і суто людської. Пластик завжди зостається у другій, а поет може належати до обох.

Всяка поезія була для Платона, як і взагалі для греків, пізнанням. Але манічна поезія була апріорним пізнанням ідеального буття, а технічна — єдино відтворенням чуттєвого світу. Такий міметичний характер цієї останньої наблизив її у Платона до пластики, зокрема до малярства. А все ж це наближення завжди стосувалося тільки нижчої, а не вищої, пророчної поезії, яка не є наслідувальною, а отже, не має схожості з малярством. Звідси випливає, що у Платона вповні зберегло свою чинність протиставлення поезії та мистецтва, віщунства та ремесла. Ба навіть поглибилося. Адже в його розумінні функція наслідування чуттєвої дійсності така нікчемна, що він не тільки прирівнює пластику та наслідувальну поезію до техніки, а й ставить їх на найнижчий її щабель, нижче за сумлінне ремесло. Умовиводу про нікчемність міметичного мистецтва у Речі Посполитій дійшли через розбір малярської праці. І тільки потім його прикладено до поета. Хто в той умовивід вникне, той бачить, що у V сторіччі до н. е. зіставлення цих двох галузей було не чимось звичним, а Платоновим парадоксом: філософ прирівняв певну частину поезії до малярства, аби тим самим утопат її в болото.

Поділ творчості на два полярно протилежні роди — манічний і технічний — Платон не згірш, як до поезії, міг прикласти й до пластики. Та для цього грека, що жив у V сторіччі до н. е., прикметна якраз відмова від такого підходу. Тоді ще не припускалося можливості, щоб віщим, натхненним творцем, обранцем муз, артистом у найглибшому розумінні слова виступав маляр чи архітектор. У своїй «Учті» Платон з'ясовує, що «*poiesis*» означає те саме, що продукування, тож у принципі цей термін міг би застосовуватися на означення всякого мистецтва (*techne*); та на ділі ми не даємо мистецтвам такої назви, зберігаючи її тільки для одної галузі: для віршів та мелосу. Ми чинимо так тому, що вважаємо за щирі *poiesis* лише цю галузь.

Платонів приклад — аж ніяк не заперечення, навпаки, найпереконливіше потвердження обстоюваної тут тези: у ранній і класичній Греції поезію не вважали за мистецтво і не трактували нарівні з мистецтвами — з тієї простої причини, що вважали її за діяльність, незрівнянно вищу.

VIII. Арістотель: Перше зближення поезії та мистецтва

Протилежність між вищою і нижчою поезією, закладену в платонівській концепції, заперечив Арістотель. У типовий для цього мислителя спосіб його теорія мистецтва, подібно до його метафізики й теорії пізнання, з двох платонівських щаблів відкинула горішній і залишилася на позиціях нижнього. Як у метафізиці він відкинув ідеї й визнавав тільки реальні речі, як у теорії пізнання відкинув суто розумові знання, аби визнавати єдино емпіричні, так і у своїй теорії він відкинув *вищу поезію* і зостався на позиціях наслідувальної.

Цей ворог ірраціоналізму не лишав місця для розуміння поезії як вищої. Коли ж забракло манічної творчості, зостався тільки один її рід — міметичний. За химерним збігом обставин від'ємна властивість, яку Платон приписував найнижчим формам поезії, тепер стала чільною властивістю всякої поезії та мистецтва. Щоправда, вже не порівнювана з вищими формами, вона втратила в Арістотеля свій від'ємний характер. Натомість ставши спільною рисою всякої поезії та мистецтва, вона дала змогу охопити їх в одному класі — міметичних, або наслідувальних мистецтв. Було понятійно об'єднано обидва розділи, досі трактовані осібно: оптичне мистецтво, складене з архітектури, скульптури та малярства, й акустичне мистецтво — вмістище поезії, музики й танцю. Тож-бо в Арістотеля вперше відбулося зближення. Відбулося завдяки

тому, що відкинуто попереднє поняття поезії. І dokonано його на нижчому рівні: не пластику піднесено до поезії, а, навпаки, поезію понижено до пластики.

Уперше сформувався такий широкий *genus* (клас), що обіймав обидві галузі й не обіймав жодної іншої. Він еднав поезію з пластикою і не долучав до них ремесел. Він має приблизно такий самий обсяг, як сучасні «красні мистецтва».

Те, що Арістотель об'єднав пластику та поезію в один клас наслідувальних мистецтв, — факт, недвозначно засвідчений текстами його творів. Приміром, у «Поетиці» (1460 b 8) він проголошує: «Поет — наслідувач, як і маляр». Так само і в інших творах, скажімо, у «Риториці» (1371 b 4): «Наслідування — чинник насолоди як у малярському мистецтві та мистецтві скульптури, так і в поетичному мистецтві».

Природний склад Арістотелевого розуму сприяв такій уніфікації. Передусім давалася взнаки його нехоть до ірраціональних побудов, а саме така була стародавня концепція поезії. По-друге, його найулюбленіший спосіб тлумачити явища, спосіб йому найвідповідніший, полягав у їхньому трактуванні в технічних категоріях як діяльності та творів; він прикладав свою методу навіть до явищ природи, а до поезії й поготів. Інтерпретуючи ж поезію так само, як завжди інтерпретовано пластику, він уподібнив її до цієї останньої.

Поняття «*mimesis*», ставши наріжним в Арістотелевій естетиці, почасти змінило й свій зміст. Давніше воно мало два складники: «наслідування» було творенням предметів, по-перше, нереальних, а по-друге, подібних до реальних. Перший складник був істотніший, і ще Платон, нападаючись на мистецтво, таврував його більше за те, що його твори нереальні, ніж за те, що вони наслідувальні.

Натомість в Арістотеля відбулося зміщення акценту: для нього суть поезії чи пластики полягала якраз у тому, що вони наслідувальні, бо відтворюють дійсність. І насолода від них, власне, в тому, що слухач або глядач розпізнає в їхніх творах відтворену дійсність.

Проте Арістотель аж ніяк не був схильним до крайнощів, однобоким прихильником наслідувального, натуралістичного розуміння мистецтва. Є відомості, що він розумів наслідування в мистецтві не як просте копіювання і здавав собі справу, що концепція мистецтва як наслідувальності потребує коректив, принаймні доповнення.

Дарма що його концепція була принципово міметична, він усе ж долучав до неї нові мотиви й напрями. Він брав до уваги як істотний чинник мистецтва радощі, даровані ритмом і гармонією, які не мають нічого спільного з насолодою від розпізнавання схожості між мистецтвом

та дійсністю. Поза тим, він включив до теорії трагедії мотив *katharsis*, дуже далекий від наслідувальності. Його естетика й теорія мистецтв були ближчі до плюралізму, ніж заведено гадати.

Однаке самому аристотелівському поняттю наслідувальних мистецтв бракувало цільності. Щоправда, він наголошував на чиннику наслідування в мистецтві, але не раз інтерпретував наслідування так, що воно ставало протилежністю самого себе. Скажімо, коли твердив, що мистецтва відтворюють не поодинокі випадки, а загальні стани речей, або коли писав, що вони стверджують не те, що є, а те, що може бути. Таке розуміння вирізняло в так званій наслідувальності первні уяви та творчості.

IX. Еллінізм:

Друге зближення поезії та мистецтва

Перше зближення поезії та пластики в давнину відбулося завдяки тому, що спершу почасти, а відтак і цілком поезію відірвано від віщунства і витлумачено як майстерність (*kunst*). Початок цим змінам поклав Платон, а радикалізував їх Арістотель.

А наступні покоління греків підготували ще одне понятійне зближення цих двох царин, але вже у протилежний спосіб: через прилучення пластики, чи принаймні її частини, до віщунства. Це сталося аж в елліністичну добу. Як перше зближення виросло зі здорового глузду, так друге — із тенденції до поглиблення. Перше було справою раціоналізму, друге — ірраціоналізму. І тут нема нічого дивного: період, що настав у Греції по Арістотелеві, змінив умонастрої — тепер насамперед шукали духових, творчих, божественних первнів і знаходили їх навіть там, де раніше бачили найбуденнішу ручну роботу, техніку та рутину.

Текстів, де розкривається новий погляд, не бракує: адже він належить до пізнішої доби, в яку багато писали і з якої до нас дійшло куди більше літературних пам'яток.

А отже, Діон Хрисостом, ритор I сторіччя нашої ери, симпатик стоїчної філософії, у своїй XII «Олімпійській промові» залічує скульптора не тільки до мудреців (*sofos*), а й до божих мужів (*daimonios*). До платонівської категорії натхнених людей, до якої належали поети, філософи, законодавці, він тепер відносить і скульпторів. І на цій підставі веде улюблений за тих часів *agon*, або суперечку, про те, хто вищий — Фідій чи Гомер. Проте він усе ще зазначає, що засоби, якими послуговується поет, досконаліші, ширші й вільніші.

Квінтіліан, ритор I сторіччя нашої ери, твердить, що хоч малярство німе, проте спроможне осягати найінтимніші почуття, і то так глибоко, аж часом здається, ніби з цього погляду воно перевершує поезію.

Павсаній, географ та історик II сторіччя, пише й собі, що скульптурний твір — так само справа божого натхнення (*entheon*), як і твір поетичний.

Лукіан у «Сні» твердить, що перед Фідієм, Поліклетом, Міроном, Праксітелем годиться впасти навколішки, як перед богами, чії скульптури вони створили.

Філострат, маляр і письменник, що жив на зламі II і III сторіч, зазначає у вступі до своїх *Eikones*: «Та сама мудрість, яка навідує поета, вирішальна для визначення вартості малярського мистецтва, воно ж бо теж променіє мудрощами».

Каллістрат у III сторіччі, характеризуючи Скопасові «Менади» та Праксітелевого «Ероса», пише, що боги посилають натхнення не лише поетам — руки пластиків також бувають діткнуті божистим натхненням.

А Плотін, зрозуміло, витлумачив мистецтво ще гіперболічніше й трансцендентніше, ще піднесеніше й абстрактніше, ніж решта любов'мудрів.

У всіх твердженнях згаданих митців та філософів присудки не були нові, натомість вони пов'язувалися з підметами, з якими їх раніше не пов'язувало. Доти мудрощі й натхнення приписувалося єдино поетам, лише їх визнавали за віщунів, за божих мужів. Тепер же сюди залічено й малярів та скульпторів. Відтоді постійно проводяться паралелі між поетами та пластиками, зосібна малярами. Вони мають рівні права на волю, зауважує Горацій. Вони так само репрезентують діяння та риси героїв, твердить Філострат. Такі позиції ще не набули загального поширення. Той-таки Лукіан у своїй *Paideii* ще залічуватиме скульптуру до нижчої категорії мистецтв. Ціцерон, протиставивши звичним *opifices* (ремісникам) славетних мужів: *optimi studiis excellentes*, ще єдино поетів залічуватиме до цих останніх. Мистецтво архітекторів він розглядає як *sordida* (низьке), а питання, чи не слід віднести до тої самої категорії й мистецтва маляра та скульптора, залишає нерозв'язаним. Сенека рішуче повстає проти того, щоб будь-яких пластиків, цих *luxuriae ministros* (прислужників розкоші), залічувати до царини вільних мистецтв. Вітрувій вбачає різницю між архітектурою та шевством єдино у пов'язаних із нею більших труднощах. Позиція тих авторів нагадувала давньогрецьку, тільки мотиви були здебільшого інші: суто римські, утилітарні й моралістські. Ніхто не був такий вірний цій традиційній

концепції, як Ціцерон. Він підкреслював (*Pro Archia*, 18): «Якщо інші мистецтва — справа знань, формули й техніки, то поезія залежить тільки від природженого хисту, вона — витвір суто розумової діяльності й покликана до життя незбагненим надприродним подихом». Слова його відлунали не скоро: навіть по тому як збігло півтори тисячі років, їх іще цитували новожитні автори, починаючи від Петрарки (*Invectivae*, I) та Боккаччо (*Genealogia deorum*, XIV. 7).

Та все ж проломину в традиційній оцінці мистецтва було зроблено. І та проломина виявилася багатовимірною. У світлі нового розуміння праця митців 1) є працею *духовою* — не суто ручною, матеріальною; 2) є — що з цього випливає — *індивідуальною*, не рутинною, ремісничою; 3) є *вільною* творчістю, коли уява сягає поза природні взірці — а не наслідуванням дійсності; 4) користується з *божого* натхнення — не є твором самої земної природи; 5) сягає глибинної суті буття — не тільки його чуттєвих явищ.

Напевно, переворот був надто радикальний. Він перекинув мистецтво з одного краю, де воно перебувало доти, на протилежний край. Він наділив його належними людськими рисами: духовою, індивідуальною і вільною природою. «Хто споглядає тілесну красу, — твердить Плотін у *Enneada*, — не повинен у неї заглиблюватися: треба пам'ятати, що вона тільки образ, слід, тінь — та й годі, і звертатися до того, відбиттям чого вона є». Тож-бо піднесення пластики до рівня поезії йшло у парі з падінням вартості того, що є природним предметом пластики.

Надміру зросло зацікавлення особистістю митця. Пліній (*Historia naturalis*, XXXV. 145) писав, що найпізніші твори митців і залишені ними недокінчені твори подеколи, викликають дужчий, ніж інші, захват — з тієї простої причини, що в них надто виразні сліди оригінальної концепції митців (*ipsaeque cogitationes artificium*). Відійшов на другий план погляд на мистецтво як на наслідувальність. Відумер традиціоналізм у мистецтві. Лісіпп твердив, що він не є чийсь учень. Зник страх перед новим — навпаки, почали за нього дбати. «Оскільки новинеча загострює насолоду, — писав Афіней, — то замість гордувати нею, ми, навпаки, повинні звертати на неї пильну увагу». Повідпадали правила, що обплутували митця. «Поезія, — писав Лукіан (*Historia quo modo conscrib.*, 9), — має необмежену волю й керується тільки одним законом: уявою поета». А що поезію та пластику було зрівняно, то та сама воля стосувалася тепер і артиста.

Такі зміни піднесли вартість мистецтва в очах сучасників. Малярство було долучене до освіти молоді. Власне, допіру аж тепер народився

культ мистецтва у Греції, що його — як ми бачили — не було раніше, коли її творчість сягала найвищих верховин. Відповідно набуло ваги суспільне становище митця: Парасій та Зевксіс жили мастиками, Апеллес був, як і Тиціан, вірником королів.

Але змінилася не тільки оцінка пластичного мистецтва, а й саме його розуміння. Поняття його стало інакше, як у класичну добу, втратило безособовий і рутинний характер. Поезію та пластику тепер уже трактовано в подібний спосіб, а їхнє зближення відбулося не на нижчому рівні техніки, як в Арістотеля, а на вищому щаблі творчості.

Психологічно найважливішим мотивом у новій теорії мистецтва було поняття уяви. Звичайно, вже не *mimesis* — наслідування, а *fantasia* могла розкрити новий погляд. Філострат у «Житті Аполлона» хвалився, що «уява — мудріший митець, ніж наслідувальність», а про думку (*gnome*) відгукувався, що вона «малює і різьбить ліпше за ремісничу вправу». А інші, такі як Псевдо-Лонгін, автор розправи «Про високе», або Гораций — розуміли значення уяви та думки, які можуть вільно вибирати ті мотиви, а отже, плідніше віддавати внутрішню правду речей.

Для стародавніх греків одні мистецтва стояли ближче до поезії, інші — далі, найтісніше ж із нею сусидило малярство. З поезією їх єднало те, що вони — міметичні, відтворюють дійсність. Аж ось перед античними теоретиками постало питання: а що взагалі різнить їх від поезії? На це запитання найдокладніше відповів автор I сторіччя Діон, званий Хрисостомом (*Or., XII*). Він виявив чотириразову різницю між пластикою та поезією: 1) пластик творить образ, який не розігрується в часі, як увір поета; 2) неспроможний навіяти всі належні уявлення, пластично виразити всі належні думки, він мусить покликатися на символи; 3) змушений змагатися з опором матеріалу, він не має тої волі, що поет; 4) обмежений він ще й тим, що не може навіяти очам неймовірних речей, не може вводити в оману, як поет уводить в оману чаром слів. Діон поставив це питання на кільканадцять сторіч раніше за Лессінга і дав подібну (хіба що — в дусі стародавніх часів — яскравішу) відповідь.

З античного Риму походять відомі слова: «*Ut pictura poësis*», тобто поема — що та картина. Не густо було висловів, цитованих так часто, як цей Гораций (*De arte poëtica*, 361), але не густо було й висловів, інтерпретованих так криво й невідповідно до авторових замірів. Гораций вбачав щойно приблизну аналогію між малярством та поезією, а саме — що людська реакція на поезію така сама розмаїта, як на малярство: «Одна картина захопить тебе дужче зблизка, інша — коли

від неї відступиш [...], одна сподобалася раз, інші тішитимуть очі, хоча б оглядав їх і вдесьте (там само)». Цей Горацийів текст не відзначає жодної глибшої схожості обох мистецтв, ані вділяє порад поетові взоруватися на маляра, як це безпідставно інтерпретовано в пізніші сторіччя.

Що було причиною зміни? Деякі філософи приписують її філософським школам — хто тій, хто тій¹¹. Але джерело зміни, що має філософську вагу, не конче повинне критися в філософських поглядах. Її радше зумовила зміна в загальних умонастроях, що зайшла в елліністичну еру. Вона заафішувала себе багатьма розмаїтими об'явами, і серед них новою концепцією мистецтва та його наближенням до поезії. Така загальна зміна підходу знайшла свій вираз і в нових філософських системах. Вони, ті системи, подібно до нових естетичних поглядів, були вже плодом тогочасної психічної зміни.

У питання мистецтва заглиблювалися водночас дві системи. Стоїчна переважно розробляла її новий, психологічний мотив, а саме: активну й особистісну природу мистецького продукування. А платонівська й неоплатонівська розвивали новий і zarazом чільний метафізичний мотив — божисте натхнення у творчості. Отже, обидва типи систем віддзеркалюють нову естетику, але кожен проявляє інше її обличчя.

Х. Середні віки: Повторне роз'єднання поезії та мистецтва

Отаким-то чином естетичний розвиток у Греції на схилі античності сягнув від більш відмінних понять до понять, наближених до наших. Щоправда, усталитися їм не судилося: невдовзі відбувся поворот до давніших уявлень про мистецтво.

Він був пов'язаний із запровадженням християнства. Дух Євангелії та суворість ранніх Отців Церкви позбавили мистецтво значення, якого воно поступово набуло у Греції. Невблаганна моральна позиція залишала небагато місця для естетичної; християнський спиритуалізм не міг симпатизувати чуттєвій красі. Такій позиції відповідало не елліністичне, а давньоелліністичне ставлення до мистецтва, а отже, розвій поглядів зупинився і повернувся до свого вихідного пункту.

Пізногрецькі естетичні погляди не відумерли геть. Разом з усією неоплатонівською системою вони збереглися у творах Псевдо-Діоні-

¹¹ Birmelin M *Die Kunsttheoretischen Grundlagen in Philostrats Apollonios*, у: «Philologos», т. 88, 1933; Schweitzer B. *Mimesis und Phantasia*, у: «Philologos», т. 89, 1934.

сія Ареопагіта і завдяки їм справили, попри все, чималий вплив на середньовіччя. Ба більше, твори Псевдо-Діонісія Ареопагіта, продовжуючи еллінізм у його крайньотрансцендентній одміні, спонукали вважати за щире єдино надчуттєву красу; вбачати її в Богові й від Нього започаткованій природі, а не в мистецтві, витворові недосконалих рук людських. Тож-бо, широко розводячись про красу, вони мало говорили про мистецтво і якщо й спричинилися до утвердження в середньовіччя певних поглядів, то були це погляди на прекрасне, а не на мистецтво.

Схоластичне поняття мистецтва виросло не з елліністичних понять, а з давньогрецьких, систематизованих заходами Арістотеля. Воно стало знов щонайобсяжнішим поняттям, поширеним на всяку майстерність і запозиченим не з Арістотелевої «Поетики», а з його «Фізики», «Метафізики», «Риторики». «Мистецтво» означало те саме, що методичне, здійснюване за правилами продукування. *Artifex* (майстер) у середні віки був виконавцем будь-яких предметів, який доти тримав їхню форму в умі. До мистецької царини належало не тільки ремесло, а й знання. У такій велетенській царині середньовічного «мистецтва» те, що ми називаємо мистецтвом, цебто «красне мистецтво», було краплею в морі.

Цей розділ мистецтва не стояв навіть на першому плані. Він не вирізнявся автентичними естетичними завданнями, виконував службову роль, підпорядковану релігійним завданням. У мистецтві не шукалося краси, бо, за тогочасними поглядами, красу далеко простіше було знайти у природі, творінні Божому. Література тамтої доби не змальовувала мистецької краси, навіть не згадувала про неї. У середньовіччя творилося чимало пам'яток щонайвищої краси, але немовби мимохідь, без думки про неї, без того, щоб перейматися прекрасним та мистецтвом, творчістю та артизмом. Нічого виняткового тут, зрештою, не було, адже так само велося у ранній Греції. Мистецтво знов набуло неіндивідуального, цехового, канонічного характеру; воно дбало про відповідність традиції та правилам, а не про оригінальність¹².

І знову мистецтво розуміли в інтелектуальному світлі. Як тоді казали, воно було річчю інтелектуального порядку, становило *habitus* (властивість) практичного розуму. Хоча й обіймало ремесло, вправність рук вважали за зовнішній чинник і вторинний щодо вправності розумової. «*Perfectio artis consistit in iudicando*» («Досконале мистецтво криється у глуздові»), — писав Тома Аквінський, а мистецтво визначав як певну

¹² Maritain J. *Art et Scholastique*, 1920.

розумову систему (*ordinatio rationis*), завдяки якій людські дії за допомогою певних засобів провадять до певних цілей.

Мистецтва поділяли достоту за стародавнім взірцем, зокрема аристотелівським: на вільні та службові, або механічні. Вільні мистецтва — *arte liberales* — були ті, що їх студіювали в середньовічних школах: арифметика та геометрія, логіка та риторика. Цебто в нашому розумінні — науки, але аж ніяк не мистецтва. Натомість те, що ми називаємо «мистецтвами», серед середньовічних *artes* не становило єдиної цільної групи. Навпаки — знов як у ранній Греції — воно розпадалося на оті дві царини. Музика належала до вільних мистецтв, де обіймалася з математикою та логікою. А скульптура та малярство — до механічних. Бо музикант komponує звуки в умі, як математик — числа, а логік — поняття, інструментування ж для нього — тільки засіб їх явити, як цифри і слова для цих останніх. Зате скульпторові та малярові доводиться працювати з матеріалом, докладаючи рук, цебто їхня майстерність — тої самої категорії, що й вправність ткача або каменяра. А отже, знову повернулася система понять, притаманна класичній культурі Греції. Пластичні мистецтва посідали в середньовіччя становище інакше, ніж поезія, хисткіше, навперемін то додатне, то від'ємне. Від'ємне ще давніше змалював Грабан Мавр (*Carmen ad Bonosum*, 30): «Письмо має більшу вагу в житті й для кожного пожиточніше; натомість картина дає хіба невелику втіху, вбирає очі, поки вона — новинка, але нудить, коли постаріє, хутко втрачає свою правду й не будить довіри». Малярство здавалося гіршим за поезію, гіршим через те, що, по-перше, не таке корисне морально, а по-друге, не сягає речей духових і божистих.

Але торував собі шлях ще й інший погляд. Бо хоч на картині зображені речі *materialiter* (матеріальні), учений глядач переживає їх *spiritualiter* (духовно). А невчений дістає ще більшу користь: малярство заступає йому письмо, є *biblia pauperum* (паперами вбогого).

Доля малярства та поезії в середньовічних реєстрах та поділах мистецтв була схожа: в цих реєстрах нема ані малярства, ані поезії. Малярство вважалося за механічне мистецтво, таких мистецтв було багато, переліки подавали тільки найважливіші з них: вагу їхню міряли корисністю, а корисність малярства здавалася мізерною проти мистецтва хлібороба, ткача або вояка — ось чому його й поминали в переліках. Поезію в них поминали також: як і в античності, її просто не вважали за мистецтво. Для людей середньовіччя вона була радше молитвою чи сповіддю, аніж штукою.

XI. Нові часи: Остаточне зближення поезії та мистецтва

Як у Греції класичну еру заступив еллінізм, так і по середньовіччю зміни принесло Відродження. Слушно зауважено, що Відродження по-лягало не в поверненні стародавніх мистецьких пам'яток, вони були приступні та знані й доти, а лишень у відкритті того, що ті пам'ятки «красні». Пластику було звільнено від обов'язків реалізовувати моральні й релігійні цілі, вона знову стала штукою для штуки.

Метаморфоза відбулася у двох напрямках. Один достоту відповідав еллінізмові і був ним безпосередньо інспірований. Започаткував його Фічіно у Флорентійській платонівській академії, взявшись відновлювати поняття і всю духову платформу неоплатонізму. Знову на перший план, поперед канонів та традиції, виступила вільна творчість, поперед рутини — індивідуальність, поперед обсервації — уява, поперед майстерності — натхнення. Місце середньовічного інтелектуалізму посіла позиція, наскрізь емоційна. Якщо середні віки продукували прекрасне, не кажучи про нього, то тепер воно було у всіх на устах. Мистецтво свідомо пов'язано з прекрасним. Його складник, що охоплював техніку та майстерність, вельми істотний у попередню добу, відступив на другий план, поступаючись місцем культові натхнення, ентузіазму, генія, в ірраціональній і гіперболічній атмосфері, ворожій до правил, канонів і зашкарублого дискурсивного розуму.

То не був погляд виключно філософів-теоретиків. Так само мислив не один митець Відродження, скажімо, Мікеланджело зі своїми наскрізь плотинівськими уявленнями про власне мистецтво і мистецтво взагалі. На їхнє переконання, пластична творчість спроможна була досягнути найвищі верховини, ті, що їх інші доби вважали за виключну власність поезії. Пластика та поезія, які недавно у свідомості загалу були розмежовані прірвою, тепер опинилися поруч. Вони зустрілися на верховинах — як у добу еллінізму.

Однаке поруч із цим напрямом Відродження розвинувся ще й *другий*, що не мав яскравого прецеденту в античності, новочасніший у своїй основі. Тут метаморфоза була не така бурхлива, вона не підносила красних мистецтв відразу на верховину, а тільки на один щабель в ієрархії. Тобто з класу механічних мистецтв перемішувала до класу вільних. Серед людей цього напрямку митця перестали трактувати як ремісника, але не збиралися трактувати і як віщуна. Натомість його поставлено поруч із вченим і прирівняно до нього. Основу красного мис-

тецтва має становити не натхнення та божє навіювання, а свідома думка. Ось чому воно може бути віднесене до тої самої категорії, що й логіка, арифметика чи музика. Виразником таких поглядів став Леон Баттіста Альберті, архітектор і великий теоретик мистецтва Відродження; близькі вони були й Леонардо да Вінчі.

Якщо схоластики знали мистецтво без прекрасного, а неоплатонівці цінували, власне, тільки прекрасне поза мистецтвом, то у представників Ренесансу мистецтво нарешті повінчалось з красою. На противагу поглядам прибічників неоплатонізму та краса була реальна і чуттєва без містичного і метафізичного підґрунтя. Затерлися суперечності між чистою технікою та чистою творчістю, між суто зовнішнім і суто внутрішнім розумінням мистецької праці.

Як наслідок, мистецтво і поезія об'єдналися в одному спільному понятті на суто артистичній основі, без покликань на містику. Мистецтва і поезія спіткалися врешті не на божественних висотах, а на людському рівні. Людська творчість не належить ані до суто механічної праці, ані до надлюдського віщунства. Пластику було відірвано від механічних уміlostей і вивищено, а поезію спущено з божественних сфер. Ось чому вони опинилися поруч.

Зрештою розміщення пластичних мистецтв на рівні вивільнених не обійшлося без опору та застережень. Навіть із боку Леонардо да Вінчі. Щодо *малярства* він не мав жодних сумнівів. «Малярство слушно нарікає, що його не зараховують до вивільнених мистецтв, бо воно щире дитя природи і діє з допомогою ока, найшляхетнішого з наших органів чуття», — писав він у «Трактаті про малярство». Він уже не визнавав вимоги ставити чуття нижче за думку, а природу — нижче за дух. Натомість щодо скульптури зберіг уповні давній погляд. «Вона — не знання, — писав він, — а механічне мистецтво, що викликає у виконавця піт і тілесну змору». Підвищення в ієрархії, що його доконав Леонардо да Вінчі для малярства, тільки наступні покоління здійснили для скульптури чи архітектури.

Такі переміщення відбилися на співвідношенні між пластикою та поезією. Обидві опинилися посередині між віщунством і технікою, у класі продукування прекрасного. І більш-менш на одному рівні. Та в Леонардо да Вінчі — чи не вперше в історії європейської культури — малярство *вивищилося над поезією*. Обґрунтування? Малярство, мовляв, творить форми для ока, найшляхетнішого з органів чуттів, а поезія — для вуха; малярство оперує справжніми образами природи, а поезія тільки словами. Треба було Нового часу з його чуттям фактів і дійсності, з його прихильністю до видимих і похопних речей, аби уможливити

такий погляд, що як у класичній античності, так і в середньовіччя був би найкричущішим парадоксом. Попри все естетичні погляди Ренесансу ще не сягнули тих понять мистецтва, артизму, митця, якими оперуємо ми. Вони були ще надто формальні й інтелектуальні. Нові поняття Ренесансу спромоглися пов'язати між собою «красні мистецтва», натомість ще не відокремили їх від «інтелектуальних мистецтв», від наук. Як ті, так і ті ще містилися в рубриці «вивільнених мистецтв». Остаточне виокремлення естетичних явищ, а разом і мистецьких відбулося щойно в XVIII сторіччі. То було завершення довготривалого процесу, перебіг якого тут накреслено. Відродження почалося з традиційної теорії, що протиставляє поезію мистецтвам. Як Петрарка, так і Боккаччо покликалися на Ціцеронів погляд, що поезія — подих надприродного, тимчасом як мистецтво — техніка. Так само ще наприкінці кватрочен-то Фічіно писав (*Epistolae*, I): «Справедливе твердження нашого Платона, що поезія походить не з мистецтва». Та трохи згодом відбулося зближення обох царин. Маляр і поет — *quasi fratelli* (наче брати), як висловиться дослідник наступного сторіччя Лодовіко Дольче. І то через те, як гадалося, що вони виконують те саме завдання: відтворюють дійсність.

Тепер утвердився погляд, що малярству притаманні всі високі прикмети поезії. Таке підвищення в ранзі мало різні причини: малярство появило тоді блискучі таланти й славетні твори, а також розвинуло, починаючи з Альберті, свою загальну теорію; на його користь промовляли й міркування господарські. Бо в роки економічної кризи мистецькі твори виявилися вигідним укладенням капіталу; еволюція понять спричинилася до того, що малярство, доти трактоване як ремесло та рутинна, врешті визнано за вільну, артистичну діяльність; тож повідпадали несприятливі для пластики упередження.

А доба манеризму та бароко ще щільніше зблизила малярство з поезією. Поезія постачала малярству теми, натомість малярство ілюструвало поезію. Поет такого ґтибу, як Кальдерон, навіть ставив малярство над поезією, мав його за «штуку над штуками», найдосконаліший витвір людських рук. Зближення схиляло до того, щоб одне мистецтво брало собі за взірць інше. Італійський магістр поетики Скалігер домагався, щоб поезія була малярством для вух (*veluti aurium pictura*), а французький теоретик малярства Феліб'єн за «великого маляра» мав того, хто чинить, як поети.

Отоді-то й стало крилатим виразом кинуте ненароком Горацієве висловлювання «*ut pictura poësis*» («поезія зрідні картині»). А ставши таким виразом, змінило свій глузд: тепер уже замість твердити, що між

поезією та малярством можна провести певну аналогію, твердили, що вона повинна брати його собі за взірець. А також, що малярство повинно брати собі за взірець поезію. Автор поеми про малярство, датованої XVIII сторіччям, дю Френуа, писав: »Нехай поезія буде, як малярство, а малярство хай скидається на поезію«. (*Ut pictura poësis erit, similisque poësi sit pictura*). То вже був наказ. І він правив за директиву не тільки для теоретиків, а й для самих артистів, керував їхнім виробництвом.

Внаслідок цього поезію, доти протиставлювану мистецтвам, тепер беззастережно долучили до їхнього кола; її не бракує в жодному переліку з XVI чи XVII сторіч. До слова, вона опинилася поруч із малярством, скульптурою та іншими мистецтвами у системі мистецтв III. Батте, датованій 1747 роком, системі, що здобула визнання кількох поколінь. Питання долучення поезії до класу мистецтв було розв'язано — всупереч поглядам стародавніх греків. Але ціною зміни поняття мистецтва. І водночас відбулася зміна в понятті поезії. Обидва поняття були вже не такі, як за античності.

ХІІ. Нове роз'єднання поезії та малярства

Від доби класичної Греції *обсяг* поняття поезії лишався сталим: воно обіймало твори як Гомера, так і Софокла та Піндара. Натомість зоставалося проблематичним, що ці твори мають спільного, який *зміст* поняття. Горгій гадав, що в них тільки й спільного, що доладна мова; її стане, аби визначити поезію. Проте переважав інший погляд: що не стане, що поруч із доладною формою поезію вирізняє також її зміст. Такий погляд розвивав Арістотель, але не втілював його у формулу, що стала б узвичаєною. Знайшов її радше стоїк Посейдон аж у I сторіччі нашої ери: поезію вирізняє як форма (а саме метрична та ритмічна), так і ваговитий зміст. Таке розуміння поезії утримувалося і впродовж середньовіччя, вилившись у формулу: «*Poësis est scientia quae gravem et illustrem orationem claudit in metro*» («Поезія — це наука домагатися вагомості в мові, оформленій згідно з метрикою»). — Матвій Вендомський у: *Ars versificatoria*, XII сторіччя). Отже, поезія — словесний твір, але тільки в доладній формі й тільки вагового змісту. Поняття поезії більшість усталилося. Певна річ, Боккаччо вимагав від поета пасії (*fervor*), а Шаплен (*Opinion*, с. 2) — славнозвісної тематики, алегоричного сенсу, корисної дії, показу речей «*comme elles doivent être*». Але суперечність між поезією як майстерністю і як вішунством (*furor poëticus*) втратила актуальність. Ще Арістотель доводив, що поет-вішун любісінько

може уживатися з поетом-митцем. Трактовану в такий спосіб поезію Батте об'єднав ув одній системі з красними мистецтвами. Проте не минуло й двадцяти років з часу з'яви книги Батте, як пролунав вельми авторитетний, Лессінгів, голос, що обстоював їхню відрубність. Це було 1766 року. Лессінг наполягав, що це мистецтва різного ґатибу. А саме: малярство — просторове, а поезія — часове; малярство не годне, як ця остання, репрезентувати перебіг подій, воно може тільки показати їхній розтин. Отже, спроби зблизити їх були помилкою, а надто — виставляти малярство як взірць для поезії, а поезію як взірць для малярства. Воднораз і Дідро (в «Салоні», 1767) писав: «*Ut poësis pictura non erit*» («Малярство поезії не до пари»). Такі думки свого часу вже проголошував Діон; але тільки тепер їх було вислухано. Зрештою вислухано скорше теоретиками, ніж митцями, бо ті впродовж XVIII сторіччя і значної частини XIX не переставали малювати те, що радше могло б стати темою поетичного опису, а також поетами, які марно намагалися описувати те, що легко було намалювати. Таке становище змінилося аж на порозі нашого сторіччя.

На світанку XIX сторіччя Шеллінг¹³ висунув твердження, що у *вській* людській творчості є як *поезія, так і мистецтво*. Поезію, згідно з греками, він розумів як природжений дар, а мистецтво — як техніку, опановувану за допомогою свідомої праці та вправлянь. Він також характеризував поезію як царину духу, а мистецтво — як царину смаку. Так само думав і Гете, коли писав: «Мистецтво та науки осягаються через мислення, але не поезія, вона ж бо — плід натхнення; її не годиться називати ані мистецтвом, ані наукою — лише генієм» (*Man sollte sie weder Kunst noch Wissenschaft nennen, sondern Genius*).

Античність залишила дві концепції поезії: як майстерності (мистецтва) та як віщунства. Проте її завжди обмежувано рямцями слова. Боккаччо чітко визначав її як «*servor quidam exquisite inveniendi atque dicendi seu scribendi quod inveneris*» («пасію, що осягає суть, а осягаючи, промовляє і навчає»). Якщо до неї й наближували малярство, то завжди тільки для порівняння. Другою умовою належності до поезії була співрозмірна мова. У певний момент така умова відпала. В. Гюго (у передмові до *Odes*, 1822) писав: «Царина поезії необмежена [...]. Красні твори у всіх родах, як у віршах, так і в прозі [...] явили ту завед-ве підозрювану правду, що поезія *полягає не* в формі уявлень, а в самих уявленнях». Так само ще раніше мислив поет А. Шеньє (*Élégies*, I, 22), коли розмежовував *вірш та поезію*: «*L'art ne fait que des vers; le coeur*

¹³ Brüstiger Ch. N. *Ästhetik Kants und Schellings Kunstphilosophie*, Dissert., Halle, 1912.

seul est poète» («У мистецтві важить не вірш, а поезія»). Так широко трактовану поезію Альфред де Віньї схарактеризував як «скристалізований ентузіазм». Її поняття було розширено долученням до нього співрозмірної мови, але натомість звужено до *лірики*. Філософ Жуфруа писав, що «нема іншої поезії, окрім ліричної». Це поняття перестало стосуватися тільки словесного мистецтва: поезія в такому розумінні виступає і в музичних творах чи малярстві. Вийшло воно й за межі мистецтв: поезія живе також у краєвидах природи чи в життєвих ситуаціях. Таке поняття утвердилося, для нас воно природне й близьке: воно добре зрозуміле, хоч і важке для визначення. Найсуголосніше йому *визначення* П. Валері: «Поезія — то намагання подати [...] за допомогою артистичних мовних засобів речі, що знаходять свій туманний вираз у сльозах, пестошах, цілунках, зітханьнях тощо. [...] Інакше визначити годі».

Як же ж далеко відійшла така дефініція від дефініцій античного Поейдона, середньовічного Матвія Вендомського, ренесансового Петрарки, неокласичного Шаплена! Тепер ми маємо більш як одне поняття, але й більш як один термін: поезія, поетичність, література.

Інакше почали співвідноситися з поезією в XIX сторіччі й пластичні мистецтва. У них знайшлося місце для поетичності, але тільки в новому широкому значенні. Тезою великих малярів, Боннара чи Матісса, стало: малярство має обмежуватися рямцями форм, властивих тільки *йому самому*. Зокрема слід уникати літературних запозичень. Якщо вдається до латинської формули, то вона звучала б так: *ut pictura pictura*. А відповідною формулою в поезії була б: *ut poësis poësis* (поезія зрідні поезії). А отже — полярна протилежність минулих сторіч, зокрема XVII сторіччя.

То була (і лишається дотепер) одна з тенденцій мистецтва та поезії наших часів. А після неї з'явилася й інша: нехай мистецтва використовують *усі* можливості, черпаючи їх де тільки можна, нехай запозичують одне в одного, аби тільки вислід був новий, відрубний, інший, різучий. *Poësis* нехай буде *ut rhetorica, ut scientia* (як риторика, як наука). Моделей може бути сила; і нема підстав для того, щоб модель XVIII сторіччя (*poësis ut pictura, pictura ut poësis*) висувати на перший план, вважати за крашу від інших.

Отак стоїть справа з *наслідуванням* одними мистецтвами інших, натомість *взаємодія* мистецтв — річ безперечна.

А проте стародавні греки знали, що роблять, протиставляючи поезію та мистецтво. Поезія та пластика в сьогоденній структурі понять, що-правда, належать до одного класу, але становлять у ньому дві найвідлег-

ліші одна від одної групи, найдальші один від одного роди мистецтв, два супротивні полюси: мистецтво, що зображує речі, й мистецтво, що зображує *знаки* речей, а якщо вдатися до найпростішої формули: пластичні мистецтва і мистецтва слова.

Ще Аврустин наголошував на такій двоїстості: *aliter videtur pictura, aliter videntur litterae* (на картину ми дивимось одними очима, а на літературу — іншими). VIII сторіччя теж відрізняло *beaux-arts* від *belles-lettres*.

Питання це складне: у наших розмірковуваннях воно розглядалося в одному розвитковому ряді, але насправді таких рядів *два*, і вони різні. З одного боку, історія того, як пластичні мистецтва співвідносяться зі словесними. З другого — історія того, як мистецтво співвідноситься з поезією, тією поезією, яку Валері визначав за схожістю зі слізьми чи пестощами, а Галчинський характеризував: «Від неї віє святістю, мова її — геть відрубна».

Не завжди ранні погляди — помилки, які виправляються допіру на подальших щаблях. Серед новіших поглядів є й такий, за яким усі мистецтва розглядаються як єдина цілість. Та ба, цей погляд видається не зовсім слушним, то радше стародавні греки стояли на правильному шляху.

Звичайно, між мистецтвами є багато чого схожого, надто між поезією та пластикою. А все ж їх розділяють засадничі відмінності. Та, зрештою, не ті, на яких наголошували греки. Адже то неправда, що поезія була справою натхнення більше, як решта мистецтв. Неправда, що вона менше потребувала майстерності, вміння, технічного досвіду. Неправда, що була заняттям індивідуальнішого, вільнішого, духовішого характеру. Чи що була більше покликана осягати метафізичну природу буття. Чи що пластика або решта мистецтв були менше «психагогічні», мали меншу владу над душами. І що творчий процес у них перебігав іншими шляхами, як у поезії. Всі ті твердження греків ґрунтувались на непорозуміннях. Та якщо навіть відкинути їхні помилки в теорії мистецтв, усе одно не втрачає чинності їхня засаднича правда: що є різні типи мистецтв, і різні типи вимагають різних реакцій від глядача або слухача. А між поезією та пластикою, здається, простежується навіть подвійна засаднича різниця. Цебто:

1. Пластика показує речі, а поезія тільки знаки. Тим-то перша має безпосередній характер, якого другій бракує; перша завжди конкретна й мальовнича, тимчасом як друга може і мусить оперувати абстракціями. Різниця тут не в деталях, а в самому підмурку мистецтв, адже в

обох випадках джерелом переживання є щось інше. В одному — це головна форма, а в іншому — зміст. У одному мистецтві джерело переживання, зворушення, радощів — видимий світ, натомість у другому він зображується не безпосередньо, а навіюється єдино знаками. Цим зорове мистецтво засадничо різниться від поезії.

2. Ба навіть щодо тих самих мистецтв ми зазнаємо двояких естетичних переживань: або зосереджуємося на самому мистецькому творі, на його барвах, звуках, словах, на змальованих у ньому подіях, або ж снуємо у зв'язку з ним асоціації, думки, мрії. У першому разі твір — безпосередній і правдивий предмет переживань, а в другому — єдино те, що їх будить. Можна зосереджуватись як на зображенні, так і на вірші; але, природно, до зосередження схиляє радше те мистецтво, що виставляє речі перед очі, а до марень те, що слухачеві або читачеві кидає тільки гасла у формі слів. Зорове мистецтво ґрунтується на спостереженні, а мистецтво слова — на уяві.

Об ці дві відмінності розбивалися пошуки загальних понять, що сполучили б усі мистецькі явища. Такі поняття завжди виявлялись або завузькі, полишаючи, отже, частину цих явищ поза своїм обсягом, або ж такі широкі, що обіймали явища, досить-таки далекі від мистецтва.

Розділ IV

ПРЕКРАСНЕ: ІСТОРІЯ ПОНЯТТЯ

*La proporzionalità solamente
fa pulchritudine*.*

Л. Гібберті

I. Зміни поняття

Те, що ми називаємо «прекрасним», греки називали *kalon*, а римляни — *pulchrum*. Цей латинський термін утримувався не тільки впродовж античності, а й упродовж середньовіччя; натомість зник із латини доби Відродження, поступаючись місцем новішому, а саме *bellum*. Новий термін мав специфічне походження: утворився з «*bonum*» (через стягнення — «*bonelrum*», скорочено «*bellum*»), спочатку його прикладали тільки до вроди жінок та дітей, потім він поширився на всяку красу й кінець кінцем витіснив «*pulchrum*». Із сучасних мов жодна вже не запозичила назви «*pulchrum*», натомість чимало з-поміж них засвоїли «*bellum*»: італійці та іспанці як *bello*, французи — як *beau*, англійці — як *beautiful*. Інші європейські мови утворили відповідники із власних ключових слів: *piękny*, красивий, *schön*.

Стародавні мови, а також і сучасні мають принаймні дві видозміни того самого ключового слова — іменник та прикметник: *kallos* та *kalon*, *pulchritudo* і *pulcher*, *belezza* і *bello*, прекрасне і прекрасний. Властиво, іменники потрібні два: на означення конкретної прекрасної речі й абстрактної *pisci* прекрасного. Греки задовольняли таку потребу — на означення конкретного прекрасного вживали (іменниково) прикметника «*to kallon*», а «*kallos*» залишали для абстракції. У польській мові «*piękno*» виконує обидві функції і через те є виразом двозначним; зрештою, це

* Красу творить лише пропорційність (фр.).

гандж не винятковий, «*piękno*» поділяє його з поняттями «*prawda*» та «*dobro*».

Греки розуміли прекрасне ширше: охоплювали цим поняттям не тільки гарні речі, форми, барви, звуки, а й прекрасні думки та прекрасні звичаї. Платон у «Великому Гіппіїві» як приклади наводить прекрасні характери та прекрасні права. Те, що у знаменитому уривку з «Учти» (210E — 211D) він міг би так само назвати ідеєю добра, адже не йшлося про красу видиму й чутну. Філософи класичної Греції за найдостеменнішу красу мали, власне, духову, моральну красу характеру, інтелектуальну красу думки.

Однаке атенські софісти ще у V сторіччі звузили це початкове поняття, окреслюючи красу як те, що «приємне для зору та слуху» (пор. Plato, «*Hippias mai.*», 298 A; Aristoteles, «*Topica*», 146a 21). Таке звуження було природне для сенсуалістично зорієнтованих філософів. Платон критикував їхнє визначення — і слушно, оскільки воно не так відповідало узвичаєному поняттю, як накреслювало нове. Плюсом його було те, що воно чіткіше окреслило поняття прекрасного, відмежувало його від добра, а мінусом, що надало слову багатозначності, бо давнє широке поняття не зникло, дарма що постало нове.

Коли пізніше стойкі визначали прекрасне як те, «що має правильну пропорцію і привабливу барву» (Cicero, *Tusc. disp.*, IV 13.30), то розуміли його так само вузько, як софісти. Коли натомість Плотін (Enn., I б. 1) писав про красні науки та цноти, то прекрасне розумів так само широко, як Платон. За ближчих до нас часів двоїстість розуміння прекрасного збереглася з тією тільки різницею, що коли в античності переважало широке поняття, то пізніше — вузьке. Якщо греки могли попервах обходитися без вужчого поняття прекрасного, то через те, що послуговувалися іншими словами. А саме: видиму красу називали *симетрією*, або співмірністю, а чутну — *гармонією*, або ансамблем (Filostratos мол., *Imag. (Prooem)*; Diogenes Laertios, VIII 47; Stobaios, *Ecl.*, I 2 і 7, а також IV 1. 40). Перше слово задовольняло мовні потреби скульптора чи архітектора, а друге — музики. У кожному разі, попервах справа стояла так: греки розуміли прекрасне ширше, ніж ми, а прекрасне у нашому, вужчому значенні називали інакше. З часом поняття прекрасного так звузилося, що заступило симетрію та гармонію, а ті два слова відійшли на задній план. Нічого не змінилося і в пізніші сторіччя: симетрію та гармонію вживано хіба вряди-годи, хоча, вірний давньогрецькій традиції, до них знову вдався Коперник (*De revol.*, 1543, IX. 35 і X. 39).

Середні віки, а згодом і нові запозичили понятійний і термінологічний апарат античного світу, вдосконалюючи його, однак же, на свій

копил. Схоласти диференціювали поняття: наприклад, Альберт Великий (*Summa theol.*, q. 26) розрізняв прекрасне *in corporibus* (речове), *in essentialibus* (сутнісне), *in spiritualibus* (духове) Люди ж доби Відродження, дивлячись очима художників, схильні були звужувати поняття прекрасного до одного органа чуття — зору: Фічіно вважав (*«Opera»*, 1561, с. 1574), що «прекрасне більше стосується зору, аніж слуху». А люди пізніших сторіч запопали собі всі варіанти поняття прекрасного, вживаючи їх наперемін і як кому забагнеться. Естетам-мислителям зручніше було послуговуватися широким поняттям, а емпірикам — вузьким. До «красних» мистецтв у XVIII сторіччі залічували навіть поезію та красномовство; наприкінці сторіччя їх уже до них не долучали, натомість залічували музику й танок. У XIX сторіччі назву часами обмежували до самих пластичних мистецтв, малярства та скульптури.

Вищенаведені історичні дані засвідчують, що теорія прекрасного оперувала трьома його поняттями.

А. Прекрасне в найширшому значенні. Таке було початкове грецьке поняття, що охоплює і красу моральну, а отже, царину не лише естетики, а й етики. Подібний сенс воно мало і в середньовічному вислові: *«Pulchrum et perfectum idem est»* («Прекрасне — у досконалості»).

Б. Прекрасне у виключно естетичному значенні. Воно обіймало тільки те, що викликає естетичні переживання; зате в тому, що їх викликає, обіймало геть-чисто все — чи то буде барва, чи звук, а чи думка. Власне, таке поняття прекрасного стало з часом наріжним поняттям європейської культури.

В. Прекрасне в естетичному значенні, але звуженому до сфери зору. У цьому сенсі прекрасні могли бути єдино форма та барва. Таке поняття прекрасного було вживане ще в античності — ним користувалися стоїки. Нині з'являється радше в повсякденній мові, аніж в естетиці.

Така тризначність прекрасного, проте, не перешкоджає порозумінню; на перепоні йому стає радше велетенський обсяг прекрасного, численність і розмаїття того, що ми цим словом означаємо. З цих реалій теоретики беруть до уваги тільки декотрі, а власне ті, що їм близькі й видаються типовими, і на них моделюють свою теорію; хто бере до уваги те, хто те, тож важко уникнути розбіжності наслідків. Добре знає в погляді на прекрасне розбіжність між класиками та романтиками; але таких розбіжностей було і лишається незрівнянно більше.

Із тих трьох понять головне в сьогоднішній естетиці — поняття Б: воно теж буде темою теперішніх історичних розважань. Першим питанням має стати: чим можна визначити прекрасне (в розумінні Б), а якщо можна, то як?

У всякому разі, є кілька його дефініцій, даних славнозвісними мислителями різних часів. Арістотель (*Rhet.*, 1366 a 33) визначав прекрасне як те, що «бувши добром, приємне». За Томою Аквінським (*Summa theol.*, I q. 5 a. 4 ad 1) — це «те, що подобається, коли його споглядаєш», за Кантом — «те, що подобається не в силу враження, ані в силу уявлень, а що подобається з суб'єктивною конечністю, у загальний, безпосередній і цілком безінтересовний спосіб» («Критика здатності до судження», 1790, §5).

За часів давніх і недавніх висовувано чимало інших дефініцій. Найбагатший матеріал пропонують чи не сучасні англійські теоретики Огден та Річардс (*The Meaning of Beauty*, с. 142n), у своєму переліку 16 способів уживання слова «прекрасний». Проте їхній реєстр містить багато позицій геть-то хибних. Що прекрасне є «наслідування природи», «творіння генія» або те, що «має бажаний суспільний ефект», «зміцнює життєву снагу» чи дарує «спілкування з винятковими особистостями» — це щонайбільше часткові спостереження та сумнівні узагальнення, але аж ніяк — не дефініції. Щонайбільше п'ять із-поміж шістнадцяти можуть придатися під час розмірковувань над визначенням прекрасного.

А саме: 1) прекрасне є просто якістю, притаманною декотрим речам; 2) є особливою формою, властивою декотрим речам; 3) є те, що будить у людях певні особливі хвилювання; 4) є виявом у речі загального чинника (типового, ідеального); 5) є експресією.

А проте: а) твердження 1) не є дефініцією прекрасного — це твердження, що дефініції прекрасного нема і бути не може; б) твердження 2) і 3) — єдино рямця для можливої дефініції: прекрасне — особлива форма, але яка? Будить особливе зворушення, але яке? Дефініція прекрасного вимагає відповіді на ці питання. Подано *genus*, бракує *differentia specifica* (специфічних особливостей); в) твердження 4) і 5) — радше теорії прекрасного, аніж його дефініції; г) Перелік Огдена та Річардса неповний уже тільки через те, що не обіймає дефініцій Арістотеля, Томи Аквінського та Канта.

Різниця між дефініцією і теорією виразно виступає у Томи Аквінського. Пишучи, що прекрасне «те, що подобається, коли його споглядають», він дав *дефініцію*; *теорію* ж виснував, коли твердив, що «прекрасне — у правильній пропорції та блиску». Там ідеться про те, як прекрасне розпізнати, а тут, як його витлумачити. Величезна більшість людей

вживає, зрештою, слова «прекрасне», не завдаючи собі клопоту його визначенням. Можна гадати, що люди сприймають слово якнайпростіше, подібно до того, як сприймав його Тома Аквінський.

Деякі словники подають синоніми прекрасного. Та неважко помітити, що то слова близькі за значенням до «прекрасного», але не його синоніми. Скоріш видається, ніби прекрасне (В) не має синоніма.

II. Велика теорія

Ще старожитні витворили загальну теорію прекрасного. Вона проголошувала: прекрасне — у пропорційності частин. Точніше кажучи: краса — в доборі пропорцій та правильному укладові частин. Ще точніше: у величині, якості й кількості частин та в їхньому взаємному співвідношенні. Це можна проілюструвати на довільному мистецтві, але найкраще на архітектурі: у світлі цієї теорії вирішальні для краси портика кількість, розміри та розміщення колон. Так само ведеться і в музиці, хіба що тут співвідношення не просторові, а часові. Ця теорія побутувала упродовж сторіччя як у ширшому (якісному) вигляді, так і вузькому (кількісному). У вузькому вигляді вона проголошувала, що співвідношення частин, вирішальне для краси, можна виразити кількісно. У ще вузькому: що краса з'являється єдино у предметах, чиї частини співвідносяться між собою як прості числа: один до одного, один до двох, два до трьох і т. д.

Є всі підстави називати цю теорію Великою теорією. Адже не тільки в історії естетики, а й в історії всієї європейської культури небагато налічується теорій так само тривких і повсюдно визнаваних. Небагато й теорій із таким широким обсягом, панівних над усією обсяжною цариною прекрасного.

Велику теорію започаткували піфагорійці. Згідно з їхнім ученням краса речі криється в досконалій структурі, а та — у пропорційності частин. А отже, в чомусь такому, що можна точно визначити кількісно. Тож піфагорійці започаткували Велику теорію у вузькому вигляді. Така теорія була узагальненням піфагорійської обсервації, дотичної до звукової гармонії: суголосність струн гармонійна, якщо співвідношення їхньої довжини є співвідношенням простих чисел. Це відкриття, зроблене на терені музики, увійшло найперше до теорії того мистецтва. Однак же аналогічна концепція швидко поширилась на пластику: архітектуру та скульптуру, а також на красу живих тіл. Вона охопила зорову сферу, як і сферу слухову. Назви «гармонія» та «симетрія» (ансамбль і

співмірність) достотно відповідали цій теорії. Хоч би що там було — чи ця теорія з музики перекинулась на пластику, а чи сформувалась у пластиці самохіть і рівнобіжно — в кожному разі у класичний період Греції вона вже була обов'язкова для обох мистецтв.

Докладний її виклад зберігся тільки з пізньої античності, а саме у творі Вітрувія про архітектуру (III. 1). Автор проголошував у ньому, що прекрасного в будівлі досягається тоді, коли у всіх її елементах дотримано відповідного співвідношення висоти з шириною, ширини з довжиною і коли вони взагалі відповідають вимогам симетрії. Він доводив, що не інакше стоїть справа і в скульптурі, малярстві, а також у природі, яка «так створила людське тіло, що череп від підборіддя до горішньої частини лоба й до коріння волосся становить одну десяту довжини тіла»; тобто можна, на думку Вітрувія, подати в кількісному виразі справжні пропорції як будівель, так і тіл.

Плодом такої теорії стали пошуки досконалих пропорцій для кожного з мистецтв. Грецькі митці ранніх сторіч вважали, що знайшли їх: загал визнав це, а мова закріпила. У грецькій музиці певні мелодії опинилися поза конкуренцією і їх називали «*потої*», або закони; так само у пластиці узвичаїлися певні пропорції, прибравши назви «*канон*», або «міра». Теорія музики й теорія пластичних мистецтв, хай вони навіть постали й зберігалися у Греції незалежно одна від одної, все ж таки спиралися на ту саму концепцію прекрасного.

Вона, та концепція, панувала серед митців, але також і серед філософів-піфагорійців, адже ці останні, як повідомляє пізніший автор, «знайшли в числах властивості й співвідношення гармонії» (*Aristoteles, Metaph., 985 в 23*). Вони правили, що «лад і пропорційність — прекрасні й годящі», а «число всьому надає прекрасного вигляду». Їхні концепції пізніше запозичив Платон, оголосивши, що «дотримання міри та пропорційності завжди чудове» (*Phileb., 64 E*), що «*потворне — брак міри*». Такий погляд зберіг також і Арістотель (*Poët., 1450 в 38*), твердячи, що «прекрасне — у величі та ладіві» і що головні об'яви прекрасного — «лад, пропорційність і визначеність». Так само мислили стоїки: «Краса тіла — це пропорційність членів у їхньому взаємному укладові та у співвідношенні з цілістю» (*Stob., Ecl., II 62, 15*); відповідно розглядали вони й душевну красу, вважаючи, що вона теж — у пропорційності частин.

Не підлягає сумнівам: стародавня доктрина, що ототожнювала прекрасне з пропорційністю, була великою, повсюдною і тривкою його теорією. Нею послуговувалися впродовж усієї античності: висловлювання піфагорійців та Платона датуються V сторіччям, Арістотеля — IV,

стоїків — III, Вітрувія — вже нашою ерою. Небагато було в історії таких тривких теорій, а в історії європейської естетики вона була єдина, якій судилося прожити так довго.

Щойно на самім схилі античності її піддав критиці Плотін (*Епп., VI 7. 22*). Але й він не заперечував того, що прекрасне криється у пропорційності й укладові частин, він тільки вважав, що воно криється не лише в них. Доводи висувалося такі: по-перше, якщо йти за приписами Великої теорії, то єдино предмети, складені з частин, можуть бути прекрасні; а тим часом світло, зорі, золото прекрасні, хоча й однорідні. По-друге, краса пропорцій впливає не так із них самих, як із душі, що крізь них промовляє або, за Плотіновим висловом, «просвічує».

Такі міркування спонукали Плотіна твердити, що краса речі залежить не лише від пропорційності. Це судження знайшло прибічників, і Велика теорія перестала бути єдиною теорією прекрасного. Поруч із нею з'явилася друга, дуалістична. Плотін започаткував її на схилі стародавнього світу, вона ще була витвором античності, але вже не типовим для неї. Не дивно, що вона влилася до середньовічної теорії мистецтва, завдячуючи своє нове життя головно християнському прибічникуві Плотіна, анонімному авторові V сторіччя, званому Псевдо-Діонісієм. У трактаті «Про Божі ймення» (IV, 7) він знайшов для дуалістичної естетики лапідарну формулу: прекрасне — у «пропорційності та блисківі» (*euarmonia kai aglaia*). Цю формулу запозичили чільні схоласти XIII сторіччя; блиск вони називали «*claritas*». Ульріх Страсбурзький (*Liber de summo bono, L. II, frat. 3, c. 5*), посилаючись на Псевдо-Діонісія, писав, що прекрасне — це «*consonantia cum claritate*» («гармонія у парі з блиском»). Передусім же сам Тома Аквінський (*Summa theol., II-ae II-ae q. 145 a. 2*), спираючись на той самий авторитет, зазначав, що «*ad rationem pulchri sive decori concurrunt et claritas et debita proportio*» («ідея прекрасного або чарівного передбачає блиск і належні пропорції»). Так само пізніше, вже за Нового часу ренесансові італійці з флорентійської Платонівської академії з Марсіліо Фічіно (*Comm in Conv., IV. 6*) на чолі йшли за Плотіном і в дефініції прекрасного до пропорційності додавали «блиск».

Така лінія естетів від Плотіна до Фічіно, з III до XV сторіччя не зрелася Великої теорії, а лишень її поліпшила й разом обмежила. Тим часом упродовж тих самих сторіч простежувалася й інша — ще численніша — лінія мислителів, вірних Великій теорії. Посередником між античністю і середніми віками, який спричинився до успадкування ними тієї теорії, був «останній римлянин» Боетій (*Top. Artist. interpretatio, III.1*). У згоді з класичною теорією він проголосив, що прекрасне —

співмірність частин (*commensuratio partium*), і ніщо більше. Таку теорію підпер своїм авторитетом св. Августин (*De ord.*, II 15.42; *De musica*, VI 12. 38; *De nat. boni*, 3). Тож-бо в середньовічному генеалогічному дереві теорії прекрасного простежуються дві великі лінії: Августин був для одної лінії тим, чим для іншої Псевдо-Діонісій. Класичний його текст звучить так: «Подобається тільки прекрасне, а в прекрасному — форми, у формах — пропорції, а в пропорціях — числа». Від нього ж таки походить формула прекрасного, що пережила віки: «Помірність, форма та лад» (*haec tria: modus, species et ordo*), а також беруть початок визначення прекрасного як «*aequalitas numerosa*», «*numerositas*», подібні до давніших піфагорійських та платонівських визначень і не менш характерні, як вони.

Августинові погляд і формулювання укоренилися в середньовіччі через тисячу років. Великий трактат XIII сторіччя, відомий під назвою «*Summa Alexandri*», повторював слідом за ним: річ прекрасна, коли зберігає міру, форму та лад. Зокрема про музику Гуго Сен-Вікторський (*Didascalicon*, II 16) говорив, що вона є співмірністю багатьох складників, доведених до єдності. У трактаті «*Musica enchiridiasis*» (I 195) читаємо: «Усе, що любе, як у ритмах, так і в ритмічних рухах, походить єдино з числа». Так само, тільки загальніше, висловлювався в період розквіту схоластики Робер Гроссетесте (*Comm. ad Ge div. nom.*): «Всяка краса в тотожності пропорцій». Як мотто до всієї середньовічної естетики можна б узяти тогочасний вислів: «*Pulchritudo est apta partium coniunctio*» («Прекрасне — у зв'язку частин»).

Не інакше стояли справи в ренесансовій естетиці. Для неї прекрасним, у найзагальніших рисах, була «*harmonia occultamente risultante della compositione di più membri*» («гармонія, яку непомітно творить скомпонованість більшості окремих частин»). А проте читач давніх філософських текстів помітить, що середньовічні містять більше розмірковувань про красу, ніж можна було б сподіватися, натомість ренесансові — менше. Річ у тім, що ренесансові філософи були не так естетамі, як філософами природи і не надто застановлювалися над прекрасним. За те з XV сторіччя це робили пластики, а з XVI — ще й поети. І ті, й ті зверталися до стародавніх греків та римлян: митці — здебільшого до Вітрувія, автори поетик — до Арістотеля. Якщо вони гадали, ніби протиставляються середньовіччю, то це була омана. Загальна теорія прекрасного в добу Відродження була та сама, що й у середньовіччя, спиралася на ту саму класичну концепцію. За дві тисячі років вона не змінилася. На самому порозі доби Відродження, 1435 року, її сформулював архітектор і теоретик Л. Б. Альберті. Він визначив прекрасне як гар-

монію і досконалу пропорційність, «співмірність і взаємну злагодженість частин» (*De re aed.*, IX 5), вживаючи на його означення різних назв, давніх латинських і нових італійських: *consensus*, *conspiratio partium*, *consonantia*, *concininitas*, *concordanza*; і всі ті назви мали однакове значення: всі промовляли, що прекрасне залежить від гармонійного укладу частин. Найбільше з термінів Альберті прижило в добу Відродження «*concininitas*». Велика теорія поширилася в цей період завдяки йому, але, поза ним, ще й завдяки славетному скульпторові Л. Гіберті, який рівночасно, ба навіть на кілька років раніше сформулював її, пишучи (*I comm.*, II 96): «*La proporzionalità solamente fa pulchritudine*» («Єдине джерело краси — пропорції»). Ба ще й по двох сторіччях доби Відродження зберігалася та сама теорія прекрасного. Ломаццо, дарма що жив уже на схилі цього періоду, в роки захоплення манеристичними та ідеалістичними теоріями писав (*Trattato*, I 3): коли щось подобається, то через те, що йому притаманні лад і пропорційність.

Такий погляд поширився за межі Італії і став загальною європейською концепцією. У Німеччині великий Дюрер на початку XV сторіччя писав (*Vier Bücher*, 1528, II): «Без належної пропорційності жодна постань не може бути досконалою».

Ба більше, Велика теорія виявилася довговічнішою за добу Відродження. Славнозвісний французький маляр Пуссен, близько середини XVII сторіччя, вважав: «Ідея прекрасного сходиться у матерію, якщо в ній є лад, міра та форма» (у *Bellori*, *Vite*, 1672). Так само велося і в теорії архітектури. Навіть іще в розповні бароко та академізму в другій половині того сторіччя славний французький архітектор Ф. Блондель (*Cours d'architecture*, 1675, V част., розд. XIV) визначав прекрасне як «*concert harmonique*»; він вважав, що гармонія — «джерело, початок і причина» насолоди, що її дарує мистецтво.

Щось подібне спостерігається і в теорії музики. Вона — царица законів і правил, «*raggioni e regole*», як твердив (1581 року) в *Dialogo della musica* Вінченцо Галілеї. Те саме — у філософії, принаймні у декотрих її представників. Ляйбніц писав: «Музика нас чарує, хоча її краса — єдино у відповідності чисел», «Приємність, якої зір дізнає від пропорційності, тієї самої природи, як і та, що її дарують інші органи чуттів» («*Principes de la nature et de la grâce*», 17).

Допіру в XVIII сторіччі ця така довговічна теорія втратила притягальну силу. Сталося це під впливом емпіристичних течій у філософії, з одного боку, а з другого — романтичних течій у мистецтві. Проте кінець їй не настав, навіть у наші дні. Коли авангардовий естет М. Бензе («Короткий курс абстракціоністської естетики», 1970) пише, що мета

мистецтва — «розподіл матеріальних первнів», то він формулює Велику теорію.

Старожитні міряли Поліклетового «Списоборця», вважали його пропорції за досконалі (ілюстрація 1). На їхню думку, прості числа тих пропорцій творять таємницю прекрасного. Найзнаменитіші серед пізніших митців шукали тих простих чисел або геометричних форм, що засвідчують малюнки Леонардо да Вінчі (ілюстрація 2) та Мікеланджело (ілюстрація 3), як і обрахунки сучасного пластика Ле Корбюзьє (ілюстрація 4). Трохи спрощуючи історію, зазначмо, що Велика теорія панувала з V сторіччя давньої ери до XVII нової. Водночас протягом тих двадцяти двох сторіч вона доповнювалася додатковими тезами (нижче їм буде присвячена частина III) й викликала заперечення (IV), ба більше, паралельно з нею висувалися інші теорії (V).

Криза її спіткала тільки у XVIII сторіччі (про неї йтиметься у VI); питання прекрасного знайшло тоді інше розв'язання (VII). У XIX сторіччі уявлення про прекрасне змінилося знов, але ненадовго (VII), а вже в нашому сторіччі настала нова криза не лише теорії, а й самого поняття прекрасного (IX).

III. Додаткові тези

Велику теорію зазвичай проголошували у поєднанні з певними естетичними тезами, а саме: з тезами про раціональність прекрасного, його кількісну природу, метафізичне підґрунтя, об'єктивність і високу вартість.

А. Перша теза, що справжню красу ми пізнаємо *розумом*, а не органами чуттів, у всякому разі не самими органами чуттів, поєднувалася з Великою теорією щонайприродніше. Для її ілюстрації досить навести одну цитату, взятую з праці «*Dialogo della musica*», видрукованої Вінченцо Галілеї 1581 року: «Орган чуття слухається, мов слуга, а розум керує і рядить» (*la ragione guida e padrona*).

Б. Теза про *кількісний* характер прекрасного постійно поєднувалася з Великою теорією і відбивалася у більшості вищенаведених цитат. Вона належала до піфагорійської традиції, ще живої в середні віки. У той час Робер Гроссетесте писав: (*De luce*, 58): «Доладне співвідношення та відповідність усіх складних речей впливає з отих п'яти пропорцій, які встановлюються між чотирма числами: один, два, три, чотири». Ця тра-

диція тривала також у добу Відродження. П. Гаурік у творі «Про скульптуру» зазначав (с. 138): «Хіба не блискучим геометром, питаю я вас, мав бути той, хто збудував людину?»

В. *Метафізична* теза. Велика теорія з самих своїх піфагорійських витоків була далека від зовнішнього формалізму: її прибічники вбачали у числах та пропорціях глибинний закон природи, засаду буття (*arche ton onton*). Як зазначає Теон зі Смірни (*Mathematica, I*), піфагорійці вбачали у музиці засаду всього світового ладу (*systema*). Геракліт твердив, що природа — симфонія (*to symfonon*) і мистецтво її тільки наслідує. Платон вважав, що в мистецтві зневірюється всяк, хто в той чи той спосіб змінює природні речі; і його погляд поділяв атенський люд, виступаючи проти будь-яких модифікацій природних форм у мистецтві. Краса світу була найпершим переконанням стоїків; вони з покоління в покоління передавали гасло: «Світ прекрасний». А Ціцерон (*De nat. deor., II. 7. 18*) писав, що світ «досконалий у всіх своїх пропорціях та частинах».

Метафізичне підґрунтя Великої теорії мало у Платона особливу, ідеалістичну форму. Згідно з ним справжня краса криється тільки у вічних ідеях, вона надчуттєва; проте людина може і повинна її сягати. Починаючи від Платона, побутували дві метафізики прекрасного: одна наділяла чистою красою космос, реальний світ, друга — ідеї (*locus classicus: Plato, Conviv., 210 — 211*). Та друга своєю чергою розпадалася на дві версії: сам Платон досконалу красу ідеї протиставляв недосконалій чуттєвій красі, а Плотін красу ідеї мав за взірць, «архетип» чуттєвого, де вбачав принаймні відблиск досконалої краси. Траплялося так, що метафізична концепція досконалої краси відігравала роль теологічної концепції. Вона почасти відігравала її у Греції, а в християнстві й поготів. «Бог — причинець усього, що прекрасне», — скаже Клеменс Александрійський (*Stromata, 5*). Інший панотець Церкви Афанасій (*Oratio contra gentes, 34*) писав: «Створіння, як слова книги, вказують на Творця». Світ прекрасний, бо він Боже творіння. Пізніше у середньовічних авторів прекрасне із властивості Божих творінь перетворюється на атрибут самого Бога. «Бог — вічна краса» (*aeterna pulchritudo*), — напише в добу Каролінгів Алкуїн (*Albini de rhetorica, 46*). За часів розквіту схоластики Ульріх Страсбурзький (*De pulchro, 75*) висловиться так: «Бог — не тільки ідеально прекрасний, не тільки найвища міра прекрасного — він ще й рушійна, взірцева і цілеспрямована причина всякої створеної краси». (Щоправда, його сучасник Робер Гроссетесте пояснював, що коли речеться про Бога, що Він прекрасний, це означає, що Він —

причина всякої створеної краси). У світі «нема краси поза Богом» — так у XII сторіччі говорили вікторіанці (Ашар, *De Trinitate*, I 5). Усе на світі прекрасне, бо все від Бога заведено — так у наступному сторіччі писав Гілберт із Ножана (*De vita sua*, 2). Теологічні тези становили тільки частину середньовічних висловлювань про красу, але частину таку істотну, що вона дозволяє вирізнити середньовічний період Великої теорії.

Теологічна метафізика не зникла з теорії прекрасного і в добу Відродження. Микола Кузанський писав (*De visione Dei*, VI. 1): «Твій, Господе, лик — абсолютна краса, завдяки якій існують усі її кшталти». Мікеланджело (у вірші CIX до Кавалері) втворював йому: «Прекрасний людський кшталт я люблю через те, що він віддзеркалення Бога». Палладіо (*I quattro libri*, IV, с. 2) рекомендував ув архітектурі форму кола, бо «вона дає найкраще уявлення про єдність, нескінченність, однокшталтність і справедливість Бога». Його концепція краси (як найвідповідніша Великої теорії) поєднувалася з релігійною концепцією, мавши в ній своє підґрунтя. Інша річ, що Велика теорія могла виступати й виступала так само й без релігійного, теологічного чи метафізичного обґрунтування.

Г. Теза об'єктивізму. Ті, хто започаткував цю теорію прекрасного — піфагорійці, Платон, Арістотель, виходили з того, що воно — об'єктивна риса прекрасних речей і що певні пропорції та співвідношення прекрасні самі собою, а не через те, що імпонують глядачеві та слухачеві. Можна було сповідувати об'єктивізм в естетиці, не пристаючи на Велику теорію, але не можна було пристати на неї, не сповідуючи об'єктивізму. Так само годі було визнати її, стоячи на позиціях релятивізму: оскільки красу речі зумовлює взаємне розміщення частин, то не може такого бути, щоб сама річ з одного погляду була прекрасна, а з іншого — ні. Таке, власне, розуміння Великої теорії було притаманне як стародавнім її засновникам, так і пізнішим прихильникам. Піфагорієць Філолай твердив, що гармонійна «природа числа» виявляється і в божих, і в людських речах, бо вона — «засада буття». Те, що прекрасне, писав Платон (у багатьох діалогах, зокрема в «Учті»), прекрасне не з огляду на щось інше, воно завше прекрасне саме перед собою. А ось Арістотель (*Rhetor.*, 1366a 33): «Прекрасне те, що гідне вибору саме собою». Цей погляд зберігся у християнській естетиці. Августин (*De vera rel.*, XXXII. 59) писав: «Насамперед я запитаю, чи прекрасне те, що прекрасне? Поза всяким сумнівом, я дістану відповідь: подобається те, що прекрасне». Майже дослівно це повторить Тома Аквінський (*In De div. pot.*, с. IV. lect. 10): «Не через те щось прекрасне, що ми його любимо,

а через те ми його любимо, що воно прекрасне». Так само мислили й інші схоласти: прекрасні речі — то *essentialiter pulchra*, прекрасне — то їхня *essentia et quidditas*. Не інакше стоятиме справа і за нових часів: Альберті (*De re aed.*, VI 2) напише, що як щось прекрасне, то воно таке саме собою, «*quasi come di se stesso proprio*».

І. З великою теорією поєднувалась і теза, що краса — велике добро. На цьому сходилися представники всіх часів. У давнину Платон писав (*Conviv.* 211 D): «Життя тоді чогось варте, якщо взагалі має якусь вартість, коли людина сама в собі споглядає прекрасне». Він ставив його поруч із правдою та добром, тож воно увійшло до тріади чільних людських вартостей: правда, добро і краса. Так само й за нових часів. Петрарка, говорячи про тілесну красу (*forma corporis*), уживав зонай-сильніших епітетів: *eximia est, egregia est, elegantissima est, mira est, rara est, clara est, excellens est* (пишна, виняткова, елегантна, дивовижна, рідкісна, блискуча, пречудова) (*De remediis utriusque*, I 2). Трохи пізніше, 1431 року, Лоренцо Валла (*De voluptate: Opera*, с. 915) писав: «Хто прекрасного не хвалить, у того сліпа душа або тіло. Якщо він має очі, то слід би йому їх вийняти, бо він не відчуває, що вони в нього є». А трохи перегодом Кастільйоне, Рафаелів приятель, арбітр ренесансової елегантності, назвав красу святою (*Cortegiano: Opera*, IV, 59). Монтень (*Essais*, III. 12) писав: «*Je ne puis dire assez souvent combien j'estime la beauté, qualité puissante et avantageuse*». (Хіба я не нагадував раз у раз, як я шаную красу, силу потужну і всевладну?)

Церковна традиція, щоправда, знала ще й інше ставлення до прекрасного. «Принади підступні, а краса марна», — мовиться у «Соломонових притчах» (31. 30); «У вжитку гарні речі — шкідливі», — читаємо у Клеменса Александрійського» (*Paedagogus*, II 8). Але водночас св. Августин писав: «Які речі можна любити, окрім прекрасних» (*De musica*, VI. 10; *Conf.*, IV. 3). Застереження стосувалися тілесної краси; але захват християн перед *pulchritudo interior* та *spiritualis* (внутрішньою та духовною красою) перекинувся на *exterior* та *corporalis* (зовнішню та матеріальну), зрештою, думка християнства і думка середньовіччя про прекрасне залишилася позитивна.

Хтось міг би так само сподіватися, що в історії європейської думки разом із класичною теорією з'являться також дві інші тези: що а) прекрасне є чільна категорія естетики й що б) воно є визначальна для мистецтва риса. Та це сподівання не справдиться: тез тих не знайти в давніших текстах. Та й не могло їх бути, поки не постала така наука, як естетика, і така концепція, як красні мистецтва; а вони з'явилися шой-

но у XVIII сторіччі. Тільки відтоді у прекрасному стали вбачати мету чи «призначення» мистецтв, те, що їх єднає між собою, що їх визначає. Доти прекрасне й мистецтво були пов'язані між собою вільно, у прекрасному вбачали не так мистецтво, як властивість природи.

IV. Застереження

Узвичаєність і тривкість Великої теорії не були запорукою її захищеності; упродовж сторіч щодо неї висловлювалися застереження, її критикували, від неї відхилялися.

А. Рано з'явилися сумніви щодо об'єктивності краси. Найперше — серед софістів. У праці під заголовком «*Dialexeis*»(2. 8) невідомий софіст твердив, що все прекрасне й водночас бридке. Близький до софістів літератор Епіхарм (*Diog. Laert., III 16. B 5, Diels*) доводив, що для собаки — найгарніший собака, для вола — віл. Такі суб'єктивістські думки поверталися і в пізніші сторіччя.

Б. Так само рано Сократ висунув, як свідчить Ксенофонт, тезу про красу, породжувану не пропорціями, а відповідністю або співзвучністю предмета своєму призначенню та природі. Згідно з цією тезою навіть кошик на сміття може бути красивим, якщо відповідає своєму призначенню; натомість золотий щит — некрасивий, бо золото — невідповідний, заважкий для нього матеріал. Звідси впливала коли не суб'єктивність, то відносність краси. Найбільше прибічників мав проміжний погляд, за яким прекрасне двояке: є краса самої пропорційності й краса відповідності. Сам Сократ розрізняв два роди краси: є пропорції прекрасні самі собою, а є прекрасні з огляду на те, чому служать. Він не заперечував класичної теорії, а обмежував її. Сократівське розуміння прекрасного мало оборонців і в добу еллінізму, надто серед стоїків. Як свідчить Діоген Лаертський, прекрасне мало для них двояке значення: було або тим, що ідеально пропорційне, або тим, що ідеально пристосоване до виконання свого призначення. Краса є або *pulchrum stricto sensu*, або — *decorum*.

Античність створила теорію прекрасного як пропорційності, але вона ж таки започаткувала й теорію прекрасного як відповідності. Висунула вона й альтернативне розв'язання: краса може бути як ідеальна, так і чуттєва, як духовна, так і тілесна, може бути об'єктивною *симетрією* і почасти суб'єктивно зумовленою *еуритмією* (*eurytmia*). Відміни прекрас-

ного, поки що трактовані як побічні, з часом стали центральними і кінець кінцем розвалили Велику теорію.

В. У добу патристики в IV сторіччі Василь Великий (*Homilia in Nехаѣт., II 7*) дійшов думки, що хоч прекрасне визначається співвідношенням (як вимагала Велика теорія), але це не тільки співвідношення частин предмета, а й співвідношення предмета з зором. Такий його погляд не релятизував прекрасного, а реляціював: для мислителя прекрасне було *реляцією* предмета для зору; але думку його можна було розширити, прикласти до слуху, свідомості, чуттів, до суб'єкта взагалі, і тоді виходило, що прекрасне — певне співвідношення між об'єктом та суб'єктом. Ця думка знайшла відгук у схоластів XIII сторіччя, а славнозвісна дефініція Томи Аквінського — *pulchra sunt quae visa placent* — зверталася до суб'єкта навіть подвійно: до зору й до смаку.

Г. Новий час, навіть коли приймав Велику теорію прекрасного, непомітно обмежував її обсяг. Почалося з хвали витонченості й чарові. Витонченість була ідеалом манеристів; назагал у ній вбачали тільки одну з форм краси; натомість Дж. Кардано (*De subtilitate, 1550, с. 275*) уже протиставляв її прекрасному. Він погоджувався із класиками, що прекрасне — просте, ясне й легке, а витонченість заплутана; проте він вважав, що тому, хто спроможеться її розплутати, вона справлятиме не меншу втіху, ніж прекрасне. Іншим же манеристам вона навіть видалася чимось досконалішим за прекрасне. У пізніших представників течії, таких як Граціан чи Тезауро, витонченість просто витиснула прекрасне, перебираючи його назву та позицію. У світлі нових поглядів по-справжньому прекрасне було, власне, тільки витончене — *«finesse plus belle que la beaute»* («витонченість прекрасніша за саму красу»). І те прекрасне, прекрасніше за саме прекрасне, уже не полягало в ідеально гармонійному співвідношенні. І Граціан скаже навіпростець, що гармонія народжується з дисгармонії. Це вже був очевидний відхід від класичної теорії. У тому самому XVI сторіччі інша група авторів та митців проспівала хвалу чарові й урочості (*grazia*). Тим часом чар, як і витонченість, начебто не був питанням пропорційності й чисел. Перед естетами, перейнятими ідеєю чару, відкрилися два шляхи: або визнати, що чар такий самий цінний, як і прекрасне, або ж прекрасне звести до чару. Перший шлях провадив до обмеження Великої теорії, а другий — до її заперечення; бо якщо прекрасне полягає у чарові, то уклад частин між собою, пропорційність, числа для нього неістотні, вони не гарантують прекрасного.

Щоправда, кардинал Бембо (*Asolani, 1505, с. 129*) пропонував ще й інше розв'язання: «Прекрасне — то, власне, чар, породжений пропорційністю, відповідністю й гармонією». Однак же така інтерпретація, — зведення прекрасного до чару або ж чару до прекрасного (бо він зумовлювався пропорційністю, відповідністю й гармонією), — була виняткова. Для багатьох авторів пізнього Відродження та манеризму джерелом прекрасного-чару була, властиво, свобода, недбальство, *sprezzatura*, за висловом Балтазара Кастільйоне (*Cortegiano, с. 63*). Це не узгоджувалося з Великою теорією.

Поки що взяло гору розв'язання проміжне, дуалістичне. Воно з'явилося в поетиці (між іншим, Скалігерівій) і полягало в розрізненні «*pulchritudo*» та «*venustas*», тобто в розрізненні правильної краси та краси чару. Але тепер траплятиметься, що ця остання — тільки вона — вважатиметься за найдосконалішу, «*pulchritudinis perfectio*».

І. Еволюція йшла також у напрямі ірраціоналізації прекрасного: з'явилися сумніви щодо понятійної, а надто числової природи прекрасного, щодо можливості її визначити. Колись Петрарка принагідно висловився, що прекрасне є «*non so ché*», «не знаю чим». У XVI сторіччі цей вислів повторило багато авторів. Лодовіко Дольче проголосив, що врода захоплює, а чому — невідомо, «*é quel non so ché*». Трохи іншими словами Фіренцуола твердив, що прекрасне, яке постає з певного укладу частин, постає з нього таємничо, *occultamente*.

Петрарчин вислів надто прижився у XVII сторіччі. Він став ходячою формулою подібно до латинського «*nescio quid*» та французького «*je ne sais quoi*» («не знаю що»). Буур приписував формулу зокрема італійцям. Але є вона і в Ляйбніца (*Nouveaux essais, II. 22; Meditationes de cognitione, 1684, I. 79*); естетичні погляди він вважав за ясні (*clairs*), але неточні (*confus*); вони констатують, але не пояснюють; їх можна виразити єдино за допомогою прикладів, «*et au reste il faut dire que c'est un je ne sais quoi*».

Д. Усі ті зміни знаменували вступ до релятивізації, ба навіть суб'єктивізації прекрасного. В той період, коли митці й літератори могли з більшим знанням справи, ніж філософи, говорити про мистецтво та прекрасне, це була одна з небагатьох, коли не єдина, ваговита в цій галузі концепція, яку покликали до життя філософи. Почин зробив Джордано Бруно (*De vinculis: Opera, III 637*), пишучи, що: «Нема нічого беззастережно прекрасного, коли щось прекрасне, то лише стосовно чогось». Але свою думку він висловив у дрібній праці, яка не дійшла до читача — і нема ніяких свідчень, що вона знайшла відгук.

У наступному поколінні так само мислив Картезій: він писав (у «Листі до М. Мерсенна» від 18. 3. 1630) про прекрасне, що воно «не означає нічого іншого, крім стосунку нашого судження до предмета». А той стосунок він описував так, як нині описують умовний рефлекс. Але знову ж таки він писав про красу тільки у приватних листах, гадаючи, ніби це питання не надається до наукових досліджень і не заслуговує на оприлюднення; тож-бо його погляд теж був знаний тільки жменці дослідників. Проте його підхопили чільні філософи XVII сторіччя: Паскаль писав, що уявлення про красу залежить від моди; Спіноза в «Листі до Г. Боксея» від 1674 року, що коли б ми мали інакшу статуру, то потворне було б для нас прекрасне, а прекрасне — потворне; Гоббс — що те, що ми вважаємо за прекрасне, залежить від нашого виховання, досвіду, пам'яті, уяви. Митців та літераторів ті думки довго не досягали — але наприкінці XVII сторіччя таки досягли: саме в цей час славнозвісний французький архітектор Клод Перро (*Ordonnance, 1683, Pref. c. 6; Les dix livres d'architecture de Vitruve, 1673*) висловив переконання, що прекрасне здебільшого тільки справа при звичаєння та асоціацій. Мішенню його критики була пропорційність: протягом двох тисячоріч певні пропорції визнавалося за об'єктивні й беззастережно прекрасні, а тим часом, доводив він, вони подобаються нам тільки за звичкою.

V. Інші теорії

Поряд із запереченнями та критикою Великої теорії з'явилися спроби створити інші теорії прекрасного. Ті інші теорії було оприлюднено, але впродовж двох тисячоріч жодна з них неспроможна була витіснити своєї попередниці. Вони швидше її доповнювали. Їх налічувалося кілька.

А. Прекрасне — *єдність у множинності*. То був найближчий до Великої теорії погляд; хтось міг би добачити в ньому її варіант, але то була б помилка, бо єдність не передбачає особливого укладу та пропорційності. Єдність і множинність були основними мотивами греків, які, проте, не застосовували їх у теорії прекрасного. Зате це зробили вчені раннього середньовіччя. Іоанн Скот Еріугена (*De div. nat., V 35*) писав, що краса світу — в гармонії, яка *ex diversis generibus variisque formis* (з усього розмаїття витворених форм) утворює *in unitatem* (єдність). Упродовж низки сторіч така концепція прекрасного подеколи заявляла про

себе, але рідко. І поширилася допіру в XIX сторіччі, ставши натомість своєрідним шаблоном.

Б. Прекрасне — в досконалості. То була — під латинською назвою «*perfectio*» — улюблена концепція середньовіччя. Щоправда, в теорії не тільки прекрасного, а й — ще більшою мірою — правди і добра. Проте Тома Аквінський найчастіше уживав цього поняття у зв'язку з мистецтвом: «Образ називають прекрасним, коли він досконало подає річ» (*Imago dicitur pulchra si perfecte representat rem*). Заразом він наголошував на тім, що йдеться про досконалість не митця, а твору. Не відрізнялися від нього й теоретики доби Відродження. Віперано в «*De poëtica*» від 1579 р. (с. 65 — 66) писав: «Слідом за Платоном я називаю прекрасною поему, досконалу й викінчену у своїй будові; її краса тотожна з її досконалістю (*pulchrum et perfectum idem est*)». А отже, і ця теорія покликала на стародавніх греків, на Платона. Вона легко накладалася на Велику теорію, бо передбачалося, що досконале те, що належно розміщене і має прозорі пропорції. Щойно пізніше, з XVIII сторіччя, теорія досконалості усамостійнилася і стала окремішньою естетичною теорією.

В. Прекрасне — у відповідності, у пристосуванні речей до їхньої природи та призначення. Прекрасне все, що є *artum, decorum*, що підхоже, пристойне. Ця концепція, народжена ще за античних часів, як у філософії, а саме у стоїків, так і в риториці, у Ціцерона та Квінтіліана, збереглася й пізніше, хоча на неї нерідко дивились як на доповнення головної теорії; *decorum* трактовано як відміну прекрасного. Загальним гаслом під назвою «*bienséance*» воно стало допіру в класиків XVIII сторіччя.

Г. Прекрасне — вияв ідеї в речах, «просвічування» ідеї, як казали неоплатоністи, вияв «архетипу», вічного взірця, найвищої досконалості, абсолюту, чи як там ще можна назвати ці нелегкі для називання речі. Це — теорія Плотіна (*Епп.*, I 6.2), Псевдо-Діонісія (*De coelesti harmonia*, 3), відтак — Альберта Великого (*Opusculum de pulchro et bono*). У певні періоди вона мала широке визнання; але й вона не так заступала Велику теорію, як функціонувала поруч із нею в ролі її доповнення чи обґрунтування.

Ґ. Прекрасне — вираз психіки, «внутрішньої форми», як висловлювався Плотін. Згідно з його теорією нам подобається тільки дух, тільки

він насправду прекрасний, а матеріальні речі прекрасні, якщо ним просякли. Ранні віки мало думали про таку теорію, у грецькій мові важко було знайти термін на означення експресії. Термін «експресія» з'явився щойно у XVII сторіччі. Маляр Лебрен чи не перший видав книжку про експресію, проте розумів її інакше: як виразистість, тобто характерний вигляд речей та людей. Пов'язувати красу з виразом почуттів почали допіру в XVIII сторіччі, а загальна теорія прекрасного як експресії, власне, — витвір лише XX сторіччя.

Д. Прекрасне — у *почутті міри*. Класично сформулював такий погляд Дюрер (*Von der Malerei*, с. 301): «Зайвина та нестача псують кожну річ» (*Zu viel und wenig verderben alle Ding*). Через півтора сторіччя французький теоретик мистецтва Дю Френуа висловився ще рішучіше, твердячи, що прекрасне «лежить посередині між двома краями». Він запозичив цю думку в Арістотеля, який, проте, прикладав її лише до морального добра, а не до прекрасного; в такому застосуванні вона була новиною XVII сторіччя. Та визначення прекрасного як почуття міри не становило відрубної теорії; воно було радше особливим формулюванням Великої теорії. Як підсумок: протягом довгих сторіч не бракувало ідей, як окреслити прекрасне; більшість із них народилися ще у Греції. Згодом вони з'являлися раз у раз, але з перервами, радше, щоб доповнити Велику теорію, аніж заступити її. А крім того:

Е. Прекрасне — у *метафорі*. За цією теорією, всяка краса — у метафорі, у «*parlar figurato*», і, мовляв, різновидів красних мистецтв стільки само, скільки є різновидів метафори. Вона була творінням XVII сторіччя, виплодом літературного манеризму, насамперед Емануеля Тезауро (*Canocchiale*, 1654, зокрема с. 74 та 424). Ця оригінальна теорія сміливіше за інші могла змагатись із традиційною теорією.

VI. Криза Великої теорії

Виходить, проти Великої теорії не бракувало заперечень, хоч вона цілі дві тисячі років була чільною концепцією прекрасного. Їхньою мішенню була або вона сама, тобто теза, що прекрасне — у розміщенні та в пропорційності; або тези, пов'язані з нею: об'єктивність краси, її раціональність, кількісна природа, метафізичне підґрунтя, найвища позиція в ієрархії вартостей. Такі заперечення з'явилися ще в античності, а за нових часів вони стали численніші й рішучіші. Криза Великої теорії вибухнула аж у XVIII сторіччі. Чому вона вибухнула? Бо змінився

смак, бо постали, будячи захват, пізньобарокові мистецтво та література, а відтак романтичні, і ті й ті цілком неklasичні, тоді як Велика теорія сформувалася, маючи за модель класичні мистецтва та літературу. Її важко було узгодити з панівним смаком та новим мистецтвом, тож вона втратила актуальність — і тоді оголилися ганджі, яких доти не добавляли.

А. Джерело кризи було подвійне: філософія та мистецтво. Нові погляди й новий смак, емпіризм філософів і романтизм літераторів та мистців. Криза далася взнаки у кількох країнах, найдужче в Англії (серед психологів та публіцистів із філософським ухилом) та в Німеччині (серед філософів та преромантичних літераторів). Англійські автори на чолі з Аддісоном схильні були припускати, що то вони перші повалили давню концепцію прекрасного, доконуючи тим самим чогось «цілком нового». Та все ж вони мали попередників. По суті нові були три моменти. Насамперед те, що критика прекрасного з боку філософів потрапила нині під перо публіцистів на зразок Аддісона, а невдовзі й критиків на зразок Дідро у Франції, яким пощастило глибше, ніж філософам, збурити громадську думку. По-друге, філософи, з-під пера яких іще в попередньому сторіччі вийшла критика традиційного розуміння прекрасного, зокрема Картезій чи Спіноза, не мали охоти займатися суб'єктивними, а отже, й неістотними явищами, до яких залічували прекрасне; натомість поруч із публіцистами та критиками коло них у XVIII сторіччі ревню заходилися філософи нового типу на кшталт Г'юма. І третя новація: психологічні дослідження, а саме над людською реакцією на прекрасне, досі роблені тільки прихапцем, стали постійні. Зокрема в Англії у XVIII сторіччі не було жодного покоління, що на цьому терені не породило б видатного дослідника: Аддісон публікувався 1712 року, Гатчeson — 1725, Г'юм — із 1739, Берк — 1756, Жерар — 1759, Гоум — 1762, Елісон — 1790, Сміт — 1796, а трактат Пейні-Найта був оприлюднений зойно 1805 року.

Якщо навіть повалення традиційної теорії прекрасного не було найпершим наміром тих авторів, то однак усі вони до нього спричинилися. З їхніх психоаналізів випливало, що краса — не в якійсь певній пропорційності та правильному укладові частин; на їхню думку, в цьому переконував звичайний повсякденний досвід, влучні спостереження. Натомість романтики і вже навіть преромантики йшли далі; вони доводили, що традиційна теорія обстоює прямо протилежне тому, що є насправді, оскільки прекрасне, властиво, полягає у бракові правильності, тобто у жвавості, мальовничості, повняві. Полягає воно і в виразі по-

чуттів, а в них із пропорційністю і правильністю мало спільного. Погляд на красу не тільки змінився, а й перевернувся, і Велика теорія здавалася тепер несумісною з мистецтвом і нагромадженим досвідом.

Б. Критиків XVIII сторіччя можна ще й в інший спосіб поділити на дві групи. Одна, сформована раніше, дотримувалася погляду, що краса — щось неспійманне, тож немога будувати її теорію. Петрарківське *«non so ché»* (не знаю що) надто у французькій версії *«je ne sais quoi»*, опинилося тепер на вустах у багатьох, серед них і в таких корифеїв філософії, як Ляйбніц та Монтеск'є. Що таке прекрасне, те легше відчутти, аніж віддати словами та поняттями. То був удар, зокрема, в точний кількісний вимір Великої теорії, але по суті він вибивав ґрунт із під кожної теорії прекрасного.

Друга група тогочасних критиків, — пізніша, численніша, впливовіша, надто в Англії, — завдавала удару по об'єктивному розумінню прекрасного, яке протягом сторіч лежало в підмурку його теорії. Вони тепер твердили, що прекрасне стало для них формою переживань. «Слово краса розуміють у сенсі поняття, яке є в нас» (*The word Beauty is taken for the idea raised in us*), — писав Гатчесон (*An Enquiry*, 1725). А в іншому місці: «Краса [...] у буквальному розумінні означає сприймання якогось розуму» (*Beauty [...] properly denotes the perception of some mind*). Так само Д. Г'юм (*Essays*, 1757): «Краса — не властивість самих речей. Вона живе в розумі, який її споглядає, і кожен розум споглядає іншу красу» (*Beauty is no quality in things themselves. It exists in the mind which contemplates them, and each mind perceives a different beauty*). У такому самому дусі висловлюється й Г. Гоум (*Lord Kames, Elements*, 1762): «У згоді з самим поняттям прекрасного воно стосується того, хто його споглядає». (*Beauty in its very conception refers to a percipient*). Тож-бо краса — наша реакція, а те, що викликає таку реакцію, — не конче пропорції, як того вимагала старожитня теорія. Пропорції довелося б вимірювати, а красу ми відчуваємо безпосередньо, без вимірювань.

В. Більш ранні й поміркованіші критики, такі, наприклад, як Гатчесон (а перед ним ще француз Перро), правили одне: не кожна краса — об'єктивна; є як об'єктивна (*intrinsic, original*) краса, так і відносна (*relative, comparative*), або (за висловом Круза) як природна, так і умовна. Натомість із середини сторіччя зайшла, особливо в Англії, радикалізація погляду — всяка краса суб'єктивна, відносна, умовна. Як твердить, зокрема, Елісон, кожна річ може відчуватись як прекрасна — залежно від того, з чим її асоціювати: «Краса форм цілковито постає з

асоціацій» (*Beauty of forms arises altogether from the associations we connect with them*). Р. Пейні-Найт і собі пише про красу пропорцій (*An Analytical Inquiry into the Principles of Taste, ed., 1805*), що вона залежить лише від асоціацій уявлень (*depends entirely upon the association of ideas*). Речі, що їх відчують у такий спосіб, не схожі одна на одну, марно було б шукати спільної для них риси. Кожна річ може бути чи прекрасна, чи потворна залежно від того, з чим ми її асоціюємо, — асоціює ж кожен по-своєму. Тим-то не може бути загальної теорії прекрасного, можна думати єдино про загальну теорію спізнання краси. Доти чільним питанням було, від якої властивості предметів залежить їхня краса, а тепер — від яких властивостей нашого розуму. Ба більше: якщо класична теорія здатність розпізнавати прекрасне приписувала розумові (а почасти просто зорові та слухові), то автори XVIII сторіччя приписували її уяві, як, скажімо, Аддісон, чи смакові, як, скажімо, Жерар, а то й завзято доводили, що ми маємо особливий до того хист, відрубне «чуття прекрасного». «*Sense of beauty*», «*imagination*» і «*taste*»: всі ці нові розв'язання не узгоджувалися з раціоналізмом Великої теорії.

VII. Інші теорії XVIII сторіччя

А. Засобом поправляти, поліпшувати, рятувати поняття і теорії завжди було їхнє диференціювання; так було і з поняттям та теорією прекрасного. Диференціювання, парцелювання його велетенського обсягу почали ще старожитні. Сократ розрізняв красу саму з себе і красу для чогось; Платон — красу реальних речей і красу абстрактних ліній; стоїки — красу тілесну й духову; Ціцерон — красу чоловічу й жіночу, *dignitas* і *venustas*, або гідність і вроду.

У наступні сторіччя диференціювання краси розвивалося далі — дозволю собі навести бодай деякі розрізнення: Ісідор Севільський проводив межу між абсолютною красою (*decus*) та гожістю (*decor*); Робер Гроссесте у період розквіту схоластики — між красою *in numero* (у кількісному виразі) та красою *in gratia* (у грації); Вітело слідом за Альгазеном — між красою *ex comprehensione simplici* (з розумінням чару простоти) та красою на ґрунті при зви чаєння (*consuetudo fecit pulchritudinem*). Пізніше автори доби Відродження провели межу між щирою красою та звабою, автори манеризму — між щирою красою та витонченістю; автори бароко, — приміром, Буур — між щирою красою та лиском (*agrément*), про що мовитиметься докладніше в наступному розділі.

На порозі XVIII сторіччя парцеляція прогресувала ще швидше: Кюд Перро розрізняв очевидну красу (*beauté convaincante*) і довільну (*beauté arbitraire*); І.-М. Андре — достоєнну красу і природну, а також величну красу і привабливу (*le grand — le gracieux*); Круз — красу, до якої ми ставимося з визнанням, і красу, що справляє нам приємність; класики, що розгортали свою діяльність на зламі XVII і XVIII сторіч, скажімо, Тестелін, розрізняли красу корисності та красу зручності, рідкісності та новинечі. Як приклад розрізень, що їх принесло XVIII сторіччя, варто назвати виокремлені Й. І. Зульцером (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1972, I с. 150) звабливу красу (*ahnmutig*), пишну (*prächtig*) і полум'яну (*feurig*), а з доби на зламі XVII і XVIII сторіч — накреслений Фрідріхом Шіллером славнозвісний поділ краси на красу наївну та сентиментальну.

У XVIII сторіччі серед диференціювань краси були два основні. По-перше, розрізнення, знане з Гатчесона, «первісної» краси, або абсолютної, і краси «відносної». По-друге, розрізнення, започатковане англійцями, але класично сформульоване Кантом: вільної краси (*freie Schönheit, pulchritudo vaga*) та залежної (*anhängende Schönheit, pulchritudo adhaerens*). Перше не передбачає, а друге передбачає поняття про те, чим має бути предмет.

Б. Отже, типовим поглядом в естетиці XVIII сторіччя була відмова від загальної теорії й визнання тільки однієї — психологічної теорії естетичного переживання. Але сторіччя було багате і відзначалося різноманітністю течій; ще одним поглядом був плюралізм, спертий на вищезгадане понятійне розрізнення. Ба більше, здобули прихильників почасти відновлені, почасти нові теорії прекрасного, мала їх і Велика теорія; навіть це сторіччя не відійшло від неї остаточно.

Філософи та літератори охололи до неї, але не митці, а надто митці-теоретики, яких тоді було густо. «Правила штуки сперті на розум» (*Les règles de l'art sont fondées sur la raison*) — писав теоретик архітектури Лепотр. Йому вторував Фрезье: «Архітектурний лад слід підпорядкувати законам розуму» (*On doit asservir les ordres d'architecture aux lois de la raison*). А ось як висловлювався Ложье (*Essai sur l'architecture*, 1752): «Ідея, яку годі достатньо виправдати, хоч би вона мала найславетніших поборників, — кепська ідея, і її слід затаврувати» (*Toute invention [...] dont on ne saurait rendre une raison, eût-elle les plus grands approbateurs, est une invention mauvaise et qu'il faut prescrire*). І в іншому місці: «Аби архітектура мала успіх, не треба вдаватися в ній ні до чого такого, що не спиралося б на засади» (*Il convient au succès de l'architecture de n'y rien souffrir qui ne soit fondé en principe*). Так

писалося у Франції¹ і приблизно так — в інших країнах. У Німеччині, в полеміці двох преславних тогочасних архітекторів, Крубсатіус свій найгостріший закид будівлям Поппельмана сформулював стисло: мовляв, їхні кшталти нічим не виправдані (*unbegründet*).

Такий погляд поділяли не тільки митці. Енциклопедист у справах мистецтв Зульцер подібно до старожитніх визначав прекрасне як «*ordo et mensura*» («порядок і міра»).

Тогочасний поворот до античності й класицизму ще дужче посилив культ розуму, міри, пропорційності — як серед митців, так і серед теоретиків.

В. А все ж у поглядах того сторіччя лишалося місце й для інших теорій прекрасного.

1. У Німеччині здобула прихильників теорія прекрасного як досконалості. Не хто інший, як Крістіан Вольф (*Empir. Psychologie*, 1732, §544 — 546), потрапивши під вплив Ляйбніца, визначив прекрасне як досконалість; він знайшов лапідарну формулу: прекрасне — досконалість чуттєвого пізнання (*perfectio cognitionis sensitivae*). Його погляди поділяв Баумгартен (*Metaphysica*, 1739, § 662 та *Aesthetica*, 1750, §14). Таке наближення прекрасного до досконалості зберігалося до кінця сторіччя і не тільки у Вольфовій школі. Філософ Мендельссон визначав прекрасне як «невизначний образ досконалості» (*undeutliches Bild der Vollkommenheit*), маляр Менґс (*Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*, 1762) — як «видиму ідею досконалості» (*sichtbare Idee der Vollkommenheit*), ерудит Зульцер зазначав у вже цитованій праці, що «лише слабкі голови можуть не завважити, що у природі все скероване до досконалості (*auf Vollkommenheit [...] abzielt*)». Натомість у Кантовій «Критиці здатності до судження» §15 має заголовок: «Суд смаку цілком незалежний від досконалості». То був злам. У естетиці XIX сторіччя поняття досконалості вже видавалося старосвітське.

2. Теорія прекрасного як експресії набула ваги на порозі доби романтизму. У Франції Кондільяк (*Essai sur les origines des connaissances humaines*, 1746, II, с. 16) писав, що «переважає ідея експресії» (*L'idée qui prédomine est celle de l'expression*). Пізніше вона здобула прихильників і в Англії. Елісон (*Essays*, 1790) красу як звуків, так і барв та поетичних слів приписував виразові через них почуттів. «*Beauty of the sound arises from qualities of which they are expressive*». Так само він судив про барви: мовляв, із них прекрасні лише ті, які виражають приємні

¹ Висловлювання Лепотра, Фрезье та Ложье подані за К. Cassirera: *Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker von 1650 — 1790*, Berlin, 1909.

або цікаві якості (*No colours, in fact, are beautiful but such as are expressive to us of pleasing or interesting qualities*). А поезія посідає найпочесніше місце серед мистецтв, власне, через те, що потрапить усе виразити (*can express every quality*). Звідти він висногував: «Краса і піднесеність [...] — урешті-решт вираз розуму» (*The beautiful and the sublime [...] are finally to be ascribed to their expression of mind*).

3. Під кінець сторіччя мала своїх речників і платонівська концепція, що виводила прекрасне з ідеї та духу. Навіть реалістичний портретист Рейнолдс (*Discourses*, 1778) твердив, що «вся краса» — у «вивищенні над поодинокими формами». А що вже казати про класика Вінкельманна. «Поняття прекрасного, — писав він (*Geschichte*, 1764), — це щось наче проціджений крізь матерію дух». Він схилявся перед ідеальною красою (*idealische Schönheit*), тобто «ідеалом», що його визначав як форму, хоч він не є формою будь-якого конкретного предмета. В ідеалі він убачав згусток реальної краси, «добір» прекрасних компонентів та їхнє «злиття водно». У природі він виявляється тільки почасти, зате, на Вінкельманнову думку, знайшов своє втілення у мистецтві, а саме у мистецтві античності. Його теорія була спадком стародавніх часів, власне, платонівською, але, з другого боку, такою життєвою, що вона призвела до перевороту в новочасному мистецтві.

VIII. Після кризи

Після кризи доби Просвітництва сталася несподіванка: у XIX сторіччі знову воскресли відомі теорії прекрасного, тільки що всі вони були різні, а Велика теорія, хоча й була серед них, не посідала вже того становища, що раніше.

У першій половині сторіччя особливої привабливості набула давня теорія (хоча й у новій версії): прекрасне — об'яв ідеї. «Краса — то чуттєве просвічування ідеї» (*Vorlesungen über die Ästhetik*, с. 130), — писав Гегель. Ця теорія тепер опинилась у центрі уваги естетів, надто в Німеччині завдяки Шеллінгові. З Німеччини вона перемандрувала до інших країв. У Франції знайшла свій вираз у концепції В. Кузена (*Cours de philosophie*, 1836): «*Pour qu'un objet soit beau il doit exprimer une idée*». Так само писали у Польщі як філософи (Кремер та Лібельт), так і поети. Міцкевич у «Колеж де Франс» проголошував: «Краса часткова, зникаюча, земна — то невиразний спомин про те, чого колись дізнав дух, призначений обійняти всі ті почуття і втілити в собі ідеал прекрасного». Платонівська ідея, ідеал, дух, анамнез: усе те відродилося в те-

оріях XIX сторіччя, надто у першій його половині, але й далі тривало попри опір (у Польщі — аж до Струве).

Висунулися також на чільний план колись побічні концепції, за якими прекрасне — у єдності, сполученій із множинністю. Таку концепцію можна знайти (*unité et variété*) у цитованому вище «Курсі філософії» Віктора Кузена, та й пізніше вона часто виринала, надто у тих, кому, окрім цього загальника, фактично не було чого сказати. Але відродилася в цю добу й Велика теорія, згідно з якою прекрасне — в укладові частин, пропорційності, формі. У Франції можна її знайти у Катрмера де Кенсі. Але насамперед у Німеччині, де з початку XIX сторіччя Герbart будував естетику на понятті форми (*Schriften zur praktischen Philosophie, 1808*), естетику, яку потім розвивали його учні — Р. Ціммерманн (*Allgemeine Ästhetik, 1865*) та — особливо в музиці Е. Ганслік (*Vom Musikalisch-Schönen, 1854*). Новинеча її почасті вилялася в термінології: вживалося слова «форма» там, де давня Велика теорія послуговувалася «пропорційністю». Ця естетика посідала значне місце, але не таке виняткове, як Велика теорія в минулі сторіччя. Герbartів авторитет, як і Гегелів, зберігався десь до середини сторіччя.

А потім сталося щось надзвичайне: послабилося зацікавлення прекрасним, і це попри те, що зацікавлення естетикою не згасало. Але вилялося воно в іншій формі, під іншим гаслом: не краси, а мистецтва й естетичного переживання. Естетичних теорій у XIX сторіччі було навіть більше, ніж абиколи, а проте вони не належали до теорій прекрасного. Скупчуючись на естетичному зворушенні, вони вбачали його основу в співпереживанні (Фішер, потім Ліпп), у свідомому введенні в оману (К. Ланге), у загостреній активності розуму (Гюйо), в ілюзорних почуттях (Гартманн), у експресії (Кроче), у спогляданні (Кюльпе, Сегал). Ніколи доти не було стількох теорій, стількох складних спроб знайти просту формулу для естетики, стількох спроб звести множинність явищ до однієї теорії, як у тому сторіччі. Але всі ті естетичні теорії не були теоріями прекрасного, хіба що опосередковано.

IX. Друга криза

Нагадаймо: XVIII сторіччя започаткувало критику самого поняття прекрасного. Д. Стюарт таврував його хисткістю, породжену багатозначністю слова; інший естет, А. Жерар, доходив висновку, що прекрасне взагалі не має чітких об'єктів для означення, а охоплює надто багато найрозмаїтіших речей, аби ті так чи так могли подобатися. Ще інший, Пейні-Найт, — що сенс слова розпливчастий, виражає тільки схвалення, та й годі.

Великою подією в естетиці XVIII сторіччя було Кантове твердження, що всі судження про красу — судження поєдинчі. Прекрасне визначено для кожного предмета зосібна, а не виведено із загальних тверджень. Не знайшов тут застосування силогізм на зразок: властивість В вирішальна для визнання краси предмета, предмет π має властивість В, отже, предмет π — красивий, і не знайшов його тому, бо немає правдивих засновків типу «властивість В вирішальна для визнання краси предмета». Всі загальні твердження про красу — тільки індуктивні узагальнення поєдинчих тверджень і, як усяке таке узагальнення, можуть виявитися хибними. З таких критичних виступів та відкриттів XIX сторіччя не надто користалося і не переставало шукати дефініції для прекрасного та загальної теорії. Він також зберіг давню високу його оцінку; із початкових років сторіччя походить поетична заява Кітса, що прекрасне — довічні радощі (*A thing of beauty is a joy for ever*). Відомо, який культ краси поширював потім Раскін.

Натомість у нашому сторіччі все змінилося. Якщо у XVIII сторіччі щодо естетики прекрасного взято негативні засновки, то у XX сторіччі зроблено негативні висновки. Їх дійшли як митці, так і теоретики. А саме: краса — поняття з такими ганджами, що годі будувати її теорію. І вона не така цінна властивість, як гадали впродовж сторіч. Не є вона й справжнім завданням мистецтва. Якщо мистецький твір стрясає, глибоко вражає, то це важить більше, ніж коли б він захоплював своєю красою. А струс викликається не тільки красою, а й навіть бридотою. «Бридоту ми нині любимо не менше, як красу», — відзначав Аполлінер. З'явилися сумніви, чи виправдана була узвичаєна ще з часів Ренесансу манера пов'язувати мистецтво із красою. Висновок зробив Г. Рід: не слід мистецтво «спрягати» з прекрасним, «в ототожненні мистецтва і прекрасного закорінені всі наші труднощі оцінки мистецтва. Адже мистецтво не конче краса: не можна цього повторювати надто часто і надто голосно».

Думка, що інші речі не менш цінні, як краса, що красу переоцінювали, знайшла свій яскравий вираз у повісті письменника В. Соммерсета Моєма «Кекси та Ель». У перекладі уривок із неї звучить так: «Не знаю, чи й інші такі, як я, але про себе я знаю, що не подужаю довго споглядати красу. Гадаю, жоден поет не написав чогось фальшивішого, ніж Кітс у першому вірші «Ендиміона». Прекрасна річ діє на мене магічно; але опісля мій розум хутко від неї відвертається; я слухаю з неймовірою тих, хто потрапить цілими годинами розглядати картину. Краса — то екстаз, то щось рівне, як струна. Що ж про неї можна б сказати ще? Вона — як пахоші рожі: її можна нюхати, та й край. Ось чому й теорія мистецтва така нуд-

нюща — хіба що вона трактує не красу, а отже, й не мистецтво. Все, що критик може сказати про Тиціанів шедевр «Покладення до гробу», який з усіх картин світу криє в собі чи не найбільше щирої краси, вміщається у двох словах: піди й подивись. Більше йому нічого сказати, лишається хіба вдатися до історії, біографії, до чого вам схочеться. Люди схильні сполучати з красою інші високі поняття — піднесеність, людські потреби, чутливість — а все тому, бо краса їх не задовольняє. Краса досконала, а досконалість — така вже наша природа — тільки ненадовго затримує нашу увагу [...]. Ніхто ніколи не вмів з'ясувати, чому доричний храм у Пестумі прекрасніший за склянку холодного пива, хіба що брав до уваги те, що з прекрасним не має нічого спільного. Краса — що та сліпа вулиця. Вона — що та гора: можна зійти на її чолопок, але далі спинатися вже нікуди».

Уривок довгий, але цитування виправдане тим, що в ньому знаходять свій вираз дві різні тези: одна стосується явища прекрасного, друга — поняття прекрасного. Перша віддзеркалює переконання, що це явище не таке привабливе, як вважається традиційно, у кожному разі неспроможне довго затримувати увагу реципієнта. Натомість друга — що краса є риса проста і не піддається дефініції, розборові, поясненню. Ні та, ні та теза — аж ніяк не виключна власність С. Моєма. Приміром, першу сповідувало чимало митців, другу — теоретиків нашого сторіччя.

Ці останні — не завжди обізнані зі своєю генеалогією — підхопили думки Стюарта, Жерара, Пейні-Найта і ще дужче їх радикалізували. В одній версії вони наголошують на тому, що поняття краси просте і через те *не піддається опрацюванню*; а в другій, що воно багатозначне іплинне, означає все, що кому забагнеться, не один клас, а надмірну кількість класів, що воно вживається раз так, а раз так, отже, *не надається до наукового вжитку*. Поправна теорія прекрасного неможлива, надто ж така узвичаєна, як Велика теорія. По тисячоріччях величі поняття прекрасного наспів час його занепаду. Але історія ще не добігла свого кінця.

Наше сторіччя не тільки піддало критиці поняття прекрасного, а й пробує поліпшити його, зменшити його хисткість, зробити його оперативнішим. Здається, найважливіший захід — звуження поняття, розчленування його величезного обсягу. Так чинилося ще в глибоку давнину, коли первісне поняття прекрасного замінювалося вужчим, суто естетичним. На це були націлені у XVII та XVIII сторіччях спроби відокремити від краси чар і витонченість, мальовничість і піднесеність. Подібні зусилля роблено і за ближчих до нас часів:

А. Деякі естети, скажімо, Гербарт у XIX сторіччі та Кроче у XX, звернули увагу на те, що (надто у повсякденній мові) назву прекрасних ре-

чей ми поширюємо й на такі, що нас тільки розважають, збуджують, звеселяють, є для нас повчальні. Першим заходом щодо впорядкування поняття прекрасного має бути вилучення таких речей.

Б. Прекрасне може бути зведене в понятійній системі до найвищих своїх утілень: у такому разі назва прекрасних прикладалася б не до всіх речей, які нині в повсякденні її носять, а була б залишена для найпрекрасніших, і на їхній основі формувалася б дефініція та теорія прекрасного. Т. Тор-Бюрґер писав («Нові напрямки у мистецтві ХІХ сторіччя» 1972, с. 145): «Краса — це рідкість. Краса — виняток. Саме це слово виражає: краса — вершинний щабель драбини, спущеної у безодню бридоти». І цитував Байрона: «Байрон написав — не знаю де: у житті я бачив одну прекрасну жінку, одного прекрасного коня і одного прекрасного лева». Для решти zostалися б назви гарних, естетичних тощо. Годі, однак, сподіватися, щоб такий захід був легководійснений.

В. Прекрасне оцінюється за двома різними критеріями: чуттєвим і розумовим. Одні речі залічуються до прекрасних через те, що чарують, а інші через те, що будять визнання. Міркою прекрасного буває (вживаючи формули Роджера Фрая) або *charm*, або *approval*. Краса природи найчастіше — краса чару, натомість багато творів мистецтва будять лише визнання. Та є також речі, що відповідають обом критеріям; їх залічують до прекрасних найдружніше. І можна б так сформувати поняття прекрасного, що десигнатами* були б тільки ті предмети, що відповідають обом критеріям. На це була націлена Кантова дефініція. Так чи інак, а поліпшити поняття прекрасного важко: легше його зректися, ніж поправити. Справді-бо: слова «прекрасний» ми не подибуємо в більшості публікацій ХХ сторіччя з галузі естетики. Його місце посіли інші, такі, скажімо, як «естетичний», менше обтяжені двозначностями та історичним баластом (хоча, посідаючи місце поняття прекрасного, вони почасти перебрали на себе пов'язані з ним труднощі).

Поняття і назви прекрасного збереглися натомість у повсякденній мові, де менше дбають про точність і однозначність. «Прекрасне» нині вживається радше на практиці, ніж у теорії, радше в розмовах, ніж у книжках. Воно стало виразом, уживаним на колоковіумах; така доля поняття, яке впродовж довгих сторіч посідало центральне місце в європейській культурі, у філософії, теорії мистецтва.

* Означувані об'єкти (прим. перекл.).

Завданням цих роздумів було подати історію його Великої теорії — в оточенні інших теорій, не таких стійких. Аби не загубитися в цій історії, довелося її спростити, обмежитися загальними змінами, ілюструючи їх тільки прикладами. Отож, може, буде корисним іще раз і ще стисліше викласти історію поняття, окреслити напрям розвитку, а також його *поворотні* пункти.

Х. Резюме

Отож куди прямувала впродовж двох тисячоріч європейська теорія прекрасного, який був керунок її розвою?

А. По-перше, відбувся перехід *від широкого поняття прекрасного до поняття суто естетичного*. Широке поняття, що обіймало і моральну красу, збереглося до кінця античності у платонівській течії; проте для софістів, арістотелівців чи стоїків краса вже була переважно красою виключно естетичною. Схоласти користувалися й звуженим поняттям («Прекрасні ті речі, що подобаються, коли їх споглядаєш»). А гуманісти доби Відродження — і поготів («Прекрасна річ, досконало пізнана зором»). Так само й Картезій: *«Le mot beau semble plus particulièrement se rapporter au sens de la vue»* («Слово краса, мабуть, найбільше стосується людської зовнішності»). Ренесансовий автор А. Ніфус (1530) твердив, що душевна краса — метафора (міркував він так: краса те, що викликає жадання, а отже, може бути лише властивістю тіл). Інша річ, що давнє, ширше поняття довго зберігалося поруч із новим: надто трималися його ті, хто своє натхнення черпав із Платона. Данте писав: «Бо нерозважно судить і шалено той, хто зганяє красу». Останнім актом процесу звуження поняття був відрив у XVIII сторіччі піднесеності від прекрасного: все, що було іншою красою, ніж естетична, перейшло до поняття піднесеності.

Б. Перехід *від загального поняття прекрасного до класичного поняття прекрасного*. Поняття, звужене до царини естетичної, лишалося, проте, широким поняттям: воно обіймало красу мистецтва як класичного, так і всякого іншого. Тим часом Велика теорія мала за модель класичне мистецтво; але майстри бароко гадали, що їхнє мистецтво, попри все, криється саме в цій теорії й не шукали іншої. У XVIII сторіччі було вже інакше: рококовим декораціям відповідала радше категорія «привабливих», преромантичним краєвидам — категорія «мальовни-

чих, преромантичній літературі — категорія «піднесеної». Категорія прекрасних залишалася тільки для класичних творів.

Філософ XVII сторіччя Гоббс («Левіафан», 1651, II 6) вважав, що англійська мова не має загального терміна на кшталт давнього латинського «*pulchrum*», вона багата лише на конкретизовані терміни, такі як гарний, чарівний, голий, милий, елегантний, гідний визнання, шляхетний, а також — красний, що є тільки одним із тих багатьох конкретизованих термінів, а отже, не охоплює їх усіх, не є загальнішим від них. Перелік конкретизованих естетичних термінів, складений Гоббсом, збагатив XVIII сторіччя такими назвами, як мальовничий, своєрідний, незвичний, дивовижний тощо. Класична краса становила радше незначну частину краси *sensu largo* (у широкому розумінні), а все ж таку важливу, що вона виступала як *pars pro toto* (частина замість цілого).

В. Від краси світу до краси мистецтва. Для стародавніх греків прекрасне було властивістю світу природи: вони були сповнені подиву перед його досконалістю, перед його красою. Світ прекрасний, а твір людський допіру має таким бути, мусить таким бути. Переконаність у красі світу («*pankalia*») висловлювали не тільки ранні, а й пізніші греки та римляни. Плутарх писав (*De placitis philosophorum*, 879 с.): «Світ прекрасний, це видно з форми, барви, величини та численності зірок довкола нього». Ціцерон вторував йому (*De or.*, III 45. 179): «Світ криє в собі стільки краси, що про щось прекрасніше годі й мріяти».

Той погляд зберігся в середні віки: його виразом було Августинове пересвідчення, що світ — найпрекрасніша поема. Красу світу звеличували й Отці Сходу, надто Василь, а потім учені каролінці (Скот Еріугена); як вікторіанці XII сторіччя, так і схоласти XIII.

У красі світу були переконані й люди нових часів — від Альберті, який писав (*De re aed.*, VI 2), що «природа ненастанно і марнотратно розкидається лишками краси», через Монтеня, який, мандруючи Італією, волів споглядати краєвиди природи замість мистецьких творів, до Берніні, певного в тому, що природа дарує речам «кусю потрібну їм красу» (Ф. Бальдінуччі *Vite di Bernini*, 1682). В естетичних трактатах доби Просвітництва йдеться більше про прекрасну природу, аніж про прекрасне мистецтво. А проте симптоми зміни погляду почали з'являтися ще за античності. Для таких знавців, як Філострати і Каллістрат, краса мистецтва стояла на першому плані.

Потім мистецтво посідало почесне місце в Августиновій естетиці. Тома Аквінський (*Summa theol.*, Iq 35a 8) добавав у мистецтві красу,

відсутню у природі: «Ми називаємо картину прекрасною, якщо вона досконало відтворює річ, хай навіть та річ відразу». За нових часів позиції мистецької краси поступово зміцнювалися. Типовим поглядом ХІХ сторіччя було визнання *двоєї краси*: краси природи і краси мистецтва. У тої і в тої різні джерела й різні форми. У нашому сторіччі зроблено ще один крок: краса притаманна єдино мистецтву. Таку думку висловив К. Белл (*Art, 1914*): краса — то значуща форма (*significant form*), а значення формам надає мистець, форми природи його не мають.

Г. Від краси, похоплюваної розумом, до краси, похоплюваної інстинктом. Упродовж сторіч панувало переконання, що мистецькі твори прекрасні лише завдяки тому, що вони відповідають правилам і що тільки розум здатний осягти їхню красу. Класики про це багато не розводилися, бо навіщо багато говорити про те, що здається очевидним. Тим говіркіші виявилися неокласики: через два тисячоріччя вони хотіли врятувати давню й на той час уже загрожену концепцію. Натомість з іншою тезою виступив, зокрема, Ляйбніц: «У нас немає раціональних знань про красу. Та це не означає, що у нас немає про нього жодних знань. Ті, що ми маємо, спираються на смак. Він сповіщає, чи та або інша річ прекрасна, дарма що не вміє витлумачити, чому це так. Смак згідні інстинктові». У теорії мистецтва ХVІІІ сторіччя смак у парі з уявою посіли місце розуму: смак розпізнає прекрасне, а уява його творить. ХІХ сторіччя виробило компромісне розв'язання: смак та уява так само слугує прекрасному, як правила та раціональне мислення. Можна припускати, що це розв'язання відповідає й нашому часові.

Г. Від об'єктивного до суб'єктивного розуміння прекрасного. Про таку зміну вже йшлося, але слід про неї нагадати, підбиваючи підсумки. Об'єктивне розуміння панувало довго, хоч не раз — починаючи від софістів — заявляв про себе естетичний суб'єктивізм. Він узяв гору щойно за нових часів. Та це сталося трохи раніше, ніж ми звикли вважати, цебто ще в ХVІІ сторіччі, і сталося серед філософів. Картезій і тут виступив ініціатором; але його погляд поділяли Паскаль, Спіноза, Гоббс. Критики та митці тоді ще зберігали вірність об'єктивізму. Натомість із початком ХVІІІ сторіччя відбувся крутий поворот. Першим у цьому сторіччі представником нового курсу був літератор Аддісон, а найрадикальнішим — згодом — філософ Г'юм. Типовий і впливовий естет ХVІІІ сторіччя Берк надав суб'єктивізму поміркованого характеру. А наприкінці сторіччя Кант, хоча й пристав на засаду суб'єктивізму, проте обмежив її: він твердив, що судження про красу, попри свою суб'єктивність, заслу-

говують на те, аби бути узвичаєними. Відтоді, можна сказати, більшість естетів, загалом стоячи на позиціях суб'єктивності прекрасного, усе ж дошукувалися його об'єктивних і загальних елементів.

Д. Від величчя прекрасного до його занепаду. Прекрасне довго зберігало свою велич, до XVIII сторіччя — але не довше. На той час похитнулася віра в цю ідею, дарма що не зменшились ані закоханість у прекрасні речі, ані здатність їх витворювати. Причини були різні: по-перше, прекрасне щось утратило зі своєї величчя, коли його було потрактовано суб'єктивно; по-друге, воно втратило частину своїх теренів, коли витонченість, мальовничість, піднесеність було відірвано від прекрасного; і нарешті, по-третє, прекрасне зрослося протягом сторіч із формами класицизму, а тим часом у XVIII сторіччі форми поступилися частиною своєї привабливості на користь романтичних форм. Ф. Шлегель (в *Über das Studium der griechischen Poesie*, 1797) писав: «Засада сучасного мистецтва — не прекрасне, а характерне, цікаве, філософічне» (*Nicht das Schöne ist das Princip der modernen Kunst sondern das Charakteristische, das Interessante und das Philosophische*). Такий погляд з усією силою відродився в наш час. Г. Рід (*The Meaning of Art*, 1964) твердив, що всі труднощі, пов'язані з оцінкою мистецтва, викликані ототожненням його із прекрасним. Дійшло навіть до жарту: «*Rien n'est beau que le laid*» (А. Полен). «Краса дала задки, ба навіть зникла з сучасної естетичної теорії» (*J. Stolnitz, Beauty*, 1961, с. 185).

Можна б гадати, що теорія прекрасного викристалізовувалася впродовж історії поступово. Насправді ж це не так: вона постала рано, а подальша її історія була швидше критикою, обмеженнями, корегуванням.

Які події стали поворотними пунктами цієї історії? Ними не були великі дефініції Арістотеля чи Томи Аквінського: вони не формували погляду на прекрасне, а тільки стисло формулювали вже сформований погляд. А сформували його Велика теорія та почасти платонівська ідея прекрасного. Щоправда, ідея та була фіктивною побудовою (а Велика теорія — спрощенням), та все ж вона створила на два тисячоріччя міцні й зручні рямця для мислення про красу.

1. Поворотною подією була Плотінова критика Великої теорії та його новаторська теза, що поруч із пропорційністю є ще й інший чинник прекрасного. Розвиток цієї тези Псевдо-Діонісієм, з одного боку, й відновлення Великої теорії — з другого, стали вирішальними для естетики середніх віків.

2. Наступною великою подією було зближення в добу Відродження двох понять: прекрасного та мистецтва, які доти йшли кожне своїм шляхом. Відтоді впродовж кількох сторіч система естетичних понять матиме подвійну вершину: якщо мистецтво — то мистецтво красне, якщо краса — то краса мистецтва.

3. Черговою поворотною подією був перехід від об'єктивної концепції прекрасного до суб'єктивної. Американський історик, схильний розглядати цей перехід як «коперниківський переворот» в естетиці, виводить його з Шафтсбурі й датує XVIII сторіччям: «*The whole century is a Copernican Revolution in Aesthetics*» («Усе це сторіччя — під знаком коперниківської революції в естетиці»). Однак ідея суб'єктивності прекрасного сформувалася щонайменше на початку XVII сторіччя; знакомиті філософи того сторіччя здійснили цей переворот, а XVIII сторіччя тільки узвичаїло його.

4. Натомість на це сторіччя припав інший поворот: від класичних уподобань до романтичних, від краси, спертої на правила, до краси, спертої на свободу, від краси, що викликає насолоду, до краси, що викликає зворушення. Такий поворот похитнув Велику теорію, але не спричинився до з'яви іншої теорії такої ваги.

5. Другий поворот XVIII сторіччя формальний, а проте важливий: щойно тоді народилася концепція осібної науки про красу (Баумгартен, 1750), а невдовзі по тому — думка, що ця наука — «естетика» — поруч із теоретичною та практичною філософією становить третій великий її розділ (Кант, 1790).

6. Ще один поворотний пункт у поглядах на прекрасне — той, що ми переживаємо нині.

Розділ V

ПРЕКРАСНЕ: ІСТОРІЯ КАТЕГОРІЙ

Pulchritudo multiplex est.*

Джордано Бруно

I. Одміни прекрасного

А. Прекрасне — різнорідне. Певна річ, різні самі прекрасні об'єкти: серед них — як мистецькі твори, так і краєвиди природи, як прекрасні тіла, так і прекрасні голоси та прекрасні думки. Проте можна припускати: мало того, що у світі є різні прекрасні об'єкти, — різнорідна сама їхня краса. Вчені відрізняють красу природи від відмінної мистецької краси, музичну красу — від пластичної, красу реальних форм — від краси форм абстрактних, красу самих об'єктів — від іншої краси, яку черпають з асоціацій. І все ж *поділів* прекрасного в історії естетики загалом не густо. Коли К. Перро у XVII сторіччі відрізняв красу конечну від довільної, коли Г. Гоум (лорд Кеймз) у XVII розмежовував красу відносну й абсолютну, а Г. Т. Фехнер у XIX поділяв красу на питому та асоціативну, — то це був усе той самий поділ, хіба що під іншими назвами. Зрештою спроб класифікації краси історія естетики донесла куди менше, ніж спроб класифікації мистецтв.

Б. Натомість ця історія вказує на чимало *одмін* прекрасного, не включених до усталеної класифікації. За приклади таких одмін можуть правити витонченість, чар чи вишуканість. Різницю між тими довільними відмінами прекрасного та його усталеною класифікацією може унаочнити порівняння з барвами. З одного боку, ми знаємо усталені поділи барв на певних засадах: поділ на сім барв веселки, поділи на барви чисті й

* Прекрасне многолике (*итал.*).

мішані, прості й складні, насичені й ненасичені. Натомість, із другого боку, ми знаємо поодинокі барви, такі як шарлат, пурпур, кармазин, барва коралу, що їх усе ж незмога об'єднати в систему і в такий спосіб обійняти всю сукупність барв.

Так само і з прекрасним: ми послуговуємося його *поділами*, наприклад на чуттєве й розумове, але вирізняємо його *відміни*, наприклад чар або витонченість, які не є наслідком поділу прекрасного і не посідають певного місця в його поділах. Тож для них, для чару та витонченості, менше підходить назва родів прекрасного, швидше — його відмін. Часом їх називають також *якостями* прекрасного, або естетичними якостями.

Такі відміни прекрасного не раз пробували систематизувати. Найповніший їхній реєстр міститься у Гете¹. Він називає, зокрема, такі: глибина, своєрідність, пластичність, піднесеність, індивідуальність, одуховленість, шляхетність, вражливість, смак, влучність, доречність, сила впливу, вишуканість, галантність, повнява, багатство, тепло, чар, зваба, урочість, спритність, легкість, жвавність, делікатність, пишнота, добірність, стильність, ритмічність, гармонія, чистота, правильність, елегантність, досконалість. Це багатий набір, але й він далеко не повний, у ньому бракує, приміром, гідності, поваги, вікопомності, щедроти, поетичності чи природності. Завдання це несила виконати цілком і точно бодай уже тому, що воно подвійне: треба зіставляти якості речі й мовні вирази на означення тих якостей, а такі вирази не у всіх мовах рівнобіжні.

Намагання систематизувати відміни прекрасного не припинилися і в наш час. Як приклад можна навести комплект Ф. Сіблі (*Aesthetic Concepts*, 1959); в українському перекладі він звучить так: красивий, хороший, чарівний, елегантний, витончений, погідний, трагічний, динамічний, потужний, жвавий, зворушливий, цільний, врівноважений, злагоджений. У Польщі широковідомий обсяжний і диференційований перелік Р. Інгардена («Переживання — твір — вартість», 1966). Багато пише на цю тему й каліфорнійський естет К. Ашенбреннер у *The Concept of Value. Foundation of Value Theory* (1971).

Кожна зі згаданих тут естетичних якостей творить красу речі; але хоч і творить, усе ж не гарантує її, бо інші якості можуть переважити на шальках терезів і позбавити річ її краси. Якусь річ ми оцінюємо як прекрасну задля її чару, а якоїсь іншої так не оцінюємо, дарма що відчуваємо її чар. Так само і з правильністю, ритмічністю чи елегантністю; жодна з тих якостей не є достатньою умовою краси. Жодна не є й не-

¹ J. W. Goethe über Kunst und Literatur, hrsg. W. Girmus, Berlin, 1953.

одмінною умовою, бо річ свою красу може завдячувати іншій якості. Натомість кожна спричиняється ось до чого: якщо об'єкт, якому вона притаманна, прекрасний, то прекрасний на свій лад.

В. Відмінам прекрасного ще дають назву *категорії*; однак же — тільки загальнішим відмінам, що охоплюють множинні відміни. Шлях до естетики цій назві вторував Кант, вона з'явилася в естетів XIX сторіччя, у Е. Т. Фішера (*Über das Erhabene und Komische*, 1837), проте в естетиці стала вживатись у сенсі не так кантівському, як аристотелівському. Якщо поняття естетичної якості не прозоре, то поняття естетичної категорії не прозоре й поготив; а проте у вжиток воно ввійшло. Справою честі естетів XIX сторіччя і декотрих — XX було дати повний перелік естетичних категорій, обіймаючи ними весь обсяг прекрасного. Мета цих міркувань скромніша: дати єдино огляд тих, що заявили про себе в історії європейської думки.

Деякі категорії прекрасного називалося з давніх-давен. У Греції це: *symmetria* (співмірність), або геометрична краса форм, *harmonia* (зграйність), або музична краса, *eurythmia*, або суб'єктивно зумовлена краса. У Римі сформувалася категорія *піднесеності* — завдяки риторам та концепції високого стилю, *sublimis*. Більше категорій прекрасного знало середньовіччя. Уже в XII сторіччі Ісідор Севільський від *decus* (краса) відрізняв *decor* (гожість). Пізніше схоласти назву «*decor*» давали радше найвищій відміні краси, тобто краси унормованої; «*venustas*» було їхньою назвою урочості та чару; знали вони й такі категорії, як *elegantia*, або вишуканість, *magnitudo*, або велич, *variatio*, тобто багатство форм, *suavitas*, цебто солодощі. Для відмін прекрасного середньовічна латина мала багато назв: «*pulcher*», «*bellus*», «*decor*», «*excellens*», «*exquisitus*», «*mirabilis*», «*delectabilis*», «*preciosus*», «*magnificus*», «*gratus*». То були наймення категорій прекрасного, але перелічували їх вільно, вони не були об'єднані в систему, і назви категорій до них іще не прикладувано.

За нових часів були й усілякі категорії, висовувані поодинокі. Найчастіше чар (*gratia*). Але так само й вишуканість (*bienséance*). Разом із поколіннями змінювалися й уподобання: Відродження надто цінувало чар, манеризм найвище ставив вишуканість, академічна ж естетика XVII сторіччя — пристойність.

Ту чи ту категорію відкривав той чи той автор. Категорію *доцільності* (корисності) спобігаємо в Дюрера: «*Der Nütz ist ein Teil der Schönheit*» («Доцільність — елемент прекрасного»). Категорією *новизни* оперував В. Галілеї — зокрема він писав (*Dialogo*, 1581): «Музики нашого часу на зразок епікурейців найвище ставлять новинечу, бо вона дарує насолоду

органам чуття». Категорія *елегантності* набула значення у XVIII сторіччі: на ній наполягав маляр Дж. Рейнолдс (*Discourses of Art, 1778*). Категорія *мальовничості* започатковує свою історію від 1794 року, коли сір Ю. Прайс проголосив свій «Есей про мальовничість» (*Essay on the Picturesque*), де слово «*picturesque*» раніше було відоме англіцям та французам, але означало не мальовничість, а художність). Категорія *пишноти* (*the brilliant*) об'явилася в англійського автора XX сторіччя (Дж. Л. Реймонд, *Essentials of Aesthetics, 1906*).

Г. Переліки категорій можна знайти в авторів доби Відродження. За приклад може правити Джанджорджо Тріссіно, який у *La poetica* (1529) вирізняв «*forme generali*»: ясність, велич, красу та швидкість (*clarezza, grandezza, bellezza, velocità*). Але його перелік не набув поширення, як не знайшли відгуку й інші ідеї поетик XVI сторіччя.

Здобув визнання допіру інший перелік категорій, який з'явився на початку XVIII сторіччя, — витвір Дж. Аддісона. Він був скромний — тільки тричленний і вирізняв велич, незвичайність та красу (*the great, the uncommon, the beautiful*). Красу розумів вужче: як одну з естетичних категорій. Аддісонів перелік виявився вдалий. У Англії XVIII сторіччя незвичайність часом називали ще й новизною, а велич піднесеністю, але перелік залишався у принципі незмінний. Він посів тривке місце в естетиці доби Відродження, принаймні англійського. 1744 року його поновив М. Акенсайд, 1746 — Дж. Вортон, аж наприкінці сторіччя — Т. Рід.

Цей перелік також розширювали; надто тут відзначився А. Жерар (1759), який не зовсім удадо додав чотири нові категорії (*senses of imitation, of harmony, of ridicule, of virtue*) (імітаційне та моральне чуття, відчуття гармонії та кумедного). Але й скорочували його також, зокрема, на «новинечу» або «незвичайність», які пізнішим естетам (наприклад, Рідові) видавалися властивостями іншого ряду, ніж краса та велич. Е. Берк (1756), автор надто впливовий, побив усі рекорди: зберіг тільки дві категорії: красу та піднесеність. Його двочлен закрав XVIII сторіччя, що його був відкрив Аддісонів тричлен. Панівним над тими категоріями поняттям ми схильні вважати поняття естетичної якості чи категорії; тогочасні естети твердили, що це — два роди втіхи або певніше — «втіхи уяви».

Проте між рядками читається, що і для них панівним поняттям було прекрасне. Аддісон писав, що одні вірші *прекрасні* тому, бо піднесені, інші — бо ніжні, ще інші — бо природні. Та це й зрозуміло: *прекрасне* було тоді (так само, як і нині) *поняттям подвійним*, уживаним як у ши-

рокому розумінні, так і у вужчому. С. Джонсон (*Dictionary*, 1755) елегантність протиставляв красі й zarazом визначав її як відміну краси. Вищезгадані категорії узвичаїлись у XVIII сторіччі серед англійських есеїстів та філософів; митці-пластики шукали інших. В. Гогарт (*The Analysis of Beauty*, 1753) наводив такі: відповідність (*fintess*), різнорідність, однорідність, простота, ускладненість, множинність. Нові ідеї подибуємо в митців та дослідників інших країн. У Франції Дідро наводив такі категорії: *joli, beau, grand, charmant, sublime* (ладний, вродливий, величний, чарівний, високий) — і додавав: «та безліч інших». У Німеччині XVIII сторіччя Й. Зульцер (1771) вирізняв: *anmutig, erhaben, prächtig, feuerig* (знадливий, високий, пишний, полум'яний). У першій половині XIX сторіччя з'явилися вже ширші переліки категорій. Ф. Фішер вирізняв спершу (1837) речі *трагічні, прекрасні, піднесені, патетичні, чудовні, блазенські, гротескові, урочі, чарівні, гарні*; але в головному творі (*Ästhetik*, 1846) — уже тільки дві категорії: *erhaben* та *komisch* (високого та комічного). За приклади з нашого часу можуть правити переліки двох французьких естетів: Ш. Лало (*Esthétique*, 1925) розрізняв дев'ять категорій (*прекрасне, пишне, чарівне, піднесене, трагічне, драматичне, дотепне, комічне, гумористичне*), Е. Сурйо (*La correspondance des arts*, 1947) додав до них іще *елегійне, патетичне, фантастичне, мальовниче, поетичне, гротескове, мелодраматичне, героїчне, шляхетне, ліричне*.

Є категорії, вживані у повсякденній мові, й тільки як виняток — у науковій, такі як *зграбність* (коли об'єкт попри свою малозначущість подобається завдяки своїй зовнішній формі). *Монументальність* (скульптурність) — категорія, що її вживають не так естети, як критики-мистецтвознавці. Є категорії проблематичні: повабу (*Reiz*) Кант не залічував до естетичних категорій, бо, за його словами, улягати повабові — не безінтересовна позиція, а отже, й не естетична. Інші висунуті категорії здаються безпідставними: до них належить *потворність*, проголошувана сучасною естетикою. Звичайно, реакція на потворність естетична і нерідко не менш гостра, як на красу, але це та сама категорія; хто вирізняє потворність як особну категорію, той повинен так само вирізняти брак піднесеності тощо.

Трагічність і комічність, часто згадувані у XIX та XX сторіччях, насправді не є категорії естетики. Як справедливо зазначав М. Шелер, трагізм — не естетична категорія, а етична: трагічні безвихідні життєві ситуації. Гумор — позиція моральна. Насолода від комічного — не естетична насолода, писав Т. Ліппс (*Ästhetik*, 1914, с. 585). Інша річ, що трагічні та комічні ситуації — природна тема для мистецтва, принаймні

літературного. Своє місце в естетиці трагізм і комізм завдячує тому, що театральні форми комедії та трагедії сформувалися рано і що вони стали темою такого впливового твору, як Арістотелева «Поетика». У середньовіччя «*tragicus*» було попросту рівнозначне піднесеності (*grandia verba, sublimus et gravis stilus*).

І. Категорії намагалися об'єднати в *систему*, поділяючи між ними прекрасне за єдиною засадою. Л. Столович (1959) дотримувався засади, що естетичних категорій стільки, скільки співвідношень між ідеальними та реальними чинниками. Внаслідок цього він отримав шість категорій, серед них — потворність, комізм і трагізм. Трохи привабливіша система категорій Дж. Мура (*The Sublime*, 1948): категорій стільки, скільки родів гармонії: розуму з предметом, ідеї з формою, єдності та множинності; на цій основі він розрізняв їх шість: прекрасне (цебто цілковита, потрійна гармонія), а також часткові гармонії: *піднесеність*, *пишнота*, *доладність*, *мальовничість* і *скульптурність*.

Анна Сурйо, яка присвятила естетичним категоріям розправу (*La notion de catégorie esthétique*, 1966), завершила її висновком, що намагатися дати системну класифікацію категорій, сформувати з них остаточну таблицю — марна трата сил. Найперший її довід — можуть бути вигадані нові категорії, що репрезентують «*un domaine illimité à l'activité créatrice des artistes et à la reflexion des esthéticiens*» («безмежну царину творчої діяльності артиста, вільну для розгляду естетів»). Гадаємо, такий стан речей має ще й інше методологічне обґрунтування. Воно зводиться, зрештою, до того, що категорії — не роди прекрасного, а його відміни. Розгляньмо декотрі з них.

II. Відповідність

А. З давнього-давня відміною прекрасного вважалася відповідність речей завданню, що його ті речі мають виконати, меті, якій вони слугують. Цю високу прикмету греки називали *prepon*; римляни це слово перекладали як *decorum*. «*Prepon apellant Graeci, nos dicamus sane decorum*» (*Prepon*, проголошене греками, ми називаємо *decorum*), — писав Ціцерон (*Orat.*, 21. 70). Пізніше в латині частіше вживано назви *aptum*, але в добу Відродження знов повернулося *decorum*. Французи Великого сторіччя найчастіше називали таку властивість *bienséance*, старожитні поляки говорили про *przystojność*. Нині говориться радше про *доречність*, *підхожість*, *доцільність* і *функціональність* як достой-

ність деяких мистецтв та причину нашої залюбленості в них. Змінювалася термінологія, але саме поняття жило й живе.

А все ж у понятті крилася певна двоїстість. У багатьох дослідників подибуємо твердження, що є «двоєчка краса» — краса форми і краса відповідності; хто так твердить, трактує відповідність як *відміну краси*. Натомість інші автори, надто з давніших, красу вбачали єдино у красі форми, а відповідність вважали за іншу достойність, споріднену із красою, хоча й відрізняли її від краси, протиставляли її цій останній. Зрештою це теж було питання термінології, а саме того, як розумілося красу: ширше, а чи вужче.

З відповідністю красу зіставляв уже Сократ: у дусі Ксенофонових *Memorabiliōw* (III. 8. 4) він відрізняв те, що прекрасне саме собою, від прекрасного як такого, що *пристосоване* до свого призначення (*prepon*). Приклади зброї чи мішені, мовляв, засвідчують передовсім красу *пристосування*. Сократів погляд може видатися хистким, бо відповідність, пристосованість до мети він коли називав красою, а коли протиставляв красі; та легко зрозуміти, що він мав на думці: відповідність — то *краса* в широкому розумінні (якщо красою називається все, що подобається) і разом вона *протиставляється красі* (якщо її розуміти єдино як красу форми).

Поняття відповідності підхопили стойки (фон Арнім, фрагм. 24): це зробили ще ранні представники школи, пізніше ж основну достойність речі вбачав у відповідності Діоген Вавилонський, Плутарх теж її вихваляв (*De aud. Poēt.*, 18d); а Ціцерон згодом висунув «*decorum*» (*Orat.*, 21. 70).

Августин увів відповідність (уже під іншою назвою «*aptum*») до назви своєї праці часів молодості *De pulchro et apto*. Відтак Ісідор Севільський (*Sententiae*, I. 8. 18) відокремив її від прекрасного у вужчому розумінні: «Оздоблення, — писав він, — належить або до царини краси, або до царини відповідності». Схоласти зберегли поняття відповідності та протиставлення відповідності красі. Ульріх Страсбурзький (*De pulchro*) ще виразніше висвітлив співвідношення цих понять: він писав, що прекрасне у широкому розумінні обіймає як прекрасне в розумінні вужчому (*pulchrum*), так і доречність (*aptum*), воно — «*communis ad pulchrum et aptum*». Гуто Сен-Вікторський (*Didasc.*, VII) протиставляв *aptum* і *gratum*, прикладаючи другу назву до краси *sensu stricto*, краси форми. Понятійна система у середньовіччя була ясніша, ніж будь-коли.

У добу Відродження прихильність до *concinnitās* (або краси форми, краси досконалої пропорційності) була така велика, що *decorum* відійшло на другий план. Проте Альберті говорить ясно, що будівля

гарна залежно від того, наскільки вона відповідає своєму призначенню. У наступний період відбулося відновлення давнього поняття доречності, зосібна у французькій класичній теорії XVII сторіччя, починаючи з Шаплена; проте під іншими назвами: «*convenance*», «*justesse*», а надто «*bienseance*». Цим французьким назвам відповідала давньопольська «*przystojność*» (пристойність). Зміна стосувалася не тільки термінології. Сталося досить істотне зміщення думки: тепер ішлося не так про властивість речі відповідно до її вжитку, як про властивість людини відповідно до її суспільного становища: подобається людина, чий вигляд і чиє поведження відповідають її становищу та званню. Надто спричинилася до того, щоб відповідність у такому суспільному значенні стала найпершим мистецьким приписом, теорія літератури: це засвідчує перший-ліпший середньовічний трактат, зокрема — Рапенового пера. Згідно з *Dictionnaire de l'Académie Française* (видання 1787 р.) «*bienseance*» — рівнозначне «*convenance de ce qui se dit, de ce qui se fait par rapport à l'âge, au sexe, au temps, au lieu etc*» («умовності, заведених у суспільстві щодо того, як говорити і як поводитися відповідно до віку людини, її статі, часу та місця перебування тощо»).

Б. У добу Просвітництва поняття прекрасного ще тісніше пов'язується з поняттям відповідності; ця остання мала тоді речників, зокрема серед філософів, есеїстів, естетів Англії, уже не в плані суспільної пристойності, а знов у плані корисності, як колись у Греції². Д. Г'юм писав (*Theatise*, 1739, т. II), що краса багатьох людських витворів впливає «з корисності та відповідності» (*finess*) меті, якій вони слугують». Так само висловлювався й А. Сміт (*Of the Beauty which the Appearance of Utility Bestows upon all Productions of Art*, 1759, част. II, розд. I): «Придатність усякої системи чи машини до здійснення мети, для якої вони призначені, дає красу всьому предметові». Йому вторує А. Елісон (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790): «Нема такого кшталту, який би не ставав прекрасним, якщо він ідеально пристосований до мети».

Для цих дослідників царина прекрасного zostавалася розполовиненою: одні предмети мають власну красу, інші здобувають її завдяки своїй корисності. Як писав Г. Гоум (*Elements of Criticism*, 1762): «Предмет, позбавлений власної краси, позичає її у своєї корисності».

Які висновки випливають із наведених тут історичних відомостей? Що від ранніх часів відповідність мали за одну з іпостасей краси; що до неї прикладено окрему назву; що найчастіше її називали одним із двох

² Zurko E. R. de. *Origins of Functionalist Theory*, New York, 1957.

типів краси; що вона була своєрідною красою ужиткових предметів. Цю красу виробляли рукомесники, але писали про неї і славили її філософи.

Як приклади ужиткової краси Г'юм називав столи, крісла, засоби пересування, кульбаки, плуги. У XIX сторіччі, сторіччі машин та фабрик, обсяг ужиткової краси мав розширюватися. Але, по-перше, фабричні вироби не всіх задовольнили, зокрема в найпромисловішій Англії викликали критику та виступи Дж. Раскіна та В. Морріса із закликами повернутися до ремесла. По-друге, сталася дивовижна річ: машинне виробництво не охопило архітектури та життєвого середовища людини. Виникла особлива «дихотомія міщанської культури: з одного боку, диво машинобудівної промисловості, а з другого — людський нахил оточувати себе вдома *bric-à-brac* (зайвиною) приоздоблених предметів хатнього вжитку»³.

В. Архітектуру в античності, середньовіччі, в добу Відродження залічували до механістичних мистецтв, але її теорія цікавилася, властиво, лише монументальними будівлями, а не ужитковими. Трактати з цієї царини писалося з думкою єдино про великі споруди та їхні досконалі пропорції. Щойно в середині XVIII сторіччя (Батте, 1747) архітектуру переміщено до категорії мистецтв середніх між вільними та механічними, а за недовгий час повсюдно визнано за красне мистецтво разом із малярством та скульптурою; таке вивищення не спричинилося до функціонального її розуміння; школи неоготики, неоренесансу та неоромантизму XIX сторіччя не могли про це й мріяти.

Аж ось зайшли зміни: до архітектури як у теорії, так і на практиці прикладено засаду функціональності. За найпершого причинця такої зміни часами вважають американського архітектора Ф. Райта (1869 — 1959); проте історичні розвідки засвідчують, що він мав попередників, зокрема Л. Саллівана (1856 — 1915). Та й той не був перший; ним був радше Г. Гріноу, теж американець, архітектор та конструктор і водночас теоретик, автор наукових праць; його діяльність розгорталася в середині XIX сторіччя, а праця *Form and Function* з'явилася на світ 1851 року; вона й поклала початок рухові. Гріноу писав про будівлі, «гідні того, щоб їх називати машинами» (як пізніше Ле Корбюзьє), і твердив, що «функція передбачає красу». Джерело нової ідеї історики вбачають не тільки в індустріалізації світу, а й в англосаксонському *common-sens* (загальному сенсі) та в протестантській етиці суворості й ощадності.

³ Schaefer H. *The Roots of Modern Design*, London, 1970, с. 161.

Вони й спричинили поворот від пошуків архітектурної краси в декоративності до пошуків її у функціональності форм.

Поборники функціоналізму ХХ сторіччя — архітектори «Баугаузу» Ван де Велде чи Ле Корбюзьє — боролися також пером; не тільки будували функціонально, а й намагалися теоретично обґрунтувати таке розуміння архітектурної краси — і справа їхня належить не тільки до історії архітектури, а й до історії понять. Машина зробилася взірцем для мистецтва, добу названо «ерою машини» (*machine Age*). Жодна течія, жоден період естетики не надавав такого значення гаслу відповідності. У крайніх висловлюваннях до неї зводили всю красу. Можна було припускати, що (принаймні для архітектури та ремісничих виробів) було знайдено остаточну естетичну формулу, що розвиток понять дійшов тут до краю.

Г. Розквіт функціоналізму припав на 20 — 30-ті роки, а його панування тривало до середини сторіччя. Але потім почався відступ, тим часом не зауважуваний⁴. Англійський дослідник Р. Бенгем чи не перший помітив поворот у громадській думці (*Machine Aesthetics, 1955; The First Machine Age, 1960*). Переконання, що промислово досягнені форми мають «вічну вартість», виявилось оманливим, потреба новинечі (та вимоги ринку) ще раз заявили про себе; розвій (не лише форм, а й понять) не зупинився, а пішов далі. Панфункціоналізм був не краєм, а періодом розвою; ера машинної естетики була одна з його фаз. Рисою нової фази, яка вже розпочалася, тільки не має ще назви і виразної характеристики, либонь, можна вважати лібералізм (*permissiveness*), допуск усіх форм, звільнення від догматів, навіть від догмату функціоналізму. В сьогоденній фазі смаку та поглядів, здається, більше важать уява, винахідливість, вплив на почуття.

О. Німейер, видатний бразилійський представник нової течії в архітектурі, хоча у своїх творах видається близьким до Ле Корбюзьє чи Райта, коментує їх, проте, інакше, більше наголошує на їхній новинечі, відрубності, аніж на їхній функціональності. «Шукати відмінної форми — ось якою ідеєю я керувався у своїй праці». «У всіх моїх роботах живе виразне прагнення нових форм». У архітектурі він також радить «уникати класичних форм, натомість шукати гнучкості (*flexibilité*) та різноманітності». І ще щось незвичне, чого не було в еру машин: він хоче поезії, «*des formes rêveuses et poétiques*». Мета його — почуття і настрої, що їх може збудити архітектура; він волів би «покликати до життя місто

⁴ Schaefer H. op. cit.

людяніше, таке, що зичливо вітало б людей» (*une ville plus humaine et plus accueillante*).

Натомість минуле сторіччя (1850 — 1950 роки) було особливим періодом, власне через свою прихильність до краси функціональної. А також через *ще одну* прихильність — до чистої конструктивної краси без жодних оздоблень.

III. Оздоблення

У пластичних мистецтвах часто-густо вирізняють два складники: *структуру* та *оздоблення*. Іншими словами: структуру та декор. Або ще іншими: структуру та орнаментику. Таке протиставлення має особливу вагу в архітектурі, а також у ремісництві, але в ширшому розумінні прикладається до всіх мистецтв, навіть до красного письменства. У певних творах мистецтва, стилях, періодах обидва складники перебували у рівновазі, в інших вистачало структури без оздоблень, ще інші кохалися, власне, в оздобленнях. Так було на практиці, але раз у раз теоретики висловлювалися за оздоблення або проти них.

А. Архітектура — як старожитня, так і середньовічна — зберігала рівновагу (загалом мала чинність структура, проте у святинях вона залишала місце для скульптурного декору): старожитня — у фронтонах та метопах, середньовічна у тимпанах та капітелях. Проте як в античності, так і в середньовіччя розвиток ішов до зростання числа декорацій.

Нові часи відзначалися мінливішими поглядами на такі речі: періоди прихильності до оздоблень чергувалися з періодами відмови від них. У бароко панував достеменний *horror vacui* (боязнь порожнечі), а в неокласицизмі (і принаймні в певних його відгалуженнях) — *amor vacui* (любов до порожнечі). Подібно до античності й готики нові часи від Ренесансу йшли в керунку посилення декоративних первнів. Свого вершка така тенденція сягнула на Іберійському півострові та в південноамериканських колоніях іспанців і португальців (польськими прикладами є твори Я. Кубицького чи Г. Шпильовського). Перехід від оздоблень до структури тільки почасти пов'язувався з переходом від бароко до класицизму, бо стиль імперії був декоративним класицизмом. Тим менше підстав ототожнювати його з переходом від класицизму до романтизму.

Б. Ці дві естетичні цінності (структури та оздоблення) від середньовіччя мали свої назви. Красу структури схоласти називали *«formosi-*

tas) (очевидно, від «*forma*»), а також «*compositio*», красу ж оздоблень називали «*ornamentum*» та «*ornatus*»; також назви «*venustas*» вживали в розумінні оздобленості, декоративності.

Раннє Відродження зберегло середньовічні категорії: композицію воно відрізняло від оздоблення. Не тільки у пластичних мистецтвах, а й у мистецтві слова: поети «*componunt et ornant*», як писав Боккаччо (*Genealogia deorum*, XIV. 7). Петрарка (*De remediis*, I. 2) легковажив красу, яка є лише оздобленням (*ornamentum*). Альберті виразно розрізняв красу та оздоблення (*pulchritudo* та *ornamentum*, або: *belezza* та *ornamento*), додаючи, що оздоблення — то *complementum* (доповнення) краси. Так само пізніше, стосовно поезії, писав Т. Тассо (*Discorsi*, 1569): тема передбачає «*eccelente fo r m a*», але так само передбачає й «*vestirle con qué piu esquisiti ornamenti*». Іншу версію цього подає Джанджорджо Тріссіно (*Poëtica*, 1529, p. V): «Красу розуміють двояко: одна краса — природного походження, а друга — набута (*adventizia*), цебто — одні тіла прекрасні завдяки своїй відповідності природі й гармонії з нею своїх членів та барв, а інші стають прекрасні завдяки докладним зусиллям». Тріссіно прикладав таке розрізнення до поезії: одні вірші прекрасні «*per la corrispondenza de le membre e dei colori*» (завдяки узгодженості між собою частин та барв), інші — завдяки приоздобленню їх «*ornamento extrinseco*» (зовнішніми прикрасами); однією красою речі наділені від природи, другої надає їм людина: оздоблення — саме така набута краса. Всі теоретичні висловлювання середньовіччя та доби Відродження про красу й оздоблення узгоджуються між собою.

В. Недекоративні мистецькі твори, будівлі та ремісничі вироби, створені на початку XIX сторіччя під впливом грецьких археологічних знахідок, а також англійської моди (*style anglais*), досить поширені на континенті й знані під назвою *biedermeier*, мали недовге життя. Після них настав час «історичних стилів», а з пам'яток минувшини легше було наслідувати орнаменти, аніж самі ренесансові структури чи структури рококо. Тож цей час можна вважати за добу переважання оздоблень.

Наприкінці XIX сторіччя неоренесансові орнаменти та орнаменти неорококо, щоправда, «приїлися», але не «приїлися» орнаменти як такі; хотіли тільки, щоб їхня ідея була оригінальна. Отоді-то й постало мистецтво оздоблень, що ми звемо його сецесією; однією з прикмет такого стилю було кількісне зростання декорацій, покривання ними всіх площин. Зродився він у декоративному мистецтві (вази Галле вироблялися ще з 1884 року), охопив ремісництво, а з 1890 року — й архітектуру.

Але той декоративний стиль формувався водночас із полярно протилежним йому функціональним стилем, що визначався структурою будівлі та ремісничих виробів, а не їхнім оздобленням. Гріноу писав про велич істотних форм (*majesty of the essential*), а Салліван правив, що «не боїться голизни». Для більшості архітекторів-функціоналістів опір оздобленню був справою другорядною, а все ж знайшовся під той час чоловік, для якого він став справою життя як вираз неприйняття декоративності в мистецтві. То був Адольф Лус, архітектор і автор теоретичних праць, що розгорнув свою діяльність на зламі двох сторіч (статті його, датовані 1897 — 1930 роками, вийшли у двох томах: статті 1897 — 1900 років під назвою *Ins Leere gesprochen*, а пізніші, 1900 — 1930 років, у томі *Trotzdem*). Його позиція відзначалася безприкладним доти радикалізмом. Найстисліше її можна висловити так: «Культурний розвій рівнозначний усуненню орнаменту з ужиткових предметів, таких як архітектура, меблі чи строї» (*Architektur*; 1910).

Лус визнавав, що орнаменти були природні й слушні на нижчих щаблях культури, але не є такими нині. «Папуас татує своє тіло, свій човен, своє весло, все, з чим має до діла. Він не злочинець. Але сучасний аматор татуювання — злочинець або дегенерат» (*Ornament und Verbrechen*, 1908). Велич нашої доби в тім, що вона неспроможна ви-найти новий орнамент: така «неспроможність — ознака духової вищості»; свою винахідливість сучасна людина скеровує на інші речі.

Лус стояв на радикальніших позиціях, як інші, але не був самотній. Так само мислив ще Гріноу: «Прикрашання — то інстинктивна потуга цивілізації, будиши ще у сповитку, приховати свою недосконалість». Після Луса ще від 1907 року «Веркбунд» ішов до «форми без орнаменту»; те саме можна сказати й про іншу солідну організацію — «Баугауз». Архітектор Ле Корбюзьє підтримував форми «приємні своєю голизою». «Веркбунд» мотивував вищість недекоративних форм тим, що вони надаються до фабричного виробництва; ще одним мотивом була повага до простих форм. «Людина реагує на геометрію», — писав Озанфан, поплічник Ле Корбюзьє. Тож-бо опозиція проти оздоблень мала подвійну мету: обстоювала функціональні форми й водночас форми прості, правильні, геометричні.

Нова теорія безпосередньо вилилася в архітектонічну практику. Будівничі хутко змінили обличчя міст, виповнивши їх висотними будинками найпростіших ліній. Історія знає небагато теорій, що справляли б такий зримий вплив.

Певного моменту хтось міг подумати, ніби одвічним коливанням стосунку мистецтва до оздоблення настав край — не на користь оздоблен-

ня; що з огляду на «велич істотних форм» орнаменти зникли назавжди. Та поза всяким сумнівом, такий висновок був би хибний. Знову стала очевидною потреба в оздобленнях. Їхнє заперечення було періодом, а не межею розвитку. Процес зміни поглядів на мистецтво та красу триває далі, ба навіть пришвидшує свій темп.

IV. Врода

У Римі відоме було розрізнення краси *гідної* і *вродливої*: *dignitas* — гідність — краса і *venustas* — краса, але краса одна й краса друга — дві різні речі. У *De officiis* (I 36. 130) Ціцерон пише коротко і ясно: «Є два роди краси, один — врода, другий — гідність; вроду слід вважати за красу жіночу, гідність — за чоловічу».

Таке розрізнення тривало і в середні віки, але з певною модифікацією. А саме: давньоримське широке розуміння краси передбачало одне протиставлення, а далі з нього вирости аж два. З одного боку, гідності протиставлялося елегантність (*elegantia*), притаманну жіночій вроді. А з другого — вроду (*venustas*), цебто зовнішню красу, протиставлялося *внутрішній*, цебто духовій красі (*interior, pulchrum in mente*). Тож-бо врода набула значення зовнішньої краси, точніше зорової: про це, приміром, можна прочитати у *Poëtrii* Яна з Гарланде (XIII). Виникло справжнісіньке протистояння краси та вроди, якщо «красу» розумілося як найвищу: внутрішню, духову. А втім, це не набуло повсюдного поширення: попри відому свою докладність у цих справах, принаймні периферійних, схоластична термінологія виказувала багато хитань. Подеколи краса-*pulchrum* означала, власне, те саме, що й краса чуттєва, зрима, *delectabile in visu*; тоді стиралася різниця між красою та вродою. У кожному разі схоластика послуговувалась як *широкими* поняттям краси, так і поняттями *вужчими*, що означають *відміни* краси: краса внутрішня (духова), з одного боку, й зовнішня (зорова) — з другого.

Така система понять зберігалася попервах у естетиці нової теорії: *dignitas, venustas, elegantia*, тобто гідність, врода і вишуканість залишились істотними категоріями для великих гуманістів Кватроченто, скажімо, Л. Валла. Натомість за ближчих до нас часів — слушно чи радше неслухно вони перестали бути категоріями наукової естетики, не перестаючи водночас бути категоріями «естетики повсякденного життя».

V. Чар

Чар, грецькою мовою *charis*, латиною *gratia*, відігравав неабияку роль у стародавньому світобаченні. *Charyty*, його втілення у міфології, латиною звані Граціями, перемандрували також до символіки та мистецтва нової історії як уособлення краси та чару. А під латинською назвою *gracj* чар увійшов до мов і теорії краси нової історії.

У середньовічній латині інший, хоч і споріднений сенс виразу *gratia* взяв гору в релігійній та філософській мові, а саме ласка: ласка Божа. Але в мовах нової історії, починаючи від ренесансової італійської, *gracj* знов стала чаром. І знов стала чимось близьким до краси. Кардинал Бембо твердив, що краса — завжди чар і ніщо інше, немає іншої краси, як чар. Натомість інші естети Відродження розмежовували ті два поняття. Для тих, хто розумів їх ширше, поняття краси обіймало чар, натомість для тих, хто брав їх вузько, воно протиставлялося поняттю краси. У вельми впливовій «Поетиці» Ж. Скалігера знаходимо розуміння краси як досконалості, правильності, відповідності правилам; у такій красі для чару місця не було. Б. Варкі вже у назві виданої 1590 року книжки (*Libro della beltà e grazia*) розмежовував чар та красу. Краса *stricto sensu* оцінюється розумом, а чар — то «*non so ché*». Уже багато пізніше Феліб'єн (*L'idée du peintre parfait*, 1707, § XXI) напише про чар: «Можна визначити його так: він те, що подобається і що заповняє серце, не проходячи через розум. Краса і чар — дві різні речі: краса подобається єдино завдяки правилам, натомість чар подобається без правил». Щодо цього панувала згода впродовж усього часу від Кватроченто до рококо.

Пізніше робили спроби точніше визначити чар. Лорд Кеймз доводив, що чар приступний тільки зорові, він виявляється єдино в людині, в обличчі, в рухові; у музиці — він метафора. Вінкельманн розрізняв його відміни: чар піднесеного, захопливого, чар дитинного. Ще пізніше Шеллінг визначав чар як «найвищу лагідність та узгодженість усіх сил»⁵.

Проте упродовж двох сторіч зайшла досить істотна зміна в понятті чару. В добу Відродження дошукувалися його у природному, вільному, невимушеному поведженні та вигляді; протилежністю його була штучність і штучність. Дошукувалися його як у чоловіках, так і в жінках, як у старих, так і в молодих. Уособленням чару вважалися Рафаелеві портрети — навіть чоловіків старшого віку. А за часів рококо чар став при-

⁵ Bayer R. *L'esthétique de la grâce*, т. 2, 1933.

вілеєм жінок⁶ та молоді, втіленням його стали картини Ватто, протилежністю — суворість, основною прикметою — здрібнілість форм. Протиставлялося чар і велич (Y. M. André, *Essai sur le beau*, 1741); чар, який ішов у парі з величчю в добу Відродження і не йшов у XVIII сторіччі.

VI. Витонченість

«*Subtilis*» означав ув античності десь те саме, що *acutus* — гострий, *gracilis* — тонкий, *minutus* — дрібний. Терміном технічним він став у риторичі; означав у ній найскромніший зі стилів, званий так само *humilis*, *modicus*, *temperatus*; «*ab aliis infimus appellatur*», — як ми знаходимо в Ціцерона (*Orat.*, 29).

У середньовіччя про витонченість мало говорили; проте становище її поліпшилося. Коли Ян Длугош замовляв у маляра Яна з Сонча копію французької мальованої завіски, то домагався, щоб вона була ще витонченіша (*subtilior*), ніж узірєць. Це означало, що вона мала бути виконана ще делікатніш і старанніш⁷.

Справжнього успіху цей термін зажив щойно в добу манеризму, на кінець XVI сторіччя. Уже не в значенні «дрібний» чи «старанний», а в тому, яке побутує й нині. Така витонченість відповідала добі, її поняття стало поняттям першорядним. Її стосунок до краси виразно сформулював Джероламо Кардано (*De subtilitate*, 1550, с. 275). Варто процитувати його ще раз. Власне, він писав, що нас тішать речі прості й ясні, бо нам легко в них проникнути, постерегти їхню гармонію та красу. Та якщо ми, опинившись перед складними, важкими й заплутаними речами, все-таки здужаємо їх розплутати, осягнути й пізнати, то насолода, яку вони нам справляють, більша. Такі речі ми називаємо вишуканими, подібно до того, як оті прості та ясні — прекрасними. Вишуканість, на думку Кардано та інших представників доби манеризму, для людей, обдарованих гострим розумом, — вартість, іще вища за красу.

Те, що ранньої доби — ще в середині XVI сторіччя — сформулював Кардано, стало гаслом та ідеалом дуже багатьох дослідників і митців кінця сторіччя: добірність, витонченість, *agudeza*, за висловом іспанців, які тоді вважалися майстрами витонченості. Найбільшим майстром був Балтазар Грасьян, найбільшим теоретиком — Емануель Тезауро. Схоп-

⁶ У XVIII сторіччі польська мова мала для чару «*wdzięk*» жіночу форму «*wdzięka*»; приклади можна знайти у Лінде.

⁷ Ptaśnik J. *Gracovia artificium*, т. I, Краків, 1917, с. 167, № 523. Те, що я звернув увагу на текст Длугоша, я завдячую професорові Плєзі.

лювання того, що невлоне й приховане, дошукування гармонії в дисгармонії було тоді для багатьох вершком мистецтва: поруч із красою, а подеколи й понад нею, посіла своє місце вишуканість.

Пізніше такого гуртового культу вишуканості вже не було, хоча йї були віддані різні митці різних часів.

VII. Піднесеність

Поняття піднесеності сформувалося у стародавній риторичі подібно до поняття вишуканості, але в позитивнішому розумінні. Стиль піднесений, або високий (як називав його Т. Сінко) вважався найвищим із трьох стилів красномовства подібно до того, як вишуканий — найнижчим. Його ще називали великим (*grandis*) і поважним (*gravis*), і ці синоніми свідчать, що піднесеність у давнину розуміли як велич та поважність.

Про великий стиль у стародавніх риториках, стилістиках та поетиках ішлося часто-густо. Великої слави зажив трактат Цецилія, спеціально присвячений цьому стилеві; але він до нас не дійшов. Натомість зберігся інший, написаний у відповідь Цецилію і датований I ст. н.е. Його довго вважали за твір Лонгіна — хибно, як твердять філологи; проте під його іменем він пережив цілі сторіччя і справив потужний вплив, щоправда, не відразу, а тільки через кілька сторіч, за часів нової історії. Його грецький рукопис знайдено щойно у XVI сторіччі й видано у Базелі 1554 року (видавець — знаменитий Робортелло). У тому самому сторіччі вийшло ще два його видання, а також латинський переклад 1572 року. Натомість його переклад сучасною мовою під назвою *Traité du sublime et du merveilleux*, здійснений славнозвісним Буало, з'явився допіру на сто років пізніше — 1672 року. І тільки відтоді Псевдо-Лонгінів трактат став славнозвісною і популярною книжкою; особливо зачитувалися ним у XV сторіччі в Англії. Старожитні вбачали в ньому трактат із риторики, тепер же його прочитано як трактат з естетики. Такій інтерпретації поклав початок Буало, і вона зберігалася в добу Просвітництва. Відповідно розширилося його значення. Він запровадив поняття піднесеності в естетику, а естетиці піднесеності надав риторичного забарвлення. Ба більше, разом з мотивом піднесеності він запровадив ще й мотив надзвичайності («Подиву гідне завжди те, що надзвичайне»), величі, нескінченності, чудовності. Ще Буало — перекладач і популяризатор Псевдо-Лонгіна, до піднесеності залічував *le merveilleux, l'admirable, le surprenant, l'etonnant*, тобто все, що будить подив, заскочує зненацька,

приголомшує, викликає зачудування (*enlève, ravit, transporte*). Насамперед же піднесеність і велич поєдналися з красою. А. Феліб'єн (*L'idée du peintre parfait, 1707*) писав, що завдяки великому смакові «звичайні речі стають прекрасні, а прекрасні — піднесені та чудовні, бо в малярстві великий смак, піднесеність і чудовність — одне й те саме». У XVIII сторіччі, разом із романтичними віяннями до мистецтва та поезії, до естетики вкупі з піднесеністю ввійшли речі заворожливі, речі лячні, такі як німотна тиша, морок, жах. У мистецтві та поезії XVIII сторіччя з'явився доти відсутній дуалізм: високість поруч із чаром. Чи — в іншій версії — піднесеність поруч із красою. Піднесеність стала чільним гаслом поезії, а відтак і красних мистецтв. Вона приваблювала так само, ба навіть більше, ніж краса. Її визначали як здатність поривати й підносити дух у поєднанні з величчю думки, глибиною почуттів. Як у XVIII сторіччі краса та вишуканість, так у XVIII сторіччі краса та піднесеність були головними мистецькими категоріями.

На самому початку сторіччя англієць Аддісон поєднав їх як властивості, здатні мати притягальну силу для уяви: «краса та піднесеність» стали узвичаєною формулою англійської естетики доби Просвітництва. Особливо відколи Е. Берк у назві та у змісті славнозвісної розправи, виданої 1756 року (*A. Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*), поставив їх поруч⁸.

У тому сторіччі не було, мабуть, естета, який би не розмірковував про піднесеність, але майже кожен викладав у її поняття інший зміст. Дж. Беллі (1747) суть її вбачав у величі, Д. Г'юм — у високості й далекосяжності. А. Жерар (1759, 1774) — у великих розмірах і в тому, що діє на розум подібно до них. Декотрі тогочасні автори розрізняли піднесеність (*the sublime*) і споріднену властивість, яку називали по-французькому «*grandeur*». Ця остання назва охоплювала все те, що імпонувало, тимчасом як попередня — все те, що зворушувало.

У цьому чи в іншому значенні поняття піднесеності було за тих часів майже невід'ємне від поняття краси, їх сполучувано ще щільніше, ніж в інші періоди *pulchrum* та *aptum*, краса і чар, краса і витонченість. Довгий час піднесеність розуміли радше як вартість паралельну й відмінну від краси, ніж як її категорію. «Піднесеність і краса — писав Берк (*Enquiry, III. §27*), — спираються на цілком відмінні основи».

⁸ Той період історії поняття піднесеності добре знаний завдяки двом видатним американським монографіям: Monk S. H. *The Sublime, a Study of Critical Theories in XVIII Century England*, New York, 1935; Hipple W. J. jr. *The Beautiful, the Sublime and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, 1957.

Натомість у XIX сторіччі піднесеність стали розуміти як категорію прекрасного. Англійський історик вважає, що таку зміну викликав Дж. Раскін⁹. Та на континенті суперечки точилися ще раніше. Г. Фехнер описує їх так: (*Vorschule der Ästhetik*, 1876, II. 163): «Кар'єр, Гербарт, Гердер, Герман, Кірхманн, Зібек, Тірш, Унгер, Цейзіг вважають, що піднесеність — особливий рід модифікацій прекрасного [...]. Натомість за Берком, Кантом, Зольгером піднесеність і краса несумісні: те, що піднесене, ніколи не може бути прекрасне, а те, що прекрасне, не може бути піднесене».

VIII. Двояка краса

Прекрасне — поняття двозначне; у ширшому значенні залічуємо до нього все, що ми споглядаємо, чуємо, уявляємо з утіхою та розумінням, а отже, й те, що чарівливе, вишукане, функціональне. Натомість в іншому, вузькому значенні ми не вважаємо чару, вишуканості, функціональності за властивості прекрасного, ба навіть прямо їх прекрасному протиставляємо. Серед облич, які ми споглядаємо з утіхою, отже, в ширшому значенні вони прекрасні, є такі, які ми волимо назвати чарівними чи цікавими, приберігаючи назву прекрасних для інших. Прекрасне в широкому значенні охоплює чар і вишуканість, у вузькому — протиставляється їм. Користаючись такою двозначністю, можна висловити парадоксальну думку, що «прекрасне — категорія прекрасного». Себто, що прекрасне *strictiori sensu* (у строгому розумінні) — поруч із чаром, витонченістю, піднесеністю і т. д. — категорія прекрасного *sensu largo* (у ширшому розумінні).

Прекрасне в широкому значенні — поняття дуже загальне й нелегке для визначення. І все ж влучне тлумачення дав йому англійський естет XVIII сторіччя А. Жерар (*Essay on Taste*, 1759, с. 47): «Назву прекрасного прикладається майже до кожної речі, яка нам подобається [...] як і тоді, коли навіть приємні образи з допомогою інших органів чуттів». Як згадувалося вище, прекрасне *sensu large* означає все, що ми споглядаємо, чуємо й уявляємо з утіхою та розумінням. Або, за середньовічною, але й досі слушною формулою Томи Аквінського, краса — це «*id cuius ipsa apprehensio placet*» (те, що не може не подобатися) (*Summa theol.*, I-a II-ae q. 27a.1 Ad 3).

⁹ Moore J. S. *The Sublime and Other Subordinate Esthetic Concepts*, у: «Journal of Philosophy», XLV, 2, 1948.

А прекрасне у вузькому значенні, або прекрасне як одна з категорій естетичних? Найзручніше відповісти на це запитання історично. А отже: старожитні, протиставляючи «*pulchrum*» та «*aptum*», зазначали, що прекрасне *не* обіймає тієї естетичної вартості, яку має функціональність, що воно різниться від неї.

Діячі Відродження, протиставляючи «*beltà*» і «*grazia*», зазначали, що прекрасне *не* обіймає чару, що воно різниться від чару.

Діячі доби манеризму, протиставляючи «*acutum*» прекрасному, засвідчували тим самим, що в поняття прекрасного вони вкладали радше ясність і прозорість, аніж витонченість.

А діячі доби Просвітництва, протиставляючи прекрасному піднесеність, знов-таки прагнули показати, що почуття, породжувані піднесеністю, головню почуття «подиву та страху», відмінні від почуттів, прикметних для переживання прекрасного, бо ці останні — «почуття приємні й веселі» (за формулою Т. Ріда), почуття «зворушення й чутливості» (за формулою Е. Берка).

Вищенаведені історичні нагадування свідчать про те, чим прекрасне *stricto sensu* не є, а не про те, чим воно є. На думку про це наводить радше пізніша суперечка між романтиками та класицистами. Можна сказати спрощено, що романтики вбачали прекрасне в одуховленні й поетичності, а класицисти — у правильній формі. І найпростіша формула: краса *stricto sensu* — то (класична) краса форми. На світанку естетичної думки старожитні розмірковували, власне, про цю красу форми. Завдяки її привабливості й силі традиції краса форми довго стояла на першому плані естетики, а також цілими сторіччями зберігалася Велика теорія, що трактувала красу як форму або правильний уклад частин. Теорія та відповідадала прекрасному *stricto sensu*; натомість сумнівно, чи можливо поширити на всю сферу прекрасного, відповідного так само й *sensu largo*, чар, витонченість, піднесеність, мальовничість, поетичність. Цим категоріям прекрасного такі формули, як «прекрасне — то форма» і «прекрасне — то пропорційність», не відповідають.

Схоласти, озброєні багатшою термінологією, могли уникати двозначності прекрасного. Ульріх Страсбурзький (*De pulchro*, с. 80) писав, що «*decor est communis ad pulchrum et aptum*»; нам довелося б висловити його думку так: прекрасне в широкому значенні — то спільна риса прекрасного у вузькому значенні та відповідності. Естети минулого окреслювали для прекрасного неоднаковий обсяг. Коли Петрарка хвалив прекрасне за те, що воно «*clara est*» (*De remediis*, 1. 2), то мав на увазі прекрасне *stricto sensu*. Те саме можна сказати про кожного, хто, починаю-

чи від Л. Альберті (*De re aedificatoria*, IV. 2), повторював формулу, що «тоді щось додати до прекрасного чи щось відняти від нього»¹⁰. Натомість ті, хто, починаючи від Данте (*Convivio*, IV. c. 25) та Петрарки, повторював іншу сталу формулу для прекрасного, а саме: що воно не піддається визначенню («nescio quid», «il non so ché»), могли мати на увазі радше прекрасне *sensu largo*.

Прекрасне в широкому значенні, що обіймає також піднесеність, за певне мали на оці англійські естети XVIII сторіччя, проголошуючи особливу теорію про виключно духову природу прекрасного, зокрема А. Елісон (*Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790, c. 411) писав: «*Matter is beautiful only by being expressive of the qualities of mind*» («Щось прекрасне лише тоді, коли воно є виразом духових якостей»), а Т. Рід у «Листі до Елісона» від 3.2. 1790 року твердив: «*Things intellectual which alone have original beauty*»¹¹ («Справді прекрасні речі — речі інтелектуального ґтибу»).

IX. Лади та стилі

Майже в кожному з мистецтв, якими займалися старожитні, вони протиставляли одне одному певні відміни, категорії, тональності, чи лади, як вони їх ще називали. У музиці розмежовували тональності: доричну, іонійську, фригійську на тій підставі, що кожна з них інакше впливала на слухача — одна була сувора, друга лагідна, третя запальна. У красномовстві вирізняли роди: поважний, проміжний і простий, або великий, витончений і квітчастий. В архітектурі розрізняли лади: доричний, іонійський і коринфський. У театрі — трагедію і комедію. Ті одвічні розрізнення були *стійкі*, утримувалися сторіччями, переходячи з покоління в покоління, а за пізніших часів з'явилися спроби ще дужче розширити їхню сферу, переносити їх з одної мистецької царини до іншої¹². Зокрема, відома думка великого Пуссена про те, щоб застосовувати музичні тональності в малярстві; цю ідею підхопили теоретики XVII та XVIII сторіч, але їхні розрізнення не набули такого поширення та тривкості, як античні.

Такі мистецькі відміни, тональності, лади переходили з покоління в покоління і не залежали від доби; митці могли завжди вибирати з них ті

¹⁰ Zurko E. R. de, у: *Art Bulletin*, т. 39, 1957.

¹¹ Monk H. S. *A Grace beyond the Reach of Art*, у: «*Journal of the History of Ideas*», т. 4, 1944.

¹² Białostocki J. *Styl i modus w sztukach plastycznych*, «*Estetyka*», Позд. II, 1961, с. 147.

чи ті й застосовувати відповідно до своїх артистичних замірів. Поруч же з цими постійними ладами, категоріями, відмінами в історії мистецтв упадає в око й розмаїття *стилів*.

То вже не усталені форми, з-поміж яких митець може вибирати, не уподобані ним форми; вони для нього — конечність, бо узгоджуються зі способом бачити, уявляти, мислити відповідно до його часу та оточення. Здебільшого він їх не усвідомлює; критик, а надто історик здає собі з них справу краще за митця. І вони не передаються з покоління в покоління, вони *змінюються* укупі з життям та культурою під впливом суспільних, економічних, психологічних чинників, вони — вираз часу. Не раз вони радикально змінюються, перекидаючись з одного краю до іншого.

Назви стилю в такому значенні вжито пізно, напевно її запровадив Ломачко 1586 року; але відтоді, особливо за близьких до нас часів, нею послуговуються щедро, широко, а отже, й неточно. Відома стаття М. Шапіро (*Style*), датована 1953 роком, показала всю плинність і багатозначність поняття; він не намагався її опанувати. Це радше зробив у давнішій розправі Й. фон Шлоссер 1935 року (*Stilgeschichte und Sprachgeschichte*), підкреслюючи двоїстість поняття: з одного боку, стиль поодинокого митця, завжди якоюсь мірою власний, *індивідуальний*, оригінальний, а з другого — стиль доби, її узвичаєна мистецька мова. Таке розрізнення глибоко справедливе, і справедлива ініціатива, аби ці дві речі назвати різними іменами; натомість несправедлива видається пропозиція, аби назву стилю приберегти для індивідуальних особливостей; справедливо було б учинити радше навпаки: індивідуальні форми називати інакше, а стилем називати оту *спільну* мову доби. У такому керунку йшов розвій мови: спершу слово «стиль» заступало ренесансову «манеру», трактовану як особистий стиль митця, і Бюффон міг іще говорити «*le style c'est l'homme*»; але нині ми звикли говорити про стиль *доби*, про стиль готичний чи бароковий. Злам у розумінні слова настав у другій половині XIX сторіччя, коли історики мистецтва від фактографії перейшли до загальної характеристики діб та течій.

Тоді в естетику впровадили нові категорії, такі, скажімо, як барокковість чи романтичність. Не місце тут їх розглядати: треба, проте, згадати найзагальніші спроби звести всі стильові категорії до небагатьох. Найдавніша — протиставлення класицизму та романтизму (у нас знане, починаючи від Бродзінського). XX сторіччя породило багато таких спроб довести, що історія мистецтва хитається між формами класични-

ми та готичними (В. Воррінгер, 1908), між класичними та бароковими (Е. д'Орс, 1929); між класичними та манеричними (Ж. Буске), між примітивними та класичними (В. Деонна, 1945). Спільне для цих спроб не тільки те, що вони дихотомічні, а й те, що в кожній як одна зі стильових формацій виступає класицизм.

Усі вони здаються надміру спрощеними, але в сукупності подають начебто достеменну картину історії мистецтва, принаймні європейського. Вона свідчить, що мистецтво раз у раз відхилялося від своєї класичної подоби, але не переставало знову до неї повертатися. Одначе відхилялося в різних керунках: до примітивних форм, до готичних, відтак манеричних та барокових. Усі ці естетичні *категорії* відрубні з огляду на свою *історичність*. У нашому дослідженні видається конечним розглянути центральну категорію *класичності*. А категорії некласичні нехай репрезентує *романтичність*.

Х. Класична краса

А. *Різні значення слова «класичний»*. Вживаний у мові істориків мистецтва термін «класицизм» сформувався на основі слів «класик» та «класичний»; походять вони від латинського *classis*. Все це багатозначні слова: *classis* було в античності назвою як класу суспільного, так і класу шкільного, а також — флоту; в середньовічній латині *classicus* означало учня, а *classicum* — сурму, вживану на флоті. Від стародавніх часів прикметник *classicus* (класичний) прикладалося до письменників та митців. Але протягом сторіч його значення поступово змінювалося.

У Римі слово *classicus* перемандрувало до літератури та мистецтва із суспільних, адміністративних та майнових стосунків. Цебто римська адміністрація поділяла громадян на п'ять класів за рівнем їхніх прибутків, а назву *classicus*, як свідчить Авл Геллій (VI. 13), давали тому, хто належав до першого, найвищого класу і чий прибуток сягав понад 125 000 асів. Принагідно ту назву прикладали й у переносному значенні: до письменників першого, *найвищого класу*. Письменникові такого класу протиставлялося письменника нижчого класу, званого знов-таки переносно пролетарським (*proletarius*). Назва «класичного» письменника крила в собі єдино оцінку, а не характеристику; класичним автором міг бути автор будь-якого роду літератури, аби тільки серед представників-свого роду він був *досконалим* письменником.

Доба Відродження зберегла тотожність: класичний письменник — письменник досконалий. Але за досконалих мали виключно старо-

давніх письменників. Звідси нова тотожність: класичний письменник — письменник *стародавній*.

Переконаність у досконалості стародавніх письменників та митців породила з XV сторіччя прагнення до них уподібнитися — і тоді назва класичного письменника та митця перекинулася й на тих, *хто схожий на старожитніх*; це сталося, зокрема, у XVII — XVIII сторіччях, коли з'явилося ще одне переконання, що сучасні автори не тільки уподібнилися до старожитніх, а й стали упорівень з ними.

Сучасні аматори та послідовники старожитніх вважали, що ті свою велич завдячували вірності мистецьким правилам та приписам. «Класичні» для них були ті письменники, які *дотримуються правил письменства*. У такому дусі писав Ян Снядецький (*O pismach klasycznych i romantycznych, 1819*): «У моєму розумінні, все те класичне, що узгоджується з правилами поезії, які французам приписав Буало, полякам — Дмоховський, а всім розвиненим народам — Горацій».

Горацій, Буало, класичні взірці поезії — все те було давнє, належало до минувшини, стало вже традицією. І після нового переакцентування слово «класичний» вживано у XIX сторіччі й у значенні того, що *давнє, традиційне*, вкрите патиною сторіч. У цьому розумінні Словацький називав класичним Яна Кохановського («від липи запахущої класичного Яна»).

Мистецтво та красне письменство старожитніх, принаймні у великий атенський період, мали певні прикметні риси, такі як гармонія, рівновага частин, супокій, простота, «*edle Einfalt und stille Grösse*», — за словами Вінкельманна. Мали їх і література та мистецтво пізніших творців, які ці риси брали за взірць. «Класичними» письменниками та митцями у XIX — XX сторіччях іноді називають і тих, хто має такі риси, хоч би й не належав до античності, ані йшов її шляхом. Такі значення класичності формувалися поступово — аж поки в кінцевому підсумку їх зібралось шість.

1. По-перше, слово «класичний», коли йдеться про поезію чи мистецтво, повсюдно визнаване. У такому значенні класичні автори, або класики — Гомер і Софокл, але й Данте і Шекспір, Гете і Міцкевич. У такому розумінні класичні й декотрі митці готики та бароко. Слово «класичний» у цьому розумінні стосується не тільки мистців та поетів, а й науки та вчених; коли йдеться, скажімо, про класиків філософії, то до них залічують не тільки старожитніх, не тільки Платона та Арістотеля, а й Картезія чи Локка, бо кожен із них був у своєму роді досконалий, найблискучіше репрезентував певний спосіб мислення. Такий зміст укладав у це слово, наприклад, Гете, пишучи (до Цельтера): «*Alles vortre-*

ffliche ist klassisch, zu welcher Gattung es immer gehöre». Або коли звертався до Еккермана (17.X. 1828): «Навіщо стільки галасу навколо того, що класичне, а що романтичне? Ходиться про те, щоб твір був добротний і вдалий — тоді він буде також і класичний».

2. По-друге, це слово означає те саме, що *старожитний*. У цьому сенсі звикли говорити про «класичну філософію», маючи на увазі грецьку та латинську, та про «класичну археологію», що розглядає мистецтво та матеріальну культуру старожитніх. У цьому розумінні «класичний» автор означає те саме, що автор грецький та латинський; це Гомер і Софокл, але також і дрібніші поети, якщо тільки вони жили в античності. Аналогічно стоїть справа з класичними скульпторами чи філософами. У цьому разі — це поняття історичне, що означає мистців та мислителів одного історичного періоду. І тільки одного: «Раз тільки, — писав Мохнацький (*Pisma*, 1910, с. 239), — сяло сонце класичного мистецтва».

У цьому розумінні поняття класичного автора чи твору не цілком однозначне: інколи воно береться вужче, наприклад, лише у рамках Греції. Міцкевич писав про «грецький, себто класичний стиль». Так само висловлюються нині декотрі історики. Інші дають цю назву тільки *вершинному* періодові античності в V — IV сторіччях давньої ери. У такому сенсі «класичний» письменник — Софокл, «класичний» скульптор — Фідій, «класичні» філософи — Платон та Арістотель, але не письменники, скульптори та філософи елінізму. В такому вужчому значенні вираз стосується також письменників та митців періоду розквіту римської культури августіанської доби. Це вужче поняття, не поширене ані на архаїчний період античності, ані на період її занепаду, напівісторичне, напівоцінне, воно означає лише зеніт античності.

3. По-третє, «класичний» означає *такий, що наслідує стародавній взірці* й подібний до них. У цьому значенні «класичними» називають декотрих сучасних письменників та митців, а також їхні шедеври, створені на взір стародавніх, та цілі мистецькі періоди, коли наслідування античності було характерним явищем. Таке поняття «класичності» водночас і поняття *історичне*. «Класичні» в цьому розумінні періоди поверталися раз по раз до європейської історії, передовсім упродовж середніх віків; до них належали вже період Каролінгів, певні течії в романський період, а відтак доба Відродження, почасти XVII сторіччя, насамперед класицизм на зламі XVIII і XIX сторіч. «Класичні» мистецтва та поезія позначені формами, перебраними з античності: архітектонічними ладами, колонадами та фризами, гексаметром і ямбом, мотивами зі стародавньої ієрархії та міфології.

Часто-густо слово «класичний» вживалося і вживається, поєднуючи друге значення із третім, тобто обіймаючи твори як старожитніх майстрів, так і сучасних їхніх послідовників. У такому дусі писав Бродзіньський (*O klasyczności i romantyczności* у: *Pisma estetyczno-krytyczne*, 1964, т. I, с. 3): «Класичністю у справжньому розумінні досі були твори стародавніх греків та римлян, однастайно визнані скрізь найкращими і справіку ставлені молоді за взірець; нині під те найпочесніше розуміння підведено майже все, що не виказує неповаги до мистецьких приписів, що смаком наближається до золотого віку римлян або до смаку Франції, особливо за Людовіка XIV». Інакше мислив Мохнацький (*Pisma*, 1910, с. 239): «Титул класиків сьогодні узурповано». Він вважав, що весь сучасний класицизм — це «видозмінена школа», «класицизм, із якого вже витравлено його справжню суть».

4. По-четверте, «класичний» означає те саме, що *узгоджений із приписами*, з правилами, обов'язковими для виконання у мистецтві й літературі. У такому значенні вжиті слова у вже цитованих уривках зі Снядецького («узгоджений із правилами поезії») та Бродзіньського («що не виявляє неповаги до мистецьких приписів»). У іншому місці, бажаючи визначити романтичність, Бродзіньський пише (с. 14): «Одні хочуть розуміти під тим словом відступ від усяких *приписів*, на яких ґрунтується *класичність*». Таке розуміння нині з'являється рідше, а все ж з'являється.

5. По-п'яте, «класичний» — те саме, що усталений, типовий, визнаний, нормативний, переважно вживаний давніше, *підпертий традицією*. Щоправда, в такому значенні слово частіше вживається поза мистецтвом та літературою: говориться про класичний стиль у плавбі, про класичний крій фрака, а також про класичну логіку, тобто давнішу, що її викладали перед відкриттями останніх поколінь. Говориться про класиків літератури, здебільшого в сенсі найзнаменитіших її представників (значення 1), однак не всі такі знамениті, почасти це лише давніші письменники, студійовані як виразники давнього способу писання. На думку сьогодинішнього мовознавця, то «платина часу накладає на книжку печать класичності».

6. І нарешті, по-шосте, «класичний» рівнозначне посіданню таких рис, як *гармонія, співрозмірність, рівновага, супокій*. Згідно з формулою XVIII сторіччя: шляхетна простота і спокійна велич. «Італійська енциклопедія» наводить як повсюдно визнані риси класичних творів: *norma, proporzione, osservazione del vero, esaltazione dell'uomo*. Такі риси мають класичні твори у значенні 2 та 3, стародавні й ренесансові, але не тільки вони; класичні в такому сенсі можуть бути ще й поетичні твори без

Олімпу та без гексаметру, а також архітектонічні твори без стародавніх ладів, колон, акантів та меандрів — аби лиш вони відзначалися гармонією, співрозмірністю й рівновагою.

До цього переліку годиться ще додати *пояснення*:

а. Термін «класичний» має й інші відтінки. У «Словнику Французької академії» його постійно вживано в оцінному розумінні (значення 1), але у виданні 1694 року зазначено, що «класичний» рівнозначне «тому, що тішиться визнанням» (*approuvé*), а у виданні 1835 року — «тому, що править за взірець» (*modèle*). А це не те саме. Термін «класичний» — справді міжнародний; але не всі мови послуговуються ним у той самий спосіб. Вищесказане стосується польської мови, так само стоїть справа і з мовами англійською, російською, італійською та німецькою. Натомість французи вживають терміна інакше: прикладають його *primo loco* до власного мистецтва XVII сторіччя, точніше, другої половини того сторіччя, і більше до літератури, ніж до красних мистецтв. Расіна чи Боссює називають «класичними» письменниками, причому термін розуміють як такий, що поєднує принаймні три виокремлені вище властивості: досконалість, спорідненість із античністю та гармонійність творів. Ларусс визначає: «*Classique — qui appartient à l'antiquité gréco-latine ou aux grands auteurs du XVII siècle*» («Класика, яка належить греко-латинській античності, — набуток великих письменників XVII сторіччя»); він пише, що: «*au sens strict le terme de classique s'applique à la génération des écrivains dont les oeuvres commencent à paraître autour de 1660*» («У вузькому розумінні термін «класика» застосовується до покоління письменників, чий твори починають виходити, починаючи з 1660 року»). Але це французька ідіома, яка не має аналогії в інших мовах.

б. Розглянута тут багатозначність слова «класичний» сягнула свого вершка у XIX сторіччі, натомість у наш час зменшилася. Значення 1. Вживається, але більше у повсякденній мові, ніж у науці; теперішні дослідники літератури не складають, як це робили александрійські вчені, переліку «класичних» авторів. Значення 2. Так само перебуває в занепаді, бо філологи та археологи воліють вживати термінів, не таких обтяжених багатозначністю; говорять не про класичну науку чи мистецтво, а про «стародавні», не про класичну археологію, а про «середземноморську». У занепаді перебуває і значення 4, бо нині менше вірять у всемогутність правил у мистецтві та в поезії, ніж вірили в них колись Снядецький та Бродзінський. Виходить з ужитку й значення 5: коли хочуть підкреслити, що письменник давній, кажуть просто «давній», а не «класичний». Відколи значення 1 відступило на другий план, назва «класичний» передбачає вже не оцінку, а єдино характеристику.

в. Одначе назва не стала цілком однозначна: актуальність зберегли два її значення — 3 та 6. У першому з тих двох значень криється назва *історична*, у другому — *систематизаційна*; у першому вона означає ту, а не іншу добу чи течію в мистецтві та літературі, у другому — певний *тип* літератури чи мистецтва, без огляду на те, в яку добу він панував. Отже, вона — або *власна назва* історичного явища (у значенні 3), або ж *загальний термін* (6).

г. Термін «класичний» раніше вживано у теорії літератури, але за ближчих до нас часів до нього частіше вдаються у теорії пластичних мистецтв. Нині в обох галузях понятійні апарати схожі між собою. Інша річ — *музика* та її теорія. У ній слави класиків зажили Бах, Гендель, Моцарт, які й гадки не мали повертатися до античності чи дотримуватися традицій, давнього стилю, а, власне, створили новий. Вони класики в іншому сенсі: у тому, що пильнували простого ритму, симетричної будови твору, досконалості форми.

г. Від прикметника «класичний» походять іменники «класику», «класичність» та «класицизм», який у нашому сторіччі став надто часто вживаним терміном. Тим часом він не однозначний: як його *definiens* виступає або античність, або правило, або гармонія, а в славнозвісній, улюбленій серед людей попереднього покоління оперетковій пісеньці «Молоді зреклися класицизму» його розуміють ще й як вірність традиції. Подібно до більшості термінів із закінченням на «-ізм», він означає не людей і не твори, а погляд, доктрину, напрям. І відзначається особливою багатозначністю, притаманною таким термінам: означає або тип мистецтва, або школу, табір, або групу митців з однаковими прагненнями, або мистецький чи інтелектуальний рух, напрям, або ідеологію такого руху, або позицію учасників руху, або керунки їхньої діяльності й творів. Що більшого: термін «класицизм» уживається як на означення *загального* поняття, так і в ролі *власної* назви декотрих течій та періодів, скажімо, періоду Перікла, Людовіка XIV або доби повернення до античності у XVIII сторіччі. Не дійшли навіть згоди щодо того, яким періодам належить та назва: дехто твердить, що тільки античності, бо інші періоди були наслідуванням класицизму, а не класицизмом. Так думав Мохнацький, коли у творах сучасних авторів, зокрема французьких, убачав «класицизм, який не є класицизмом».

Б. *Категорія класичності*. Спроби визначити класичну красу та класичність роблено не раз. Давній філософ Гегель визначав її як рівновагу духу та тіла, сучасний археолог (Г. Роденвальдт, 1915) — як рівновагу між двома людськими нахилами: до відтворення дійсності й до її

стилізування; французький історик мистецтва (Откер, 1945) — як узгодження контрастів, а німецький (В. Вайсбах, 1933) — як ідеалізацію, а отже, узгодження дійсності та ідеї.

Усі ці дефініції по суті схожі між собою, всі вони зводять класичність до рівноваги та співмірності первнів. Але внаслідок тяжіння до простої формули вони надміру спрощені. Зіставляючи мистецькі твори періодів, що їх зазвичай вважають за класичні, можна вирахувати більше рис класичності. Вона характеризується не тільки співмірністю, рівновагою, гармонією, а й почуттям міри. Класики тяжіють до *ясного*, виразного образу речей. Прагнуть виконувати своє завдання *раціонально*. Улягають *дисципліні*, обмежуючи свою власну волю. Дотримуються *людського діапазону*, творять за мірками людини. В історії людського мистецтва не один період, не одна течія, не одне угруповання відповідають таким визначенням. Мохнацький називав «три філії класичного смаку» — у Греції, Римі, Франції; сьогоденний історик налічить їх більше. Кожна мала певні своєрідні риси, але класичність була спільна для всіх.

Складники класичної ідеології найкраще сформулювали митці та письменники. Ось вони:

1. Прекрасне скрізь, а надто в мистецькій царині залежить від належних пропорцій, від співмірності частин, від дотримання міри. Ще Вітрувій писав (III. 1): «Композиція храмів — у симетрії, а симетрія — у пропорційності». Один із перших майстрів доби Відродження Лоренцо Гіберті (*I commentarii*, II. 96) твердив: «*La proportionalità solamente fa pulchritudine*» («Єдине джерело прекрасного — пропорційність»). У Джотто він захоплювався тим, що той досяг природності й чару, не перебираючи міри (*l'arte naturale e la gentilezza non uscendo delle misure*). Так само вчений, теоретик мистецтва XV сторіччя Лука Пачолі (*De divina proporzione*, 1509) твердив, що через пропорційність (*proportionalità*) Бог являє таємниці природи (*secreti della natura*), Леон Баттіста Альберті писав, що прекрасне — у співмірності й гармонії (*consenso e consonantia*); Помпоній Гаурікус (*De sculptura*, с. 130) — що міру слід пізнавати й любити (*mensuram contemplari et amare debemus*); кардинал Бембо (*Asolani*, 1505, с. 129), що «краса — не що інше, як чар, породжений пропорційністю та гармонією» (*Bellezza non é altro che una grazia che di proportion e d'armonia nasce*). Йому вторує фанатичний Джіроламо Савонарола (*Prediche sopra Ezechiele XXVIII*): «*Bellezza é una qualità che resultà della proporzione e corrispondenza delli membri*». Так само, у цілковитій згоді з італійцями, мистецьку красу розумів Джерр, який писав, що «без належної пропорційності жоден образ не може бути досконалий» (*ahn recht Proportion kann je kein Bild vollkommen*

sein). Так само в розповні XVI сторіччя Андреа Палладіо розводився про всемогутність пропорційності — «*la forza della proportione*». Схожі приклади й цитати можна було б множити без кінця-краю, запозичуючи їх не тільки з XV та XVI сторіч.

2. Прекрасне закладене у природі речей, воно — їхня об'єктивна властивість і не залежить від людської вигадки чи домовленості. Ось чому воно незмінне й неминуще у своїх істотних рисах, ось чому його треба пізнавати, а не вигадувати. Альберті писав у *De statua*, що «самим кшталтам тіл притаманне щось таке, що в них природне, що в них природжене й через те триває постійно й незмінно» (*in ipsis formis corporum habetur aliquid insitum atque innatum, quod constans atque immutabile perseveret*). Так само мислили й теоретики поезії. Жуль Сезар Скалігер, найбільший серед них авторитет доби Відродження, писав (*Poëtiques*, III. 11): «Кожному роду речей притаманне щось таке, що є перше й достеменне, на що як на істину та норму має покликатися все» (*Est in omni rerum genere unum primum ac rectum ad cuius tum normam, tum rationem caetera dirigenda sunt*). Із такого погляду випливало, що правдивий шлях мистецтва — наслідування природи. Але наслідування теоретики класицизму розуміли не як копіювання вигляду речі, а як відшук отого *primum ac rectum*, отого *constans ac immutabile*, що про нього писали як Альберті, так і Скалігер.

3. Прекрасне — це питання знань. Його треба досліджувати, пізнавати, знати, а не вигадувати, імпровізувати. Прекрасне (*leggiadria*) пов'язане з розумом, зазначає Альберті. А ось що пише Гаурік: «У мистецтві нічого не досягти без науки, без освіти» (*nihil sine litteris, nihil sine eruditione*). Та сама думка класичної ідеології, витлумачена негативно, звучатиме так: краса та мистецтво — не справа уяви, ані справа інстинкту.

4. Прекрасне, властиве людському мистецтву, — це прекрасне у людському діапазоні.

Не в надлюдському, який приваблював романтиків. Цю засаду класики прикладали також до архітектури. У ній так само, за Вітрувієм (III. 1), пропорції «повинні чітко спиратися на пропорції людини гарної статури».

5. Класична краса підлягає загальним правилам. Особливо на цьому наголошував французький класицизм XVII сторіччя.

Поняття класичної краси, напівісторичне, напівсистематизаційне, не є поняттям точним; а все ж можна говорити про його відповідність тому, що вище було назване красою *stricto sensu*, або красою форми, правильного співвідношення.

XI. Романтична краса

А. Виникнення та зміни поняття

1. Із групи слів «романтизм», «романтичний», «романтик» найраніше утворився прикметник «романтичний». На нього пощастило потрапити ще в рукописові XV сторіччя; але це поодинокий випадок. Насправді його історія починається пізніше — у XVII сторіччі. Відтоді вона пройшла два етапи: на першому слово вживалося без зв'язку з мистецтвом та його теорією, і тільки на зламі XVIII та XIX сторіч воно стало її технічним терміном. У перший період його вживали рідко й вільно. Зазвичай воно означало настроєві речі, краєвиди й місця, зустрічі та події; у такому сенсі цього слова вжив 1712 року Свіфт, описуючи «романтичну трапезу в затінку дерев», а 1763 року Бозуелл, згадуючи садибу предків. Те саме слово означало ще й речі неймовірні, нереальні, екстравагантність і донкіхотство; у такому значенні його, наприклад, ужив Пепіс 1667 року. З мистецтвом воно не мало тоді нічого спільного, хіба що з садівництвом. «Деякі англіїці, — писав 1745 року француз Ж. Леблан, — силкуються надати своїм садам вигляду, який вони звуть *romantic*, що означає приблизно те саме, що мальовничий».

Цим словом послуговувалися тільки в одній мові — англійській. Французи мали інше, схоже: *romanesque*. Допіру 1777 року його запозичив приятель Ж.-Ж. Руссо, Р. Л. де Жірдан: «Я волію вживати англійського слова *romantique*, ніж нашого французького *romanesque*».

Етимологія слова ясна. Воно походило від роману: романтичними називали інсценізації відомих романів, а також тих, хто годився на роль їхніх героїв. Роман же свою назву запозичив з *романських мов*, якими писано перші романи. Ті мови своєю чергою мали таку назву, бо виникли в Романії, на узграницчі Італії та земель франків. А назва Романії, звичайно, походила від *Roma*. Тож-бо назва романтизму виводиться, зрештою, з Рима, немовби засвідчуючи, що в нашій мові всі шляхи провадять до Рима.

2. До словникового складу літератури та мистецтва прикметик «романтичний» ввійшов у Німеччині 1798 року завдяки братам Шлегелям. Так вони називали, особливо Фрідріх, літературу *новочасну*, щоб відрізнити її від класичної. До її прикмет Фрідріх залічував переважання особистих мотивів, мотивів філософських, прихильність до «повняви та життя» (*Fülle und Leben*), певну байдужість до форми і цілковиту — до правил, брак страху перед гротеском та бридотою, а також сентиментальний зміст, викладений у фантастичній формі (*sentimentalischer Stoff*)

in einer phantastischen Form). Таку назву Шлегель прикладав до всієї новочасної літератури, він завважував романтичність іще в Шекспіра та Сервантеса. Але вбачав її і в письменників сучасних — у таких видатних, як Гете й Шіллер. Досить швидко такі підходи зазнали змін. А саме: згаданий епітет привласнили сучасні письменники. Ось чому до романтиків уже не залічувано Шекспіра та Сервантеса, назва почала означувати виключно сучасних авторів. То було перше зміщення в її розумінні. Не забарилося й друге. Зрештою назва, що з'явилася в Німеччині й на початку означала єдино німецьких письменників, перемандрувала до Франції й припала до смаку групі сучасних бунтівних літераторів. Перекинулася вона й до інших країн. У Польщі прикметник «романтичний» з'явився у пресі 1816 року (стаття С. Потоцького у виданні «*Pamiętnik Warszawski*»*) та в театральній рецензії на постанову «Гамлета»). Для Бродзінського та Міцкевича у 1818 — 1822 роках то вже була природна назва, що означала ще й групу сучасних польських поетів. Так само діялося і в решті країн: нові групи письменників прибирали собі назви романтичних. Вона стала своєрідною власною назвою не для одиниць, а для груп (так само, як пізніше назви «Молода Польща», «Скамандрити», «Квадриги»).

Письменники, яких називали і які самі себе називали романтичними, належали до однієї родини, а отже, мали право на спільну назву; але спорідненість між декотрими була далека. А все ж до романтиків залічували як Шлегелів та Новаліса, так і Міцкевича та Словацького, Гюго та Мюссе, Пушкіна та Лермонтова. Тож-бо назва романтиків мала багатоманітний, неоднорідний десигнат, то була назва для багатьох подібних, але не тотожних груп.

Романтиків єднала хронологія: вони розгортали свою діяльність (цифри заокруглені) у 1800 — 1850 роках. А починаючи з 1850 року, романтичні групи сягнули зеніту слави. Дати для Франції: ще 1821 року провінційна Академія (в Тулузі) оголосила конкурс на визначення рис романтичної літератури; 1830 побачила світ історія французького романтизму (написав її Е. Ронтейш), а вже 1843 року Сент-Бев писав (у листі до Ж. та К. Олів'є), що романтична школа відходить, що час з'являтися іншій. У Польщі зародків романтизму звикли дошукуватися у розправі Бродзінського 1818 року, а кінець його пов'язувати зі смертю Словацького 1849 року.

3. Проте обсяг поняття романтичності швидко розширився і — відповідно — змінилося його значення.

* Варшавський щоденник (пол.).

а. Первісно слово «романтик» означало саме тих, хто взяв для себе цю назву; та з часом воно поширилось і на *інших сучасних письменників*, які їм симпатизували, але, визначаючи себе, такої назви не вживали. Цим пояснюється те, що в історії літератури серед романтиків опинились і Дюма-батько, Фредро та багато інших. Можливо, до родини романтиків було зараховано і їхніх приятелів.

б. Цю назву стали поширювати й на давніших письменників із подібними тенденціями, таких як Руссо у Франції, Вортон в Англії, група «Буря і натиск» у Німеччині, — та ще й бувши певні, що з огляду на їхні тенденції їх слід вважати не тільки за предтеч, а й за щирих романтиків. Слова про поезію, що та «поривається до чогось велетенського, варварського, дикого», — не що інше, як романтична декларація, а тим часом вона років на сорок випереджає визнану загалом дату зародження романтизму, оприлюднюється 1758 року і належить перу Дідро («*La poésie veut quelque chose d'énorme de barbare et de sauvage*» — у розправі *De la poésie dramatique*, VII, с. 370). Тут, як бачимо, до родини романтиків залічено вже їхніх предків.

в. Зараховано до неї й *пізніших* письменників, які зберегли риси романтиків. Романтичні покоління повимирали, але декотрі письменники зберегли вірність романтичній традиції. З цього приводу можна сказати: до родини романтиків влилися і їхні нащадки. «Колумбійська енциклопедія» залічує до романтиків Діккенса, Сенкевича та Меттерлінка, а французько-американський історик Барзен вклучає до них В. Джеймса та З. Фрейда.

г. Назву, призначену початково для письменників, стали давати й тогочасним представникам *інших мистецтв* з аналогічними прагненнями: малярам, таким як Делакруа або К. Д. Фрідріх, скульпторам, як Давід д'Анжер, музикам, як Шуман, Вебер чи Берліоз. До родини романтиків було долучено їхніх родичів.

г. Процес розширення семантики слова пішов далі: його почали прикладати до письменників та митців, що не мали ні часового, ні причинного зв'язку з тими, хто в 1800 — 1850 роках прибрав цієї назви, — досить було схожості творів, їхньої форми чи змісту. До романтиків знову залічено не тільки Шекспіра та Сервантеса, а й багатьох інших. Хтось долучав до них Війона та Рабле, ще хтось — Канта і Френсіса Бекона, навіть святого Павла та автора «Одіссеї».

4. Такі розширення мали далекосяжні наслідки, вони зробили слово «романтик» украй двозначним: якщо, з одного боку, воно — *власна назва* певних літературних груп 1800 — 1850 років, то, з другого, нині воно — *назва загального поняття*, що охоплює літераторів та митців усіх

часів. Зрештою це не виняткова ситуація, так само діється і з іншими словами, вживаними у працях істориків мистецтва та літератури, такими бодай, як «класичний» та «бароковий».

Б. Визначення романтичності. Як тільки не розуміли й не визначали романтизм, романтичність, романтичний твір і колись, і нині! Наводимо двадцять п'ять дефініцій, вибраних серед іще більшого їхнього числа, головно дефініцій, пропонованих письменниками, яких звали романтиками і які звали так самі себе.

1. Визначення, що трапляється особливо часто: романтичне мистецтво — це мистецтво, що цілковито покладається на *почуття*, передчуття, поривання, ентузіазм, віру, а отже, на ірраціональні функції свідомості. Екзальтація та інтуїція були для Міцкевича «сакраментальними виразами доби», доби романтичної. Формула романтизму, яку кожен поляк знає напам'ять, звучить так:

*Чуття та віра більше мені кажуть,
Ніж луна й зір мудрагеля.*

У такому самому ключі Ігнаці Хжановський визначав романтизм як боротьбу почуття з розумом. «Мистецтво — це почуття», — твердив Мюссе. «Поезія — це згусток ентузіазму», — вважав Альфред де Віньї. Інстинкт у ній важливіший за обрахунки. Як писав Казімеж Бродзінський (с. 15): «До класичності треба мати досконаліший смак, до романтичності — досконаліше чуття».

2. Визначення, близьке до попереднього: романтичне мистецтво — це те, що покладається на *уяву*. На переконання романтиків, поезія і мистецтво взагалі є головно, ба навіть єдино, справа уяви. Цю останню романтики любили над усе; вони вірили, як твердив Бенедетто Кроче, у надлюдський дар уяви, наділеної чудесними й суперечливими властивостями. Вони прагнули користатися з того, що уява багатша за дійсність. Як писав Шатобріан: «Уява багата, щедра, чудесна, а існування вбоге, ялове, безсиле». Тож-бо письменник та митець повинні радше попускати віжки фантазії, ніж триматися реальних взірців. Ежен Делакруа, художник-романтик, як вважають, занотував у своєму щоденнику, що «найпрекрасніші твори ті, які виражають чисту уяву митця», а не ті, які покладаються на модель.

3. Романтичність — визнання *поетичності* за найвищу вартість літератури та мистецтва. Е. Дешан, співпрацівник Віктора Гюго, писав 1824 року: «Складна суперечка класиків та романтиків — не що інше, як вічна війна прозаїчних умів та поетичних душ».

4. У вужчому розумінні романтичність — не що інше, як віддання мистецтва на волю почуттів, надто ж почуттів *зворушливих*. Бродзінський зазначав (с. 14): «Романтичні красоти — виключно для чулих сердець». До цього зводиться й сенс іншої формули: «Романтична поезія — поезія лірична» (*La poésie lyrique est toute la poésie*). Ці слова належать Теодорові Жуфруа, філософові доби романтизму.

5. Загальніше визначення: романтичність — це певність *духової* природи мистецтва. Духові справи — його тема, зміст, проблематика. Знову ж таки, як висловився Бродзінський (с. 28): «Для Гомера все було плоть, для наших романтиків усе є дух».

6. Романтичність — *це віддавання переваги духові над формою*: таке Гегелеве тлумачення. Звучить воно подібно до попереднього, але різниться від нього, оскільки дух протиставляється формі, а не плоті. Витлумачений таким робом романтизм — це свідомий аморфізм, протиставлений властивому класикам тяжінню до форми та гармонії. Вацлав Боровий писав: «Аморфізм — засаднича риса романтичної теорії мистецтва [...]. Це тяжіння до безформності, тенденційне легковаження єдності, гармонії форм». За іншою формулою, романтизм — це переважання змісту над формою: «*иц о*» важливіше за «*я к*». Правильність для романтизму не є висока прикмета.

7. Подібне, але яскравіше формулювання: оскільки романтизм віддає перевагу іншим чинникам, ніж формальні, то можна його (користуючися формулою, вжитою у висловлюваннях Кароля Шимановського про Бетховена, визначити й так: романтизм — це переважання *етичних зацікавлень* над естетичними. Або ще так: естетика романтизму — естетика без естетизму.

8. Романтичність — це *бунт проти узвичаєних формул*, це ігнорування, відкинення загальновизнаних правил, засад, приписів, канонів, умовностей. У 20-х роках XIX сторіччя цю рису підкреслював, зокрема, Л. Віте у «*Le Globe*», проголошуючи «*la querre aux règles*». Він писав: «У найширшому й найзагальнішому розумінні романтизм — це, власне кажучи, протестантизм у літературі й мистецтві».

9. Радикальніше розуміння: романтичність — це *бунт проти всяких правил*; вона, романтичність, домагається визволення від правил узагалі, є творчістю, що не рахується із правилами, вільна від них: «Творчої сили ніколи не убгати в загальні засади» (*T.Mochnacki, Pisma, 1910, c. 252*).

Подібне визначення, тільки інакша формула: романтичність означає лібералізм у літературі та мистецтві. Ця формула належить одному з найславетніших романтиків — Вікторові Гюго.

10. Романтичність — це бунт психіки проти суспільства, що її породило, — версія Станіслава Бжозовського. Свою думку він сформулював і образно: «Романтизм — це бунт квітки проти свого коріння».

11. Романтичність — це індивідуалізм у літературі та мистецтві. Воно кожному дає право писати, малювати, komponувати відповідно до свого натхнення та смаку. Романтичність — це потреба волі та домагання її у всіх сферах життя, у тому числі в поезії та мистецтві.

12. Романтичність — це суб'єктивізм у літературі та мистецтві. «Романтичний означає — суб'єктивний», — пише сьогоденний французький критик Г. Пікон. На таке визначення пристали б і давні романтики. Воно означає: згідно з романтизмом митець показує своє бачення речей, без претензій на об'єктивність та узвичаєність того, що він створив. Таке розуміння романтизму допускає багато формул — доброзичлива формула проголошує, що романтизм — це «вибух ізсередини», а недоброзичлива — що це «демонстрація особистості» (*étalage du moi*).

13. Романтичність — це прихильність до дивовижності. В. Пейтер схарактеризував її так: «*It is the addition of strangeness to beauty that constitutes the romantic character in art*» («Домішка дивовижності до прекрасного — ось що зумовлює романтичний характер мистецтва»). Стаття *Romantism* із «*Macmillans Magazine*», т. 35, 1876, с. 64n).

14. В основі цього визначення — прагнення безмежжя: «Романтичність підносить над предметом, пориваючи в безмежжя», — зауважує Бродзінський (с. 28), який вбачав у такій особливості ключ до розрізнення романтика та класика. Тлумачений у такий спосіб романтизм знайшов свій поетичний вираз у чудовому вірші Вільяма Блейка: «*Hold infinity in the palm of your hand*» («Тримай безмежжя на долоні своєї руки»).

15. У такому самому дусі: романтичність — це намагання за явищем, за поверхнею речей побачити глибини буття. Або — намагання поетичним зусиллям засягнути в душу світу. Або — засягнути у приховане, таємне. Трактований у такий спосіб романтизм мав два наслідки: по-перше, схилив поезію перебрати на себе функції філософії; по-друге, велів їй хапатися за незвичайні засоби, оскільки перед лицем нових завдань органи чуття уводять в оману так само, як і думка; іншими словами, слід покладатися на стани екстазу, натхнення.

16. Романтичність — це символічне розуміння мистецтва. Адже барви, форми, звуки, слова, якими послуговується мистецтво, були єдино символами того, до чого романтики поривалися насправді. Для такого романтика, як Вільгельм Шлегель, прекрасне було «символічною презентацією безмежжя».

17. Інша концепція: романтичність — це відмова ставити перед мистецтвом будь-які межі у виборі як змісту, так і форми. Всяка тема годиться — як чуттєвий світ, так і трансцендентний, як дійсність, так і сон та марення, як високе, так і гротескове; і все може бути змішане з усім, як це ми бачимо в житті. Саме так Віктор Гюго формулював свою романтичну програму в передмові до драми «Кромвель». Йому вторував Фрідріх Шлегель: «*Fülle und Leben*», тобто — повнява і життя. Романтик Коулрідж хвалив Шекспіра за те, що той сполучає «протилежності, як сполучені вони у природі» (*the heterogeneous is united as it in nature*). Подібний підхід демонструють і новітні історики, вбачаючи у романтиків наміри обійняти своїм мистецтвом «усю спадщину людини» (*the whole inheritance of man*) — згідно з формулою лорда Актона. Звідси вже недалеко й до нового визнання.

18. Романтичність — це визнання *багатоманітності*, різnorodності речей та мистецтва. Форм у світі ясно, і — всупереч класичній традиції — одна не гірша за іншу.

19. Американський історик понять А. О. Ловджой (*Essays on the History of Ideas*, 1948) називає позицію романтиків диверситаріанізмом і протиставляє її уніформітаріанізові класиків. За його словами, романтики відкрили «вартісність багатоманітності речей» (*the intrinsic value of diversity*). Власне, в різnorodності вони вбачали мистецьку досконалість. У ній глибинна причина того, що вони наплодили силу-силенну літературних і мистецьких форм, як і їхнього нахилу до змішування літературних та мистецьких форм.

20. Романтичність — це *взорування на природу*. Вона ж бо багатоманітна, нестандартизована; тільки уподібнення до неї дасть мистецтву змогу уникнути стандартизації. Тим-то романтики висловлювалися на користь реалізму, природності, вбачали в них порятунок від умовностей, схем, штучності класиків. І нині, розглядаючи їхню діяльність, дехто з істориків, а останнім часом Ж. Барзен, наголошує на реалізмові романтиків. Але романтизм тяжів зовсім не до того.

21. Для нього дійсність, на відміну від достеменного буття, була нудна й неістотна. Мистецтво виростає зі зречення її, за висловом одного із провісників романтизму, В. Г. Ваккенродера. Або з «пониження її у званні», з відмови їй у достеменності (за формулою М. Шаслера, історика естетики, що жив і творив сто років тому: «*Herabsetzung zum blossen Schein*») та заперечення її стійності. «Романтизм — це незадоволення суспільною дійсністю», за формулою Юліуша Клейнера (*Studia z zakresu teorii literatury*, 1961, с. 97), це конфлікт людини зі світом. Ба більше: романтизм — це *втеча від дійсності*, надто від теперішньої

(*ibid.*, с. 102). Втеча у світ утопії та казки (англосакси називають це «*fairy-tale-element*» [«казковий елемент»] романтизму). Втеча у царину фікції та ілюзії. Як сказав Міцкевич:

*Хай над мертвим злине світом
В райську царину омани.*

Чи бодай утеча в минуле, у давнину. Особливо в середньовіччя, таке відлегле від нових часів. Для романтика найпрекрасніше те, чого вже нема. Можливо — чого ще нема.

22. Інше, не таке крайнє визначення романтизму: цей метод характеризується не прихильністю до реальності, ані нехиттю до неї, а прихильністю лише до певного типу реальності, себто до реальності живої, динамічної і мальовничої. На відміну від статичного, застиглого мистецтва, любого серцю класиків, — такий романтизм обожає розмах, порив, мальовничість, незвичайність, ставить їх над те, що спокійне, врівноважене, упорядковане, відрегульоване, звичайне. Звідси вже недалеко й до ще одного визначення:

23. Романтична творчість та, яка тяжіє не до гармонійної краси, а до динамічної дії, прагне справляти глибоке враження на людей, стрясати їхні душі. Твір має бути цікавий, захватний, здатний перевертати душу — це для нього важливіше, ніж бути прекрасним.

24. Інша споріднена формула романтизму: чільна мистецька категорія — не гармонія, а, власне, конфлікт. Так ведеться в мистецтві, бо так ведеться в людській душі й не інакше — у людському суспільстві.

25. Від романтичного письменника Шарля Нодье походить іще й таке (сформульоване близько 1818 року) особливе розуміння романтичної літератури: якщо джерелом натхнення ранніх і класичних поетів була «досконалість людської природи», то їхніх романтичних колег надихали наші ганджі та злидні («*nos misères*»). Приблизно так само мислили й інші романтики. На думку Мюссе, прикметною рисою нових (романтичних часів) та їхнього мистецтва є те, що роль першої скрипки почало відігравати *страждання*.

Як бачимо, дефініції романтичності різні — різні, але почасти й споріднені; вони дають різнобічне тлумачення складного явища. Загалом, удаючись до визначення через заперечення, можна сказати: романтизм — протилежність класичності. *Романтична краса* цілком відмінна від краси класичної, того, що тут було названо красою *stricto sensu*; вона відмінна від краси пропорцій, гармонійного співвідношення частин. У дусі поданих вище визначень можна сказати, що вона — краса сильного почуття й ентузіазму, краса уяви, краса поетичності, ліризму, краса

духова, аморфічна, не підвладна формі ані правилам, краса химерності, необмеженості, глибини, таємничості, символу, багатоманітності, краса ілюзій, далекосяжності, мальовничості, а також краса сили, конфлікту, страждання, краса сильного враження.

Якщо не боятися крайнього формулювання, то можна сказати, що коли у класицизмі найважливіша категорія вартості — краса, то в романтизмі — не краса, а велич, глибина, піднесеність, високість, політ. Але, може, краще буде інше формулювання: якщо класична краса — це краса у *найвужчому* (формальному) значенні, то краса романтична криється тільки в *найширшому* понятті прекрасного. Якщо з обсяжної царини краси вилучити класичну красу, то все, що залишається, у значній своїй частині, коли не цілком — краса романтична.

Розділ VI

ПРЕКРАСНЕ: СУПЕРЕЧКА МІЖ ОБ'ЄКТИВІЗМОМ ТА СУБ'ЄКТИВІЗМОМ

*Est in omni rerum genere unum primum ac
rectum ad cuius tum normam, tum rationem
caetera dirigenda sunt*.*

Ж. С. Скалігер. *Poëtiques*

*There is nothing, either good or bad, but thin-
king makes it so**.*

В. Шекспір. *Гамлет*

Суперечка між об'єктивістським та суб'єктивістським розумінням естетики — давня. Йдеться в ній про те, чи естетична вартість — властивість речі, а чи тільки людська реакція на речі? Іншими словами: чи естетичне судження — то судження про предмети, а чи про те, що вони будять у душі суб'єкта? Вдаючись до яскравішого формулювання: коли ми висловлюємо судження, що якась річ «прекрасна» або «естетична», то яку ми приписуємо їй властивість: ту, що притаманна їй насправді, чи тільки ту, якою ми самі її наділяємо? Або: чи є речі прекрасні й потворні, а чи таких речей нема взагалі, оскільки жодна з таких властивостей сама собою їм не притаманна, всі вони естетично нейтральні, — ані прекрасні, ані бридкі, — то ми тільки беремо їх за таких. Коли Платон твердить, що «є речі прекрасні, які є ними завжди і самі з себе» (*Philebus*, 51 B), то він висловлює об'єктивістський погляд в естетиці, а коли Девід Г'юм (*Of the Standart of Taste*, 1757) пише, що «краса речей живе тільки в мозку того, хто ті речі споглядає», то він висловлюється на користь суб'єктивістського погляду.

* Справіку царство речей живе єдиною правдою — і до її мудрості слід скеровувати інших (лат.).

** Нема нічого доброго ані лихого,
Таке воно у нашій тільки думці (англ.).

Точаться в естетиці ще й інші подібні суперечки, зокрема така: якщо річ прекрасна для когось одного, то чи така вона для всіх, а чи може бути прекрасна для одних і водночас бридка для інших? Тут предмет суперечки — вже не суб'єктивізм, а естетичний релятивізм. Твердячи, що речі прекрасні «самі собою», Платон заперечує естетичний суб'єктивізм, а твердячи, що вони прекрасні «завше», заперечує релятивізм. А коли Г'юм додає до цитованого речення, що «кожен ум завважає свою красу», то поєднує суб'єктивізм із релятивізмом. Злиття цих двох поглядів, проте, не конечне: історія естетики знає суб'єктивізм без релятивізму й релятивізм без суб'єктивізму.

Історію суперечки між суб'єктивізмом та об'єктивізмом часто-густо уявляють собі так, що стародавні та середньовічні естети стояли на позиціях об'єктивізму, а новочасні зреклися їх і перекинулися на позиції суб'єктивізму. Але така історична концепція фальшива. Адже суб'єктивістське розуміння прекрасного з'явилося вже в ранній античності й не було чуже середньовіччю, а об'єктивістське ще довго утримувалося й за нових часів якщо на час і поступалося першістю суб'єктивістськом, то все ж таки згодом верталось знову. Принаймні у статистичному плані можна б сказати, що у стародавній та середньовічній естетиці переважав об'єктивізм, а в новочасній — суб'єктивізм. Нижче будуть зіставлені докладніші дані, дотичні до історії цієї дискусії.

I. Античність

Спалахнула вона начебто тільки в рямцях філософії; у передфілософських письменників-поетів не видно ще й сліду такої суперечки. Люди невчені з природи своєї схильні судити (давніше так само, як і нині), що як їм щось подобається, то через те, що воно прекрасне, через те, що відповідає їхньому смакові. Натомість така можливість відкрилася перед тими, хто почав філософувати. І розгорнулася суперечка, позаяк частина філософів усе ж лишилася на передфілософських позиціях. З тією тільки різницею, що об'єктивісти-нефілософи мали свій погляд за щось самоочевидне, не шукаючи доводів на його користь і не потребуючи їх, а філософи-об'єктивісти силкувалися обґрунтувати свою позицію, підперти її доводами. І ранні грецькі мислителі V сторіччя зайняли дві різні позиції: хто обґрунтовував естетичний об'єктивізм, а хто піддавав його критиці. Піфагорійці його обґрунтовували, а софісти — критикували.

Піфагорійське обґрунтування об'єктивності прекрасного було таке: серед об'єктивних властивостей речей є одна, здатна створювати пре-

красне, — пропорційність. «Лад і пропорційність, — твердили представники цієї школи, — прекрасні й корисні, а безлад і брак пропорційності — потворні й некорисні» (*Stobaios, Ecl., IV 1. 40 H, фпарт. D 4*). Можна розвинути такий погляд: краса — у гармонії, гармонія — в ладі, лад — у пропорції, пропорція — в мірі, міра — у числі. А лад, пропорційність і співмірність частин — об'єктивні властивості речей. Під впливом піфагорійців і в згоді з їхньою теорією греки почали прекрасне називати «симетрією», себто співмірністю. Пропорційність, твердили вони, — це об'єктивне підґрунтя всякої краси; краса панує в реальному світі, у космосі; людина споглядає її в ньому і з нього переносить на власні творіння.

Натомість *софісти* дотримувалися суб'єктивістського й антропоцентричного погляду на прекрасне. Космос не криє в собі ані краси, ані бридоти — їх творить тільки людина. То було природне застосування погляду софістів на світ. «Людина — міра всіх речей», а отже, й прекрасного. Вони доводили, що краса відносна, вказуючи, що різним людям подобається різне, для різних людей прекрасні різні речі. Прекрасна річ, — писали вони, — коли чепуряться жінки, і бридка — коли це роблять чоловіки. Близький до софістів літератор Епіхарм зазначав, що «собака має собаку за щось найпрекрасніше, так само — віл вола, віслук — віслюка, свиня — свиню» (*Diog. Laert., III 16, фпарт. B 5*).

Вихідним пунктом софістів був естетичний релятивізм, звідки вони також виводили суб'єктивізм. Краса не що інше, як утіха для наших очей і вух, та й годі.

Близький до стоїків ритор Горгій зайшов у своєму об'єктивізмові найдалі. Він доводив (*Helen., 8, фпарт. B 11*): тому, що будить у нас мистецтво (*а надто — поезія*), в об'єктивному, реальному світі ніщо не відповідає. Вплив мистецтва спирається на ілюзію, облуду, оману: вона впливає тим, чого об'єктивно по суті не має. У тій дуже ранній, датованій ще V сторіччям до н. е. теорії крився найкрайніший естетичний суб'єктивізм.

Після спроби піфагорійців обґрунтувати естетичний об'єктивізм та його суб'єктивістської критики з боку софістів у грецькій філософії незабаром зроблено ще один крок: здійснено понятійну диференціацію, що дозволяла зблизити обидва крайні погляди і знайти поміркованіше, справедливніше розв'язання суперечки. Це зробив *Сократ*. Цебто він виокремив два роди прекрасних речей: ті, що прекрасні *самі собою*, і ті, що прекрасні лише для когось, а саме для того, хто ними послуговується. То було перше компромісне розв'язання: краса почасти об'єктивна, почасти суб'єктивна; є як одна краса, так і друга (*Xenophon, Commentarii, III. 10. 10*).

Сократ дійшов такого розв'язання завдяки своєму новому розумінню краси. Піфагорійці виходили з того, що краса полягає у *пропорційності*, він же звернув увагу на те, що вона полягає так само і насамперед у *відповідності*, доцільності, пристосованості до призначення. Якщо краса пропорційності стала, то краса відповідності відносна, бо різні речі мають різне призначення, а отже, відзначаються й різною красою (*Xenophon, Commentarii, III. 8. 4*). Щит прекрасний, коли надійно захищає, спис — коли дається кидати швидко і з великою силою; тожбо краса списа різниться від краси щита. Хоча золото по-своєму прекрасне, золотий щит такий не є, бо не годен спевнити призначення щита. Все, що доцільне, Сократ іменував прекрасним (*kalon*) або ж відповідним (*harmotton*); пізніші греки вживали термін *prepon*, а римляни переклали його як *aptum* або *decorum*. Пізніша антична доба або *відрізняла decorum* від краси і тоді проголошувала, що всяка краса абсолютна і тільки відповідність відносна, або *залічувала* відносність до краси і тоді твердила, що краса двояка: або абсолютна, або відносна. А втім, ці справи було глибше з'ясовано допіру на порозі середньовіччя.

На подальший розвій розуміння прекрасного, на трактування його як об'єктивної властивості найбільше вплинуло те, що Платон пристав до піфагорійців. Його авторитет не то на сторіччя, а на цілі тисячоріччя забезпечив переважання об'єктивізму в естетиці. Позиція його була цілковито піфагорійська: є об'єктивна краса, і вона — у пропорційності. Він писав (*Soph., 228 A; Phileb., 51 C*): «Збереження пропорційності — незмінна запорука краси», «Без міри нема нічого прекрасного», «Є прекрасні речі, прекрасні завше і самі з себе, і то, власне, вони дарують нам особливу й своєрідну насолоду». Платон у своїх висновках застерігав: «Я кажу не про те, що кому любе, а про те, що прекрасне», тобто він не заперечував, що про красу висловлюються також суб'єктивні й відносні судження; йдеться тільки про те, що судження *можуть* і повинні мати об'єктивну підставу. А мають вони її, коли спираються не на враження та почуття, а на розум.

Платонів вплив був то більший, що другий не менш впливовий грецький мислитель, *Арістотель*, неохоче і скупко висловлювався стосовно об'єктивності прекрасного. У цьому питанні він немовби дотримувався нейтралітету. Його нейтральність працювала на користь панівної думки, себто об'єктивізму.

Стоїки ж, творці іншої потужної течії стародавньої філософії, були в естетиці вікінченими об'єктивістами. Вони вбачали прекрасне у пропорційності, а також вважали його не менш об'єктивною рисою, як здоров'я, що так само полягало у пропорційності (*Galen, De placitis Hipp.*

Et Plat., V. 2 (158) та V. 3 (161). Таке переконання вони прикладали як до духової краси, так і до тілесної. Красу в вужчому значенні — красу тілесну, зорову — вони визначали як ідеальну пропорційність та співвідношення членів у поєднанні з приємністю барви (*cum coloris quadam suavitate*). Здавали собі справу в тому, що судження про красу спирається на реакцію органів чуття, на безпосереднє враження, й через те воно ірраціональне, але не думали, що це вже самохіть робить прекрасне чимось суб'єктивним, бо органи чуття — згідно з міркуваннями стоїка Діогена Вавилонського — можна тренувати й розвивати; суб'єктивні супровідні враження: ці останні, коли вони «розвинені», набувають об'єктивності, лягаючи в основу об'єктивних знань про красу (*Filodemos, De musica, 11*).

Отак чотири великі грецькі філософські школи — піфагорійська, платонівська, аристотелівська та стоїчна — спричинилися до зміцнення об'єктивізму в естетиці. Але були в добу еллінізму ще й дві інші, які боролися з об'єктивізмом: епікурейці стриманіше, а скептики рішучіше. *Епікурейці* мало клопоталися теорією прекрасного; вони просто запозичили дефініцію софістів, що прекрасне те, що «приємне для очей та вух», і тим самим визначили наперед, що воно суб'єктивне. Тільки пізніший представник школи Філодем жвавіше цікавився теорією мистецтва; він доводив, що в поезії, ба навіть у музиці ніщо не прекрасне від природи, вся їхня краса — суб'єктивна. Проте він гадав, що звідси не випливає думка про неможливість узвичаєних суджень про мистецтво й красу. Кожен висловлює свою суб'єктивну думку про них, але то неправда, ніби в цій царині кожен мав свою думку: отже, в естетиці Філодем визнавав суб'єктивізм без релятивізму (*De poët., V 53*). *Скептики* мали всі судження про красу за суб'єктивні; навіть у музиці, яка в античності була особливою сферою об'єктивізму. За їхніми твердженнями, мелодії прекрасні й потворні залежно від наших уявлень. Проте вони наголошували не так на суб'єктивності, як на відносності суджень про красу, на тому, що ті судження особисті, що нема підстав їх узагальнювати, формувати будь-які узвичаєні уявлення про красу.

Епікурейці та скептики утворювали опозиційну меншину, більшіна ж стародавніх філософів була пересвідчена в об'єктивності прекрасного. А переконання більшини філософів поділяв і широкий загал, в тому числі фахівці: музики, поети, митці. У теорії музики піфагорійської тези, що краса залежить від гармонії, а гармонія — від пропорційності та числа, не ставили під сумнів. Але теоретики здавали собі справу в тому, що у ставленні людей до музики виходять наяв також моменти суб'єктивні. Псевдоаристотелівські *Problemata* проголошували, що пев-

ні мелодії нам приємні, «бо ми до них звикли», а ритм приємний, бо він нас збуджує у незмінний спосіб. А все ж трактат, зрештою, стояв на тому, що «пропорційність — то щось приємне від природи», що ритм справляє приємність, бо спирається на числа та пропорції.

Поезію розуміли аналогічно. У пізнішу античну добу звичайним за сновком було те, що вона підлягає узвичаєним правилам, яких поет не визначає, але до яких він пристосовується. Псевдо-Лонгін (*De sublim.*, VII 4) доводив, що «попри різницю в звичаях, уподобаннях, віці, всі мають про те саме однаку думку». Навіть Філодем судив у подібний спосіб (*De poët.*, V). На суб'єктивні чинники вподобань мало зверталось уваги. Тільки скептики твердили, що «мова сама собою не є ані прекрасна, ані потворна» (*Sextus Empiricus, Adv. mathem.*, II 56).

Гостріша полеміка між об'єктивізмом та суб'єктивізмом розгорнулася в теорії *пластичних мистецтв*: чи видима краса криється в речах, які споглядають, а чи в розумі того, хто споглядає? Чи розум творить прекрасне, а чи тільки відкриває? Проте панівне було це останнє переконання. Відповідно до двоякого розуміння прекрасного виробилася двояка термінологія: *об'єктивна* краса, глибоко прихована в речах, від піфагорійських часів називалася *симетрією*; за Вітрувієвим формулюванням, симетрія була «гармонійною співмірністю, породжуваною складниками твору». Натомість для краси, зумовленої суб'єктивно, яка полягає не в тому, що в речі все гармонійно співвідноситься, а в тому, що вона справляє *враження* гармонійності, було викувано термін *eurythmia*.

Старожитні прагли спирати мистецтво на об'єктивну симетрію, цебто на незмінну пропорційність, закладену в самій природі речей, та досить рано збагнули, що зір має свої властивості, що насолода залежить не тільки від об'єктивно досконалих пропорцій, а й від того, чи такі пропорції відповідають властивостям зору. І вважали, що митці — як архітектор, так і скульптор чи маляр — хоча у принципі й оперують симетрією, повинні пристосовувати її до людини та її очей. Історія свідчить, що грецьке мистецтво помалу переходило від симетрії до еуритмії. Уже класичні споруди V сторіччя зраджують відхилення від прямої лінії та рівних числових пропорцій. Засада симетрії спиралася на піфагорійських та платонівських філософів, але засада еуритмії — на атенських філософів-гуманістів, Сократа й софістів.

Вітрувій, який писав далеко пізніше, але покликався на класичне мистецтво, приписував архітекторам триматися математичних канонів, але zarazом радив де в чому від них відходити, пом'якшувати (*temperaturae*) їх, дозволяв щось до симетрії додавати (*adiectiones*) або відніма-

ти (*detractiones*). «Око, — писав (*De archit.*, III. 3. 13) він, — шукає приємного видовиська: якщо ми не заспокоїмо його, витримавши належні пропорції та додатково вирівнявши модулі, долучивши те, чого бракує, то запропонуємо глядачам видовисько прикре й позбавлене чару». А отже, він рекомендував об'єктивно справді прекрасні пропорції, але, опріч них, ще й їхнє суб'єктивно зумовлене «додаткове вирівнювання». Це останнє видавалося надто потрібним щоразу, коли, скажімо, дім, статую чи картину малося оглядати здалеку. Аби спостережник мав враження симетричності, треба, щоб дім чи монумент був не зовсім симетричний. Така позиція єднала естетичний об'єктивізм із суб'єктивізмом: вона припускала об'єктивну красу, але вимагала відступати від неї в ім'я суб'єктивних умов споглядання прекрасного. Її підтримували грецькі вчені та філософи, скажімо, Демокріт і Прокл, учені математики та механіки на кшталт Герона, Жеміно чи Філона. Ця позиція знаходила свій вираз насамперед в архітектурі, але також і в інших мистецтвах: скульптори послуговувалися виробленими канонами скульптурного мистецтва, але відбігали від них, наприклад, коли статуї ставилося високо, а малярі переходили до імпресіонізму та деформації, беручись малювати театральні декорації, пристосовані до вимог споглядання здалеку.

Загалом попри засадничі нахили греків до об'єктивної інтерпретації явищ, естетичне питання — об'єктивна краса чи суб'єктивна? — досить рано було потрактоване компромісно: як у теорії, так в мистецькій практиці. І, власне кажучи, мало відтоді непокоїло старожитніх. Вони радше переймалися хоч і близьким, а все ж відмінним питанням: чи краса одна для всіх, чи для кожного інакша?

Як уже зазначалося вище, греки мали ще й інше споріднене поняття. Йдеться про «декорум», або все те, що відповідне, належне, доцільне. Як воно співвідноситься з прекрасним, було не зовсім ясно: що воно — відміна чи тільки аналогія прекрасного? Якщо воно прекрасне, то іншого роду, ніж симетрія: для цієї останньої вирішальну роль відігравав уклад частин, а для *decorum* — пристосування частин до цілого. Симетрія була одна, а *decorum* — розмаїте; там прекрасне було узвичаєне, а тут — індивідуальне. Як святині Атени, так і святині Зевса мали допильновувати симетрії, а проте кожна, служачи іншому богові, мусила мати іншу форму. *Decorum* було на першому плані в поезії та риторикі, й на трохи дальшому — в пластиці, що керується більше симетрією. Симетрія для старожитніх була цариною краси об'єктивної й узвичаєної, тимчасом як *decorum* — краси щонайвищою мірою людської, індивідуальної, відносної. Однак еволюція відбувалася на користь *decorum* (подібно до

еволюції на користь еуритмії). Класичне мистецтво греків розвивалося під прапором симетрії, а елліністичне уже більше наголошувало на *decorum*. То в основному стоїки, якщо залічувати до них Ціцерона, виробили поняття *decorum*. Вони співвіднесли його з предметом: кожен предмет — чи то людина, а чи твір мистецтва — має своє *decorum*. Натомість вони назагал не співвідносили його з часом, місцем чи суб'єктом, який користується предметом і оцінює його. Звичайно, у пізнішу античну добу були ритори, скажімо, Квінтіліан, які по-релятивістському стверджували, що *decorum* змінюється так само, як *pro persona, tempora, loco, causa*, але стародавній пластиці чи музиці такий релятивізм залишився до кінця чужий. Чи релятивізація *decorum* має потягти за собою і релятивізацію краси, і як узагалі прекрасне співвідноситься з *decorum*? Відповідь на ці запитання була у давнину мінлива. Виразнішу дали щойно середні віки.

II. Середньовіччя

Середньовічні мислителі зберегли в естетиці погляд старожитніх, тобто той об'єктивістський, що його вони знайшли у платоністів. Ба більше, домінантний за античності погляд тепер став майже єдиний, без опозиції, в якій колись перебували софісти чи скептики. Натомість цей єдиний погляд поглинув опозиційні мотиви. У такій досить компромісній формі він пережив цілі сторіччя: краса — то риса предметів, але людські суб'єкти тлумачать їх по-своєму, згідно зі своїми індивідуальними та суспільними умовами, своїми вподобаннями та призвичаєннями. Це означає, що середньовічний погляд на красу був у принципі об'єктивістський, але з застереженнями, обмеженнями суб'єктивного характеру: *cognoscitur ad modum cognoscentis* (все пізнається відповідно до способу пізнання).

Цікаво, що хоча старожитні хиталися між об'єктивістським і суб'єктивістським розумінням краси, хто прихилився до того, хто до того, а проте в жодному відомому стародавньому тексті питання чітко не поставлено. Натомість воно виступає *explicite* (розв'язаним) у середньовічних мислителів. Августин писав (*De vera rel.*, XXXII 59): «Насамперед я запитаю, чи тому щось прекрасне, що воно подобається, а чи, навпаки, тому воно й подобається, що прекрасне?» (*Et prius quaeram, utrum ideo pulchra sint, quia delectant, an ideo delectent, quia pulchra sunt. Hic mihi sine dubitatione respondebitur, ideo delectare, qui pulchra sunt*). На так ясно поставлене запитання він дав не менш ясну відповідь: «Поза

всяким сумнівом, я дістану відповідь, що воно тому й подобається, що прекрасне». Майже дослівно цю альтернативу повторить через вісім сторіч Тома Аквінський (*De div. nom.*, 398): «Не тому щось прекрасне, що ми його любимо, навпаки, ми щось любимо, бо воно прекрасне та гарне». (*Non enim ideo aliquid est pulchrum et bonum quia nos illud amamus, sed quia est pulchrum et bonum, ideo amatur a nobis*). То було щось нове: об'єктивізм, проголошуваний цілком свідомо і з виразним притиском. А в античності підкреслювали свій погляд тільки естетичні суб'єктивісти, а об'єктивісти про свій об'єктивізм говорили скупо або й зовсім не говорили, немовби він був чимось природним.

Середні віки відповідно до своєї методи пов'язали розгляд питання об'єктивності прекрасного з постійними розрізненнями, що дозволили його тлумачити поміркованіше й більш полнобовно¹. Найважливіші були два, обидва рано започатковані, за багато сторіч перед добою схоластики, ще у IV сторіччі н. е. Ініціатором одного виступив Августин, другого — Василь Великий.

Власне, тільки Августин зіставив і протиставив два поняття, вживані ще в античності, але, властиво, не зіставлені нею як пара протилежностей, що взаємно доповнюють одна одну: *pulchrum* та *aptum*. Рання його праця, де він цього доконав, пропала, але сенс розрізнення ясний. Серед речей, що подобаються, одні «прекрасні», інші «відповідні»; прекрасні речі є такими самі собою, а відповідні — завжди взаємовідносяться з чимось і з кимось.

Таке розрізнення зберіг Ісідор Севільський, твердячи, що *differunt sicut absolutum et relativum* (йдеться про відмінність між абсолютним і відносним). В іншій версії подав її у XII сторіччі Гільберт Порретанський із Шартрської школи — він зазначав (*In Boëth. De Hebdomad.*, LX. 206), що краса буває двояка (як двояке і добро взагалі), одна *secundum se*, інша *secundum usum*, одна означувана як *absolute* (абсолютна), інша — як *comparative* (пізнавана у порівнянні). Дотримувалися далі такого розрізнення Альберт Великий (*Opusculum de pulchro et bono*) та його учень Ульріх Страсбурзький (*De pulchro*, 80): «*Decor est communis ad pulchrum et aptum. Et haec duo differunt secundum Isidorum sicut absolutum et relativum*» («Декор — щось середнє між прекрасним і доладним, розмежовуваними слідом за Ісідором як абсолютне і відносне»). *Pulchrum* та *aptum* вони розрізняли як красу абсолютну й відносну. Християнські письменники від Августина до Альберта й Ульріха відрізняли *aptum* від краси, а отже, звужували обсяг прекрасного, зате рятували його об'єктивність.

¹ Tatarkiewicz W. *Historia estetyki*, II, 1960, с. 62.

Якщо Августин розвинув і впровадив у вжиток давньогрецькі поняття, то Василь Кесарійський (*Homilia in Hexaëtm., II. 7*) у тому самому IV сторіччі запровадив власне поняття. Він виступив зі сміливою думкою, що краса — не якість, а *співвідношення*, а саме співвідношення *предмета*, що подобається, з *суб'єктом*, якому він подобається. Василь, запозичивши в найдавніших греків тезу, що краса — гармонійне співвідношення частин, мусив обороняти її від закиду Плотіна, що прекрасні й прості предмети, такі, скажімо, як світло, де нема співвідношення частин, бо воно взагалі їх позбавлене; обороняти, доводячи, що краса таких предметів теж у співвідношенні, а саме із суб'єктом-спостережником. Тут важило те, що красу трактовано не як якість, а як співвідношення; а ще більше те, що її витлумачено як співвідношення предмета із суб'єктом. Таке розуміння прекрасного можна назвати реляціонізмом. Це був ані релятивізм, ані суб'єктивізм, ані чистий об'єктивізм: це було розв'язання проміжне, компромісне.

Схоласти йшли подібним шляхом, надто Вільгельм Оверньський на початку XIII сторіччя. Він писав (*De bono et malo, 206*), що є речі прекрасні за самою своєю суттю. Але це твердження, що мало таке об'єктивне звучання, не означало для Вільгельма нічого іншого, крім того, що певні речі за суттю своєю здатні нам *подобатися* (*natum placere*). Він висловлювався на користь об'єктивної чи природної краси, але краса була для нього тільки властивою певним речам *природною здатністю подобатися*. А те, що якась річ подобається, засвідчує суб'єкт, якому вона подобається.

Тома Аквінський послуговувався поняттям прекрасного, подібним до поняття Василя Кесарійського та Вільгельма. Він визначав прекрасні речі як такі, що «подобаються, коли їх споглядають» (*Summa theol., I q 5a. 4 ad 1*): «*Pulchra enim dicuntur quae visa placent*». (Пор. *ibid., I-a II-ae q. 27a 1ad 3*). Така дефініція означала, що прекрасне — властивість, яку мають певні предмети, але мають у *співвідношенні з суб'єктом*; воно — стосунок предмета до суб'єкта: його нема без наділеного здатністю подобатися предмету, але нема й без суб'єкта, якому він подобається. Така релятивістська концепція, чужа античності й не раз відроджувана в писаннях християнських мислителів, не була чистим суб'єктивізмом, ані чистим суб'єктивізмом.

Середні віки породили також естетичний релятивізм. Його можна знайти в одного з мислителів XIII сторіччя, орієнтованих на арабів, а саме у Вітелло. У своїх естетичних висновках він ішов за Альгазеном. Обидва цікавилися красою головно з погляду психологічного: як люди на неї реагують? Та вони трактували красу як не менш об'єктивну влас-

тивість речей, ніж форма та розміри. Все, що ми знаємо, знаємо з досвіду, а досвід відкриває нам речі прекрасні й потворні. Альгазен не питав, чи збігається тут досвід різних людей. Натомість Вітелло, ідучи далі за свого навчителя, поставив таке питання. І мусив відповісти на нього заперечно. Одні барви, — писав він (*Optica, IV. 148*), — подобаються маврам, інші — скандинавам. Особливо це залежить від звички, яку формує натура людська, адже «яку хто має натуру (*proprius mos*), така його й оцінка краси». (*In pluribus tamen istorum consuetudo facit pulchritudinem [...] Sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique*). Вітелло дійшов до релятивізму, але не до суб'єктивізму; різні люди по-різному судять про красу, але це йде не так від суб'єктивності прекрасного, як від того, що одні судять влучно, а інші хибно.

Ще менше суб'єктивістом у питаннях краси був Дунс Скот. «Краса, — писав він (*Opus Oxoniense, I q. 17a. 3n 13*), — не абсолютна якість тіла, а сукупність усіх властивостей, що служать такому тілу, тобто величини, форми та барви, а також сукупність співвідношень таких властивостей із тілом та між собою». (*Pulchritudo non est aliqua qualitas absoluta in corpore pulchro, sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis, figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem*). За таким визначенням, краса речі залежить від усіх властивостей та співвідношень, притаманних їй. Вона близька до стародавньої концепції, що краса — *співвідношення*, але значно розширює її, бо для цієї останньої краса крилась у співвідношенні матеріальних частин, а в першій — і у співвідношенні властивостей. Натомість вона не обіймає співвідношення речі з суб'єктом, співвідношення, яке від Василя Кесарійського до Томи Аквінського вважалося за істотний чинник прекрасного. Тож-бо Дунс Скот не стояв у естетиці на позиціях реляціонізму, а суб'єктивності й поготів. Його, а недовзі й Оккама, критицизм виявлявся в естетиці як боротьба не з об'єктивізмом, а з *hipostazami*, із трактуванням форм краси як субстанцій, тимчасом як вони — тільки властивості, співвідношення та системи.

III. Доба Відродження

Помилкове було б твердження, ніби разом із добою Відродження зайшли одразу зміни в поглядах, що новочасний суб'єктивізм витіснив давній об'єктивізм. Джерела свідчать про дещо інше. Звичайно, доба Відродження почалася з суб'єктивістського погляду на прекрасне, особливо в

Петрарки. Він твердив (*De remediis utriusque fortunae*, I. 2), що коли ми говоримо про якусь річ, що вона «досконаліша», то наші слова стосуються самої речі й наше судження об'єктивне; коли ж ми оцінюємо річ із погляду естетичного, кажучи, приміром, що вона «чарівніша» (*gratior*), то наші слова тичуться єдино реакції на них суб'єкта: вони говорять не про неї саму, а про думку про неї глядачів (*non rem ipsam, sed spectantium iudicia respicit*).

Але таку думку ранньоренесансовий письменник висловив тільки випадком, він не розвинув її, й інші її не завважили. І в історичний момент, що його вважають за початок нових часів, зовсім не помітно особливих змін у поглядах на об'єктивність прекрасного. В останній фазі середніх віків суб'єктивістські, релятивістські чи принаймні реляціоністські мотиви були вже досить сильні. Але доба Відродження тих течій, властиво, не підхопила. Вона жила переконанням, успадкованим від античності, що краса об'єктивна, що вона кориться незмінним законам, що завдання митця — ту красу й ті закони виявити. Щодо цього є яскраві заяви, зокрема чільного теоретика мистецтва, яким був Леон Баптіста Альберті, та провідного філософа доби Відродження, яким був Марсіліо Фічіно із флорентійської Платонівської академії. Альберті захоплювався стародавніми митцями й ученими, що «силкувалися, наскільки це приступне людському вмінню, відкрити закони, що їх пильнувала природа, являючи нам свої творіння». І він сам намагався так робити. «Як на мене, — писав він (*De statua*, 173), — кожному мистецтву й науці притаманні певні *засади, цінності та правила (naturae principia quaedam et prospectiones et secutiones)*; хто їх уважно вивчив і вжив, той свої заміри щонайліпше справдить».

Він визначав красу як гармонію, сумісність і злагодженість частин (*consensus et conspiratio partium*) (*De re aedificatoria*, IX. 5 та VI. 2). Гармонія (*concininitas*) — не витвір людини, а «абсолютний і найвищий закон природи». Митець може додати щонайбільше оздобу (*ornamentum*), але правдива краса криється у *природі* речей, вона для них *природжена (innatum)*, як писав Альберті, висловлюючи думки, визнані серед старожитніх, а серед схоластів і поготів. Відповідно він вважав, що працею щирого митця керує не свобода, а *конечність (qualche necessità)* (там само., VI. 5).

У іншому місці він писав: «Дехто каже, що спосіб, у який ми судимо про прекрасні будівлі, мінливий і що форма будівлі міняється вкупі з уподобаннями та здатністю всолоджуватися кожного, не обмежена жодними мистецькими приписами. То звичайна помилка *невіглаців* — вони заперечують існування того, чого не бачать» (там само., VI. 2).

Важко висловитися рішучіше на користь об'єктивних правил краси та мистецтва: суб'єктивізм та релятивізм у мистецьких речах був для Альберті ознакою невігластва. Так само мислив і Фічіно, хоча вихідний пункт і точка опертя в нього були інші: Альберті був актор і вчений дослідник, а він — філософ-платонівець. Фічіно визначав прекрасне як ту силу, що *вабить і пориває* розум чи органи чуття (*Opera*, 1641, с. 297 у: *Comm. in Conv.*): «Сам чар цноти, форми чи голосу, який душу через зір чи слух до себе вабить і пориває, дуже слушно називають красою» (*Haec ipsa seu virtutis seu figurae sive vocum gratia*).

Рівночасно він був переконаний, що ідея прекрасного для нас *природжена*: «Прекрасне подобається і знаходить визнання, коли відповідає природженій для нас ідеї прекрасного (*ideae pulchritudinis nobis ingentiae*) і цілком із нею сумісна» (там само., с. 1574 у: *Comm. in Plotinum*, I. 6). Звідси він висновував, що в мистецькій царині не може бути відносності.

Подібні думки виголошували й інші автори доби Відродження — дрібніші й не такі впливові. Помпоній Гаурік, автор трактату про скульптуру, датованого 1504 роком, закликав до споглядання і прославляння в мистецтві міри та симетрії (*De sculptura*, 130): «*Mensuram igitur, hoc enim nomine symmetriam intelligamus [...]* et contemplari et amare debebimus». Тож він висловлював те саме, що й Альберті та Фічіно, переконання про об'єктивну міру та правило, що рядить прекрасним. Разом він не користувався словом *symmetria*, цим чільним стародавнім терміном, уживаним на означення об'єктивної засади прекрасного. Даніель Барбаро, видавець архітектонічних книжок Вітрувія, писав у передмові до них (*I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio*, 1556, с. 57): «Сила чисел — божиста (*divina è la forza dei numeri*)[...]. У структурі космосу й мікрокосмосу нема нічого гіднішого, ніж властивість ваги, числа та міри, з яких [...] усі божисті й людські речі постали, зросли й сягнули досконалості».

Така сама ситуація була в *поетиці*. Жуль Сезар Скалігер писав 1561 року (*Poëtices libri septem*, III. 11), що їй притаманна не тільки об'єктивна норма, а й *одним-одна* норма, якою слід керуватися (*Est in omni rerum genere unum primum ac rectum ad cuius tum normam, tum rationem caetera dirigenda sunt*).

Об'єктивні естетичні переконання доби Ренесансу сягнули й поза сферу філософії та науки. Вони знаходили свій вираз у путівнику для двораків Балтазара Кастільйоне (*Cortegiano*, IV. 59), коли він говорив про «святую» красу. А. Фіренцуола у книжці «Про красоти жінок» (*Discorsi delle bellezze delle donne*, I ed. Bianchi, 1884, VI. с. 251) визначав

красу як «*una ordinata concordia e quasi un' armonia occultamente risultante della composizione, unione e commissione di più membri diversi*». І тут теж не було мови про суб'єктивність і відносність уподобань.

Чи не жили в добу Відродження ще й інші, менш об'єктивістські погляди? Може, хтось хотів би тут назвати Миколу Кузанського, прецінь той писав, що форми криються не в матерії, а в «духові митця» (*De ludo globi* в: *Opera omnia, Basileae, 1565, c. 219*: «*Globus visibilis est invisibilis globi qui in mente artificis fuit imago*»). Та було б великою помилкою інтерпретувати ці слова в сенсі суб'єктивістському: «форми в духові митця» не були для нього особистими формами, а повсюдними, нав'язаними природою. «Бо певні форми є формою, що дає життя всякій прекрасній формі» (*De visione Dei, VI, ibid., c. 185*: «*Tua facies, Domine, habet pulchritudinem et hoc habere est esse. Est igitur ipsa pulchritudo absoluta, quae est forma dans esse omni formae pulchrae*»).

Радше можна б послатися на Антоніо Філарета і його трактат про архітектуру 1457 — 1464 років, один з найдавніших, написаних за нових часів. Вважаючи арки у формі півкола за *досконаліші* від гострих, він пояснював це тим, що їх легше розглядати, що зір вільно по них ковзає (*senza alcuna ostaculità*), на противагу готичним стрільчастим аркам; тим часом «нема краси ні в чому, що ускладнює споглядання» (*Traktat über die Baukunst* у: *Quellenschriften N. P. III, 1890, c. 273 (Oettingen)*). Такий висновок можна справді інтерпретувати по-суб'єктивістському: що краса краєвидів залежить від очей спостережника, від їхньої будови та потреб, від легкості, з якою вони можуть споглядати краєвид. Та ось що вражає: у всьому трактаті поза цим висновком нема нічого, що промовляло б на користь згаданої інтерпретації. Філарет не мав філософських зацікавлень і не ставив таких загальних питань; це могло бути принагідне спостереження, над наслідками якого він не застановлювався; у кожному разі він не висловлювався в загальний спосіб на користь суб'єктивної інтерпретації прекрасного.

Аби знайти в естетичці доби Ренесансу таку інтерпретацію, треба чекати аж на Джордано Бруно, а отже, до самого кінця періоду, до схилу XVI сторіччя. Бруно не належав до представників доби Відродження, заповнених тільки красою та мистецтвом; він займався ними радше побіжно, пробуваючи прикласти до них загальніші філософські погляди. Принаймні одна його розправа, не видана за життя, «*De vinculis in genere*» (*Opere, 1879 — 1891, III. 645*) — про «кайдани», тобто про вияви залежності людини — по-суб'єктивістському трактує питання прекрасного². Головний її

² Поп. Nowicki A. *Problematyka estetyczna w dziełach G. Bruno*, в: «Estetyka», III, 1962.

мотив — плюралізм, розмаїття краси: «*Pulchritudo multiplex est*». Але ще й непевність і неописаність краси: «*Indefinita et incircumscribibilis est ratio pulchritudinis*». Далі — відносність краси: «*Sicut diversae species ita et diversa individua a diversis vinciuntur; alia enim simmetria est ad vincendum Socratem, alia ad Hlatonem, alia ad multitudinem, alia ad paucos*» («Нема нічого такого, що могло б подобатися всім»). І нарешті: «*Nihil absolute pulchrum, sed ad aliquid pulchrum*». Це радше релятивістська формула, хоча й зумисне наближена до суб'єктивізму.

Бруно напевно не був єдиний, хто так міркував про красу. За рік по його смерті й першого року XVII сторіччя Шекспір писав у «Гамлеті»: «Ніщо ані добре, ані погане, то тільки думка робить речі добрими чи поганими». Він писав про добрі й погані речі, але, поза всяким сумнівом, залічував до добрих прекрасні, а до поганих — потворні. Проте Шекспір, як і Бруно, не висловлював типових для доби Відродження поглядів.

Усе вищесказане можна узагальнити: ті, хто в перші сторіччя нової ери писав про красу, не ставили під сумнів її об'єктивності, а радше визнавали її. Вони це робили, як старожитні, не вдаючись до проміжних розв'язань на кшталт реляціонізму, поширеного уже в середні віки. Естетичний об'єктивізм вони приймали разом з його реальними чи гаданими наслідками: бо назагал вони обстоювали не тільки те, що прекрасне — властивість речей (усупереч суб'єктивізму), а й те, що йому притаманна тільки одна досконала форма (всупереч плюралізму), що воно одне для всіх (усупереч релятивізму), що розум здатний його схопити (всупереч ірраціоналізму), що в мистецтві прекрасне таке саме, як у природі, що можна і належить нормувати мистецтво правилами.

IV. Бароко

Філософи мало займалися в XVII сторіччі естетикою; більше митці та критики. Ці ж останні zostалися вірні традиції не суб'єктивістській; власне, з неї черпали вони віру в узвичаєні правила, канони, об'єктивно найдосконаліші пропорції. На таку віру спиралися засновувані в XVII сторіччі академії. У них об'єктивна естетика античності та доби Відродження не тільки збереглася, а й сягнула кричущих крайнощів. Переконаність в об'єктивних, узвичаєних правилах, на початку найтвердіша в архітектурі та скульптурі, перейшла також до малярства та поезії.

У всіх тих мистецтвах, як висловився 1667 року на засіданні Паризької академії тогочасний критик А. Феліб'єн, «було знайдено певні непо-

мильні правила, як належить досягати досконалості» (*Conférences de l'Académie, 1667, 1668, Préface*). Під той самий час Р. Рапен писав (*Reflexions sur la poétique, 1675, §XII, с. 18*), що «талант, не підпорядкований правилам, то чиста примха, неспроможна створити бодай щось розсудливе». Аби створювати й оцінювати прекрасні речі, мало сприйняття і зворушення; «людина має для цього універсальне знаряддя — розум». Звичайно, у кожного свої нахили, свій смак, проте, як твердив інший французький академік Г. Тестелін (*Sentiments, 1696, с. 40*), «про красу не судять на підставі індивідуальних нахилів». Правила і розум — такі були гасла естетики XVII сторіччя; її об'єктивістська позиція виявлялася в універсалізмі та раціоналізмі. То була позиція митців критиків, мистецтвознавців; а філософи дотримувалися іншого погляду. Вони мало займалися естетикою, бо цінували єдино узвичаєні й раціональні істини і вважали, що таких істин стосовно мистецтва, властиво, нема. Початок цьому поклав Картезій, який прекрасне й нахили до прекрасного мав за справу чисто суб'єктивну й особисту, мовляв, вона не може бути предметом науки (лист до М. Мерсенна від 18. 3. 1630). Потім рішучим релятивістом виступив Паскаль; у його оточенні вважалося, що естетичні погляди підвладні моді (*B. Pascal, Discours sur les passions d'amour, Oeuvres complètes, ed. de la Pléiade, 1954, с. 540*). Спіноза писав (лист до Г. Боксея від 1674), що краса не властивість речей, а реакція того, хто їх споглядає; самі речі ані прекрасні, ані шпетні.

Сумніви почали, однак же, з'являтися й серед митців та критиків XVII сторіччя. Великий Корнель писав (*Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique, 1660, вид. 1862, т. 1. 14*): «Позаяк поезія — мистецтво, то, певна річ, вона повинна мати правила, але які ті правила, того ніхто не відає». Корнель був видатний письменник свого сторіччя, але не типовий; однак і дуже типовий Феліб'єн твердив (*Entretiens, вид. 1706, т. 1. 44*): «Краса народжується із пропорційності й симетрії, натомість чар — із вражіння та чуттів душі. Тож-бо з самої симетрії постає краса без чару».

А наприкінці сторіччя почався просто-таки відступ від об'єктивного розуміння прекрасного. І почався він, що цікаво, в архітектурі, хоча тут числа, пропорції та канони мали міцніші традиції й — начебто — надійніше підґрунтя, ніж в інших мистецтвах. До відступу призвела одна, але видатна і дуже авторитетна людина: Клод Перро, творець однієї з найславніших споруд сторіччя — луврської колони. Його погляди, суперечні усталеним, не були схвалені притьмом, аж ніяк. Навпаки, вони викликали опір. Насамперед із боку другого великого архітектора тогочасної Франції Франсуа Блонделя.

Історія полеміки така³. Перро висловив власні суб'єктивістські погляди на прекрасне в архітектурі у своєму виданні Вітрувія 1673 року. На оборону традиційного, об'єктивістського розуміння виступив Блондель у творі «*Traité d'architecture*», датованому 1675 роком. Перро лишився непохитним, ба навіть висловився ще яскравіше в «*Ordonnance de cinq ordres d'architecture*» (1683). Відповів йому вже не Блондель, а його учень Ш.Е. Брізе — у творі «*Traité complet d'architecture*». То була важлива дискусія — бодай як перша дискусія такого роду. Доти як суб'єктивісти, так і об'єктивісти висловлювали свої теорії й зіставляли доводи, але щойно тепер їхні теорії та доводи зітнулися між собою.

Блондель, носій традицій та *communis opinio* сторіччя, проголосив тези, які можна сформулювати так: а) архітектурі притаманна своя об'єктивна краса, закладена в самій природі речей; її архітектор реалізовує, але не вигадусь; б) така краса не залежить від часу та умовин; в) ґрунтується на тих самих засадах, що й краса природи; г) полягає у співвідношенні частин, насамперед, у належних пропорціях будівлі; г) викликає інтелектуальне задоволення, відповідаючи потребам людських органів чуття та розуму. Звісно, люди знаходять утіху не лише в тім, що об'єктивно прекрасне, але це не підстава для релятивізму.

Блондель полемізував із Перро, який заперечував, що в природі бодай щось прекрасне саме з себе, і твердив, що прекрасне — тільки справа звички. Він висував такі доводи: певні речі подобаються завжди, натомість звички змінюються (*F. Blondel, Cours d'architecture, 1675, II-III. Livre VIII. Ch. X, c. 169: «Il y en a qui ne veulent pas qu'il y ait aucune beauté réelle dans la nature. Ils assurent qu'il n'y a que l'accoutumance qui fasse qu'une chose nous plaise plus qu'une autre[...]. D'autres au contraire (et je suis assez de leur sentiment) sont persuadés qu'il y a des beautés naturelles qui plaisent et qui se font aimer au moment qu'elles sont connues; que le plaisir qu'elles donnent dure toujours sans être sujet au changement? Au lieu que celui de l'accoutumance cesse à la moindre opposition d'une habitude différente»*) («Є й такі, що не бажають визнавати якусь справжню красу в природі. Вони запевняють, що то тільки звичка, коли якась краса подобається більше за іншу [...]. Інші, навпаки, — і я теж поділяю їхню думку, — твердять, що існує природна краса, яка передається і яка викликає до себе любов у ту мить, коли ми її сприймаємо, тоді як утіха, пов'язана зі звичкою, зникає при першій появі якоїсь супротивної звички»). А ось Блонделева аргументація: а) певні пропорції подобаються всім; б) коли будівлі позбавити таких пропорцій, вони пе-

³ Поп. Tatarkiewicz W. *L'esthétique associationiste au XVII^e siècle*, «Revue d'Esthétique», XIII, 3, 1960, с. 287.

рестають вабити око; в) людина — сама витвір природи, і їй подобається природа, тож досконала архітектура не менш як малярство та скульптура спирається своїми формами та пропорціями на природу, наприклад, форма колони повторює форму дерева; г) нахил до певних форм та пропорцій не можна виводити зі звички, бо звичка до потворного не зробить його прекрасним, а до прекрасного не треба призвичаюватися; г) щоб обґрунтувати досконалі форми та пропорції, не треба ригористичних розумувань, адже і в найточніших науках, таких як механіка чи оптика, найбільших здобутків досягнуто не завдяки розумуванням, а завдяки звичайному узагальненню експериментальних даних; так само не треба вимагати більшого від мистецтва; е) певна річ, пропорції найдосконалішої архітектурної споруди не цілком відповідають простим числовим пропорціям, але причина тут ось яка: очі викривлюють її пропорції, і йдеться не про те, щоб архітектурні витвори були пропорційні, а про те, щоб такими видавалися. З цього останнього погляду французький академік відступав від стародавнього платонівського найрадикальнішого об'єктивізму.

Перро стояв на протилежних позиціях: протиставлявся традиції та панівній opinio. Якщо він і нагадував декотрих опозиційних мислителів минулого, то все ж десь-напевніш їх не знав і сам дійшов своїх переконань. Проти їхніх вони були більш крайні. Виступаючи як опозиціонер, він мусив починати з заперечної тези: нема пропорцій прекрасних чи потворних зі своєї природи. І для більшої ясності вдавався до всіляких епітетів: доводив, що пропорції не бувають «природні», «реальні», «позитивні», «конечні», «переконливі». Жодна пропорція сама собою не краща за інші (*Pop. Les dix livres d'architecture de Vitruve, avec notes de Parrault* (Тардьє Кузен), 1837, с. 144: «*Cette raison d'aimer les choses par compagnie et par accoutumance se rencontre presque dans toutes choses qui plaisent, bien qu'on ne le croit pas faute d'y avoir fait réflexion*») («Якщо ми за звичкою і за компанію милуємося всім тим, то тільки тому, що погодилися бути бездумними»). Свою заперечну тезу Перро обмежував: він не твердив, що взагалі нема речей прекрасних «зі своєї природи». До таких він залічував у архітектурі благородні будівельні матеріали та майстерне виконання. Натомість пропорцій не залічував.

І все ж: чому певні пропорції видаються прекрасні, а інші потворні? Вирішальну роль тут відіграють домовленості, асоціації, звички, психологічні та історичні умовини людського життя. До певних пропорцій ми позивали, і вони нам подобаються. Тобто подобаються, якщо ми споглядаємо їх у чудових будинках, споруджених із прекрасних матеріалів, бездоганно оброблених, а отже, й спроможних вражати своєю природ-

ною красою. Їхні пропорції видаються кращими за інші, бо асоціюються (виступають *en compagnie* [у сув'язі], як пише Перро) із прекрасними будівлями з інших місць: решта — справа звички. Та коли буде зведено пишні будівлі з іншими пропорціями, виробляться нові звички, і давніші споруди перестануть подобатися. Коли у привілейоване становище ставлять саме ті, а не інші пропорції, це диктується не конечністю, а випадком. Усяка пропорційність може подобатися — залежно від психічних процесів, а надто від асоціації та звички. Одностайність людей в оцінці пропорцій — явище суспільне, об'яв зараженості певними поглядами.

Погляд Перро не лишився відрубним: його підтримав, зокрема, літератор Шарль Перро, великий авторитет часів Людовіка XIV; братові висновки він повторив сливе дослівно у славнозвісній книжці (*Parallèle des Anciens et des Modernes*, 1692, т. 1, с. 138). Натомість серед архітекторів ті висновки викликали опір.

Критикуючи Перро, архітектор Ш. Е. Брізе твердив (*Traité complet d'architecture Préface*), що його супротивник мав дві теорії пропорційності. Теорія, оприлюднена у виданні Вітрувія, була тільки плуралістична: згідно з нею є *багато* пропорцій, з яких можна вільно вибирати; всі вони досконалі. А теорія, боронена у пізнішій книжці, була вже явно суб'єктивістська: *жодна* пропорція не є досконала сама собою, то лише люди декотрі з них роблять досконалими.

Трактатові Брізе про архітектуру передувала його ж таки оборона традиційної Блонделевої концепції, коли він пункт за пунктом протиставляв свої тези твердженням Перро. Ось головні його тези: а) пропорції — джерело прекрасного, і то найперше джерело, бо вони вносять у мистецтво належний лад і співвідношення частин, без яких не може бути прекрасного; б) вони завжди подобаються, а все інше подобається, тільки виступаючи у поєднанні з досконалими пропорціями; в) натомість досконалі пропорції можуть бути засадничо різні, ба навіть мусять бути різні, оскільки будинки різняться своїм призначенням, розмірами та розміщенням; г) тобто хоч саме ті, а не інші пропорції самі собою прекрасні, добрий смак може і мусить вибирати з-поміж них; г) будівлі, як і все прекрасне, можуть подобатися і подобаються не тільки тому, хто усвідомлює, чому вони йому подобаються. Це усвідомлюють єдино освічені, вишколені люди. А невишколеним прекрасні речі також подобаються завдяки своїм пропорціям, хоча вони й не відають, що їм подобаються саме пропорції. Як певні тези Блонделеві, так і кінцеві тези Брізе були вже плодом дискусії, поступкою естетичному

абсолютизмові. Наразі дискусія завершилася висновками Брізе. Перро тоді вже не жив, і ніхто з архітекторів не став на його оборону з пером у руках. Брізе пише про його великий вплив, але то був єдино вплив на практику, а не на теорію мистецтва. Його луврську колонаду цінували, а твори швидко й надовго забули. Факт аж надто дивний: початкові XVIII сторіччя куди менше відповідали колонидам його роботи, аніж, власне, його суб'єктивістський погляд на красу та мистецтво. Він не тільки зберігся в тому сторіччі, а й став панівний. Проте не так серед архітекторів, які загалом zostалися вірні академічній Блонделевій традиції, як серед філософів. Ці останні не пам'ятали, що піонером їхньої теорії був архітектор. Суб'єктивістська естетика раптом стала природна й повсюдно визнавана. Перестала зводитися до архітектури та до пропорцій; вона стала загальною естетичною концепцією. І радикальнішою: вважала за суб'єктивну не лише красу пропорцій, як Перро, а й усяку красу. Мусила вона змінити й аргументацію: не могла твердити, що суб'єктивна краса постає за асоціацією з об'єктивною, оскільки вона не визнавала жодної об'єктивної краси.

V. Доба Просвітництва

Отже, переважання об'єктивної естетики тривало впродовж довгих сторіч (хоча їй товаришила опозиція суб'єктивістів, то слабнучи, то набираючи на силі). Суб'єктивістська естетика здобула перемогу аж у XVIII сторіччі. Тепер вона знайшла багато прибічників та пропагандистів у Франції, ще більше в Англії. Уже в перші роки сторіччя Ф. Гатчесон (*An Inquiry into Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725) доходив висновку, що краса — не об'єктивна властивість речей (*primary quality*), а «сприйняття в умі», що вона не залежить від сталих пропорцій, не визначена раціональними засадами. Схожі думки розвивали потім Г'юм (*Of the Standart of Taste*), Берк (*A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*), Жерар, Гоум, Елісон, Сміт. Відступ був цілковитий: як донедавна видавалося, ніби естетичні властивості речей *явно об'єктивні*, так тепер, що вони *«явно суб'єктивні»*. Естети лишень хотіли відкрити людям очі на таку очевидність.

У давніші періоди противники об'єктивізму — від софістів до Вітелло — робили наголос головно на відносності краси, а представники доби Просвітництва — уже просто на його суб'єктивності. А також на бракові узвичаєності в судженнях про красу; ці раціоналісти в науці не були ними в мистецтві, гадаючи, що воно має інші джерела та цілі.

Суб'єктивістський струмінь естетики змінив її проблематику: перестали шукати загальних засад і правил краси та мистецтв, бо в них не вірили. Натомість намагалися знайти психологічне підґрунтя естетичних явищ: уява, смак чи попросту асоціативні процеси уяви? З'явилася також концепція особливого «чуття прекрасного» (*sense of beauty*). І сталася надзвичайна річ: власне, концепція суб'єктивістів дала аргументи їхнім супротивникам. Її основоположник, Гатчесон, зауважив, що характер такого чуття пасивний. А раз воно пасивне, то фіксує об'єктивний стан речей, об'єктивну красу: ще перед кінцем сторіччя Прайс та Рід ухопилися за це як за довід на користь об'єктивізму.

Тенденції думки XVIII сторіччя були складні. На терені теорії мистецтва відбувся отой великий відступ, перемога суб'єктивізму; а в мистецькій практиці стався ще один, ба навіть два відступи; обидва майже рівночасно, у другій половині сторіччя. Один — відступ від бароко із поворотом до античності, до нового класицизму. Колись у Греції класичне мистецтво доби Відродження підтримало її і поновило; а тепер повернення мистецтва до класицизму знову потягло за собою поновлення об'єктивістської теорії: це знайшло свій вираз, зокрема, у творі Вінкельманна (*Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764). І що характерно: його маніфест на користь об'єктивізму проголошено в те саме десятиріччя, що й найголосніші маніфести англійського суб'єктивізму.

Другий відступ у мистецтві XVIII сторіччя був поворотом до романтизму: здавалося, він на руку суб'єктивізмові, висувачи на перший план емоційні складники естетичних переживань та індивідуальні складники творчості. Але незабаром романтики висловили думку, що мистецтво, а надто поезія, досягає правди (Новаліс), взаємодіє з наукою (Шлегель), вникає у внутрішню дійсність (Жан Поль), є початком і кінцем усякого знання (*Wordsworth: «Poetry is the first and last of all knowledge»*)⁴. То вже була аж ніяк не суб'єктивістська теорія мистецтва.

«Під завісу» того суперечливого сторіччя постала велика концепція, що немовби узгодила естетичний об'єктивізм з естетичним суб'єктивізмом, підкресливши, що правильне в тому, а що в тому. Вона була Кантовим витвором (*Kritik der Urteilskraft*, 1790). Обізнаний із психологічною естетикою англійців, ставлячи наріжне питання естетики у психологічному розрізі, він знайшов на нього відповідь, яка, проте, обмежила чисто суб'єктивне розуміння естетичних переживань. До естетичного переживання та задоволення, правив він, спричиняється не саме тільки вра-

⁴ Поп. Wellek R. *A History of Modern Criticism, 1750 — 1950*, 1955, т. II; W. J. Bate, *From Classic to Romantic*, 1949, § 5 — 6.

ження і не саме тільки судження, а спільний їхній вплив; до нього спричиняється річ, здатна викликати дію їх обох, а це може зробити лише річ, створена у згоді з нашою природою. Коли така річ діє на нас, ця її дія конечна й повсюдна; уми людські підвладні тим самим законам, тож можна сподіватися, що предмет, який справляв естетичний вплив на один суб'єкт, здатний справляти його й на решту їх. Така позиція Кантова була близька до реляціонізму, проголошуваного давніше — від Василя Великого до Томи Аквінського. В історії естетики це, либонь, свідчення того, що проблема суб'єктивізму та об'єктивізму знаходила своє природне розв'язання саме в такій проміжній формі.

На кантівському розв'язанні історія також не зупинилася — ані надовго, ані бодай на більш-менш тривалий час. У XIX сторіччя розуміння естетики зробило ухил у бік суб'єктивізму в романтичній філософії і в бік об'єктивізму — в філософії Гербарта. Великі ідеалістичні системи стояли на позиціях по-своєму об'єктивних. У шістдесятих роках відродився суб'єктивістський підхід — потому як Фехнер застосував у естетиці методу експериментальної психології. Його доктрина висвітлила в естетичних переживаннях асоціативний, суб'єктивний чинник, але поруч із ним і чинник об'єктивний, «безпосередній». Так було досягнуто певної рівноваги обох чинників. Але вона виявилася недовговічною. У процесі подальшого розвитку психологічної естетики фехнерівський безпосередній чинник відійшов на другий план.

На зламі XIX і XX сторіч нова впливова течія трактувала красу як виключно психологічне явище, яке не визнавало іншої естетики, ніж психологічна. Виразником її став Якуб Сегал, автор оприлюдненої 1911 року в «*Przeglądzie Filozoficznym*» розправи (*O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*), де він зібрав аргументи на користь естетичного суб'єктивізму. По-перше, нема жодної риси, що була б спільною рисою прекрасних речей, натомість є спільні риси естетичної позиції щодо предметів. По-друге, естетичне переживання залежить від того, чи зайнято естетичну позицію, а така позиція може зробити естетичним кожен об'єкт. По-третє, природа самого поняття естетичного об'єкта — психологічна; якщо не тоді, коли йдеться про картину чи архітектурний витвір, то тоді, коли йдеться про роман чи вірш — це очевидна річ. Такого обґрунтування суб'єктивної методи dokonano майже водночас із публікацією 1910 року «*Uzasadnienia metody obiektywnej w estetyce*» Міхала Собеського: симптоматичний збіг обставин ув історії тої затятої суперечки. Але вже чи не останній. Адже наступні покоління естетів перестали запитувати *explicite*, чи естетичні вартості об'єктивні, а чи суб'єктивні. Таке запитання видається їм надто загальниковим, неточним,

старосвітським. А проте, суперечка триває. Щоправда, є намагання коли не узгодити, то принаймні зблизити погляди, знайти відповідну пропорцію між обома чинниками, об'єктивним і суб'єктивним. Але обстоюються і крайні думки, особливо серед прибічників суб'єктивізму. Себто думки соціологічного ґатунку: що вважати прекрасним, залежить від суспільного укладу, кожен лад сповідує свою красу. Або історизму: що вважати прекрасним, залежить від історичної ситуації, кожна доба сповідує свою красу. Або конвенціоналізму: що вважати прекрасним, залежить від укладеної конвенції, а конвенції можуть бути, були і є всілякі.

З'явився ще й інший погляд — відмова розв'язувати давнє питання. У згоді зі скептицизмом: питання розв'язати несила, бракує належної методи. Або у згоді з номіналізмом: нема взагалі такої властивості, як «прекрасне» та «естетична вартість», і слова ці «відкриті», вживані доволі, без дефініцій, тож-бо, зрештою, так назвати можна все⁵. Такий погляд, найновіший і запевне найтиповіший для сучасної естетики, не можна вважати ні за естетичний об'єктивізм, ні за естетичний суб'єктивізм. Хоча суб'єктивістам пристати на нього далеко простіше.

Чому в естетиці шляхи до розв'язку питання об'єктивізму та суб'єктивізму виявилися такі мінливі та заплутані? Для цього була не одна причина.

По-перше, естетичний суб'єктивізм виступав у різних подобах. У античності він тлумачив прекрасне як домовленість, у середні віки — як плід звички, за нових часів — як наслідок асоціативних зв'язків. Не менш різномірний був і естетичний об'єктивізм.

По-друге, питання об'єктивності чи суб'єктивності прекрасного розв'язувало не тільки через просте «так» і «ні», а й (починаючи від Сократа) через плюралістичне «як так, так і ні» або (від Василя Великого) через проміжний, реляціоністський погляд: «ані так, ані ні». У такому тлумаченні прекрасне — ані властивість предмета, ані реакція суб'єкта, воно — співвідношення між предметом та суб'єктом.

По-третє, теза суб'єктивізму часто-густо поєднувалася з тезами релятивізму, плюралізму, ірраціоналізму чи скептицизму, які є витвором подібного мінімалістського напряду думок, хоча логічно не криють у собі суб'єктивізму, як не криє їх у собі й суб'єктивізм. Звідси різномір-

⁵ Найрадикальнішу позицію займають М. Вайц та В. Кеннік. Головні трактати, написані з позицій скептицизму й естетичного номіналізму, зібрано у двох антологіях: *Collected Papers on Aesthetics* (видавець К. Баррет, 1965) та *Aesthetics and Language* (видавець В. Елтон, 1967).

ність позицій: суб'єктивізм із релятивізмом та без нього, релятивізм без суб'єктивізму, суб'єктивізм у поєднанні з плюралізмом або без нього тощо. Так само об'єктивізм поєднувався упродовж історії з іншими теоріями, що вирости на тлі максималістського напрямку думок.

І нарешті, по-четверте, питання суб'єктивізму-об'єктивізму — питання філософське, одне з тих, для яких із давніх-давен шукають аргументів і знаходять їх, але здебільшого вони не остаточні. Такий характер питання призводив до того, що воно не мало розв'язання, прийнятого для всіх, і що його історія не зупинилася на якійсь більш-менш сталій позиції, а перекидалася з однієї на іншу.

Розділ VII

ФОРМА: ІСТОРІЯ ОДНОГО СЛОВА І П'ЯТИ ПОНЯТЬ

Forma multipliciter dicitur.*

Гільберт Поррестанський

Небагато трапляється таких стійких термінів, як «форма»; цей термін дійшов до нас із римських часів. І небагато — таких міжнародних: латинське слово «форма» запозичило багато сучасних мов. Без жодних змін — італійська, іспанська, польська, українська, інші — з дуже незначними змінами (французька — «*forme*», англійська та німецька — «*form*»). Та від стійкості терміна не стає меншою його багатозначність. Латинська «*forma*» з самого початку заступила два грецькі терміни «*morfe*» та «*eidos*»: перший означував головню видимі форми, другий — понятійні. І така подвійна спадщина неабияк спричинилася до багатоманітності «форми». Її розуміли виключно як видиму форму або ширше — як таку, що обіймає і форми літературні. У повсякденній мові та в мові митців її часом розуміють не зовсім так само, як у філософській мові, нерідко дуже спеціальній, як, скажімо, в Арістотеля чи Канта.

Часом називають чотири протилежності форми: зміст, матерія, репрезентована річ, тема. Безперечно, її протилежностей стільки, ба навіть більше. Численність протилежностей свідчить про численність значень слова: якщо протилежність форми — зміст, то це означає, що форму розуміють як вигляд речі, якщо протилежність — матерія, то її розуміють як кшталт; якщо протилежність — елемент, то форма рівнозначна укладові.

Історія естетики засвідчує принаймні п'ять різних і важливих для розуміння мистецтва значень. Ось ті п'ять різних понять, означуваних тією самою назвою «форма».

* Форма — багатомовна (лат.).

1. По-перше, форма — рівнозначна *укладові частин*. Для наочності назвімо її *формою А*. Протилежністю чи корелятом форми в цьому разі є елементи, складники, частини, які форма *А* сполучає, об'єднує в цілість. Форма портика — то уклад колон, мелодія — уклад звуків.

2. По-друге, формою називається те, що *безпосередньо* пропонується органам чуття: нехай вона виступає в цих розмірковуваннях як *форма Б*. Її протилежність і корелят — зміст. У цьому розумінні в поезії звук слів належить до форми, а сенс слів — до змісту.

Ці два значення форми часами ототожнюють, але несправедливо. Форма *А* — абстракція; мистецький твір ніколи не є самою системою, а завжди є частиною певної системи. Натомість форма *Б ex definitione* (згідно з дефініцією) конкретна, оскільки «запропонована органам чуття». Інша річ, що можна поєднати форму *А* з формою *Б* і назвою «форма» означити уклад (форма *А*) того, що безпосередньо запропоноване (форми *Б*): це немовби форма у квадраті.

3. По-третє, форма — межа чи *контур* предмета. Назвімо це *формою В*. Її протилежність-корелят — матерія, матеріал. Форма в цьому розумінні (щедро вживаному в повсякденній мові) схожа, але аж ніяк не ідентична з формою *Б*: адже до цієї останньої барва належить так само, як і малюнок, а до форми *В* — тільки малюнок.

Три вищезгадані вживані в естетиці поняття форми (*А, Б і В*) — це, якщо можна так сказати, поняття її власного виробу. Натомість інші два поняття форми постали в загальній філософії, а вже з неї перейшли до естетики.

4. Ідея одного з них — назвімо його *формою Г* — належить Арістотелеві: тут форма рівнозначна *понятійній суті* предмета; інша арістотелівська назва в такий спосіб тлумаченої форми була «*entelechia*». *Протилежність і корелят форми Г — випадкові риси предмета*. Більшість сьогоденних естетів обходяться без такого поняття форми; але не завжди так було. В історії естетики поняття форми *Г* не менш давнє, як форми *А*, і випередило навіть поняття *Б* та *В*.

5. У п'ятому значенні форму — назвімо її *формою Д* — вжив Кант. Для нього та його наступників вона була рівнозначна *співвідношенню* між розумом та пізнаванням предметом. Протилежність і корелят такої кантівської форми — не те, що витворив і вніс розум, а те, що прийшло до нього ззовні завдяки досвідові.

Кожна з перелічених п'яти форм має свою історію. Всі ті історії буде почергово викладено, але в рямцях естетики й теорії мистецтва. Натомість розширення підходу буде здійснено в інший спосіб: описувані історії п'яти форм розглядатимуть не тільки випадки, коли ті поняття

охоплювалися назвою «форма», а й випадки, коли вони крилися під іншими назвами, синонімами форми, такими, скажімо, як «*figura*» чи «*species*» — латинською мовою, «*kształt*» (кшталт) або «*postać*» (подоба) — польською. «Форма» завжди мала багато синонімів, та інакше й бути не могло в разі такої багатозначності слова.

Це дослідження обіймає історію не тільки поняття, а й — почасти — теорії форми. В ньому розглядатиметься не тільки питання, коли і в якому значенні форма з'явилася в теорії мистецтва, а й питання, коли і в якому значенні її вважали за істотний чинник мистецтва.

I. Історія форми А

Слова, якими стародавні греки означували прекрасне, етимологічно були рівнозначні доборові, співвідношенню чи пропорційності частин. Для видимої краси, для архітектурних чи скульптурних творів за головний термін була «*symmetria*», або співмірність; для краси слухової, для музичних творів — «*harmonia*», або зграйність. У подібному значенні вживано також слова «*taxis*», або лад. Усі вони були стародавні синоніми форми, а саме форми А, або укладу.

Такі назви були не випадкові: греки їх уживали через те, що були певні: краса (надто видима й чутна) — в укладі та пропорційності частин, у формі. То була їхня чільна естетична теорія — Велика теорія.

Ця теорія, як свідчить Арістотель, народилася серед піфагорійців, запевне в V сторіччі до н. е. Саме в такій подобі краса — у визначеній, простій пропорційності частин. Струни бринять гармонійно, коли їхня довжина відповідає простим числовим співвідношенням, таким, наприклад, як 1: 2 (октава) або 2:3 (квінта). Порттик храму досконалий, якщо відповідно до обраного модуля вираховані висота, ширина та розташування колон (за правильне співвідношення ширини колони з проміжками між колонами у доричному храмі архітектори вважали 5:8). Як жива людина, так і статуя прекрасна, коли має точно визначені пропорції (скульптори пильнували, щоб співвідношення голови й тіла дорівнювало 1:8, а співвідношення чола й обличчя — 1:3).

Переконання, що краса залежить від пропорцій, філософи втіпили в найзагальнішій формулі: «Лад і пропорційність — прекрасні» (*Stobaios, Ekl., IV. 1. 40 H*). «Всяке мистецтво, — казали вони, — постає завдяки числу. Тож-бо пропорційність притаманна як скульптурі, так і малярству. Загалом беручи, всяке мистецтво — це система сприйняття, а система

— це число, отже, справедливо можна сказати: завдяки числу все виглядає прекрасним» (*Sextus Emp., Adv. math., VII. 106*).

Піфагорійський погляд зберіг Платон: «Дотримання міри та пропорцій — запорука краси» (*Phileb., 64 E*). «Потворність — не що інше, як брак міри» (*Sophista, 228 A*). Так само міркував Арістотель (*Poët., 1450 в 38*): «Головні роди прекрасного — правильний уклад, пропорційність і визначена форма». Нічим не різнилися від них і стоїки: «Краса тіла — це пропорційність членів у їхньому взаємному укладі та співвідношенні з цілістю, так само стоїть справа із красою душі» (Стобай, *Екл., II 62. 15*). Їм вторував Ціцерон (*De off., I 28. 98*): «Краса тіла діє на зір через відповідний уклад членів». Із шести високих архітектурних прикмет, згадуваних у творі Вітрувія (*De arch. I. 2. 1*), аж чотири — *ordinatio, dispositio, eurythmia* та *symmetria* — полягають у правильному укладі частин. Рідко коли загальну теорію визнавали так повсюдно й так довго. Історик естетики XIX сторіччя Р. Ціммерманн (*Geschichte der Ästhetik, 1858, с. 192*) зазначав, що «засада стародавнього мистецтва — форма». Це правда, якщо розуміти форму, власне, в цьому значенні: як уклад та пропорційність частин.

Правоможність упривілейованого становища форми-укладу поставлено під сумнів шойно на схилі античності у III сторіччі нашої ери, і зробив це Плотін (*Епп., I 6. 1. і VI 7. 22*). Він не заперечував, що краса ґрунтується на пропорційності частин; натомість відкидав, що тільки на ній. Адже коли б було так, то прекрасними вважалися б єдино складні речі, а тим часом є речі прості й прекрасні: сонце, світло, золото. Отже, краса, виснував Плотін, криється не лише у пропорціях; вона і в саяві речі. Відтоді форма (А), не втративши упривілейованого становища в теорії мистецтва, усе ж втратила свою винятковість.

Естетика середніх віків була вже не одного виду, а двох. В одній своїй подобі, вірній давньогрецькій традиції, вона проголошувала: краса та мистецтво — у формі. Це твердження підтримав і закріпив Св. Августин. «Подобається, — писав він (*De ord., II 15. 42*), — тільки краса, у красі — форми, у формах — пропорції, а в пропорціях — числа». Жоден грек класичної доби не висловив давньоелліністичної концепції виразніше за цього Отця Церкви. В іншому місці Августин (*De musica, VI 12. 39*) зазначав: «Прекрасні речі подобаються завдяки закладеному в них числу». І нарешті (*De nat. boni, 3*): «Що більше в речах почуття міри, форми та ладу, то більше вони — добро». Такий тричлен — *modus, species, ordo* — став формулою середньовічної естетики і, як і вона, пережив тисячу років. У XIII сторіччі його дослівно повторить великий підручник зі схоластики, знаний як *Summa Alexandri* (II. с. 103): «Річ перебу-

ває у світі краси, коли вона захоче міру, форму та лад, *modum, speciem et ordinem*). То були три синоніми того, що ми нині зовемо формою А.

Головним середньовічним терміном для форми А була «*figura*» (від *figere* — формувати). Абельяр (*Logica ingr.*, с. 236) визначав її як уклад тіла (*compositio corporis*) — як моделі, так і статуї. Але слова «форма» теж уживали в такому значенні. І то давно, бо ще в VII сторіччі Ісідор у «*Differentiae*» порівнював ці два терміни — «*figura*» та «*forma*». У XII сторіччі Гільберт Порретанський (*In Boëthii De Trin.*, ed. 1570, с. 1138) писав: «Про форму мовиться у багатьох значеннях; у тому числі і в значенні фігури тіл». Трактат *Sententiae divinitatis* (Tract. I. 1, ed. Gayer, с. 101), датований тим самим сторіччям, розрізняв понятійну форму (про неї йтиметься як про форму Г) і форму видиму (форма А). Кларембадью з Арраса (*Expos. super Boëthii De Trin.*, с. 91) визначав: у матеріальних речах «форма — відповідний уклад». Ален із Лілля (*Anticlaudianus*, P.L., с. 504) перелічував як синоніми: форму, кшталт (фігуру), міру, число, зв'язок. Те, що в античності мало назву симетрії, гармонії, пропорційності, тепер уже називалося формою. Конрад із Хіршау (вид. *Huyghens*, XVII) визначав форму як зовнішній уклад (*exterior dispositio*) і дошукувався її в числі, або пропорційності, або вимірі, або рухові.

Отак тривало до кінця середньовіччя. Дунс Скот (*Super praed.*, q. 36. n. 14) визначав: «Форма та фігура — то зовнішній уклад речей». А Оккам (*Expos. aurea*, с. 94): «Фігура, форма [...] означають твердий і визначений порядок частин». Якщо античність, та й раннє середньовіччя, маючи на увазі те, що ми нині називаємо формою (в розумінні А), говорили про чуття міри, пропорційність та лад, доволі рідко вживаючи слова «форма», то для Дунса Скота чи Оккама це вже була звична термінологія: форма нарівні з фігурою.

Досить рано у мистецьку мову влилася форма у вигляді прикметника «*formosus*». Слово це було рівнозначне поняттю «правильної форми», «зграбний», «прекрасний»; воно містило в собі позитивну естетичну оцінку; засвідчувало визнання форми з боку середньовіччя. Від нього пішов іменник «*formositas*», або «оковирність», «зграбність», «краса». А також прикметник «*deformis*» — безформний, бридкий. У Бернара із Клерво (*Apol. ad Guil.*, P.L., с. 915) з'являється гра слів: «*formosa deformitas*» та «*deformis formositas*»; так він називав сумнівну для нього мистецьку красу своїх часів: безформна зграбність, некрасива краса.

У другій своїй подобі середньовічна естетика пішла за Плотіном і запозичила його дуалістичну концепцію краси: вона — у формі, але не тільки в ній. Як у першому разі посередником був Августин, так у цьо-

му — Псевдо-Діонісій. Від нього походить такий двочлен: пропорційність і сяйво, *euarmonia* та *aglaia, consonantia et claritas*. Ця концепція прекрасного у кульмінаційний момент розвою схоластики так само мала численних прихильників. Робер Гроссетесте (*Hexaem.*, 147 v) визначав красу як пропорційність, але про красу світу писав, що «вона — не в числі, не в мірі й не у вазі». Насамперед же до тієї другої концепції прилучився Тома Аквінський. Ще в ранньому коментарі до *De divinis nominibus* (с. IV, lect. 5) він писав, що річ називають прекрасною, коли, по-перше, їй притаманне сяйво духове або тілесне, а по-друге, коли її зладжено в належних пропорціях. А в «Суммі теологічній» (II-a II-ae. 180 a. 2 ad 3) він сформулював суть справи найтистліше: «Краса — у сяйві та пропорційності» (*pulchrum consistit in quadam claritate et proportionem*).

Ці дві лінії естетики, що по-різному ставилися до форми А, збереглися в добу Відродження. Псевдо-діонісійської лінії зберегла Платонівська академія у Флоренції. Її керівник Марсіліо Фічіно писав (*Comm. in Convivium*, V I): «Дехто вважає за красу уклад членів або, вживаючи їхніх власних слів, співмірність і пропорційність [...] Ми їхньої думки не поділяємо, бо уклад такого роду виступає лишень у складних речах і в такому разі жодна проста річ не могла б бути прекрасна. Тим часом чисті барви, світло, окремі звуки, сяйво золота й срібла, знання, душу ми називаємо прекрасними, а все це прості речі». Твердження суголосне Плотінові та його середньовічним прибічникам. Так само висловлювався Піко. Але представники такої дуалістичної концепції в добу Відродження перебували в меншості. Знову переважила класична теорія: краса — єдино в укладі й пропорційності частин, єдино у формі А. Так велося від Альберті (*De re aed.*, VI 2 і II 5), який задав тон ренесансовій теорії краси та мистецтва: «Краса — це гармонія всіх частин, припасованих одна до одної», «краса — це відповідність і взаємна злагожденість частин». Зграйність частин, вирішальну для краси, Альберті називав «concerto», «consenso», «concordantia», «corrispondenza», а надто латиною «concininitas» — і цей останній термін став найтипівішою для доби Відродження назвою досконалої форми. Однак Альберті (там само, IX 5) уживав ще й інших назв: «ordine», «numero», «grandezza», «collocatione» та — «forma».

Наступники Альберті не марнували надто часу на розбір форми як пропорцій та гармонії — така форма їм видавалася простою і ясною; натомість вони не втомлювалися правити, що єдино вона вирішальна для краси. Кардинал Бембо писав (*Asolani*, 1505): «Прекрасне тіло, чий член зберігають пропорційність один щодо одного, це саме стосується й

душі, чий чесноти перебувають у гармонії між собою». Великий Палладіо (*I quattro libri, 1570, II, с. 6*) на запитання, що таке краса, відповів: «Ідеально пізнана річ, тим часом зір наш пізнає єдино просту пропорційність».

Такій теорії відповідала практика доби Відродження, зрозуміла річ, самих Альберті та Палладіо, але ще й інших архітекторів, скульпторів та малярів. У середині XIX сторіччя, коли заходилися коло історичних студій мистецтва, одним із найперших здобутків стало відкриття Тьерсо та Буркгардта (*Die Geschichte der Renaissance in Italien*), що архітектура доби Відродження оперувала весь час одними й тими самими пропорціями. До цього спонукувало переконання, що від пропорційності, від форми залежить досконалість мистецьких творів. Для філософів та пластиків доби Відродження це переконання було не меншим догматом, ніж для старожитніх.

Така сама мистецька концепція, сперта на форму, збереглася у Франції XVII сторіччя. Щонайвиразніше виступає вона у Пуссена. А ще яскравіше — в Академії, з особливим наголосом на *правилах*, чинних для форми. Ми читаємо про це в тогочасних теоретиків, таких, скажімо, як Феліб'єн, Боссе, Дю Френуа, Тестелін¹. Класичну концепцію проголосив класик архітектури Ф. Блондель; він зазначав (*Cours d'architecture, V Partie, Livre V, ch. XIX, с. 785*), що у будинку важать «*l'ordre, la situation, l'arrangement, la forme, le nombre, la proportion*» (порядок, розміщення, лад, форма, число, пропорція).

Примат форми в розумінні укладу частин, надто ж укладу простого, прозорого, такого, що його можна визначити в числах, похитнувся у XVIII сторіччі в середовищі англійських психологів та континентальних романтиків. Однак типовий естет того сторіччя Й. Г. Зульцер (*Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771/4*) визначав форму як «спосіб, у який різномірність зліювана в цілість» і твердив, що «*форми з огляду на притаманну їм естетичну силу* — то найперший предмет малювального мистецтва». Певність естетичної ваги форми ще зміцніла з кінцем сторіччя в неокласицизмі, у творах Вінкельманна (*Werke, IV 49*) та Катрмера де Кенсі (*Considérations sur l'art du dessin, 1791, с. 66*). Цей останній заявляв, що правдива краса — «геометрична». І незалежно від мистецьких течій та їхніх хитань, від класицизмів та романтизмів, філософ Кант 1790 року писав (*Kritik der Urteilskraft, § 52*), що «у всіх красних мистецтвах істотний момент — усе-таки форма, а не матерія чуття».

¹ Fontaine A. *Les doctrines d'art en France*, 1909; Lohmüller H. *Die französische Theorie der Malerei ins XVII Jahrhundert*, 1933; Tatarkiewicz W. *Historia estetyki*, III, 1968.

У першій половині XIX сторіччя «*idealische Schönheit*» відвернула естетів від форми; але ненадовго. Термін, поняття, гасло форми А ожило в естетиці Гербарта, а надто в його учня Ціммерманна; вся його естетика (датована 1865 роком) була витлумачена як «*Form-Wissenschaft*», власне, в розумінні форми А, або співвідношення елементів.

Коли сучасний нам англійський теоретик мистецтва Р. Фрай пише, що здобуток нашого часу — «вирізнення формальних співвідношень», — то це історична помилка: саме з них бере свій початок грецька естетика. Натомість правда, що наше сторіччя у певних течіях мистецтва та теорії мистецтва висунуло на перший план форму в різних значеннях цього слова, особливо в розумінні А. Зокрема це зробив Віткевич (*Nowe formy w malarstwie*, 1919) та формісти в Польщі, Клів Белл (*Art*, 1914) та Роджер Фрай (*Vision and Design*, 1920) — в Англії. Цей останній обґрунтовував свою позицію так: зворушення, пов'язані з фігуративним мистецтвом, швидко гаснуть, натомість залишаються, не слабнуть і не розпливаються почуття, що постають із суто формального співвідношення (*what remains, what never grows less nor evaporates, are the feelings dependent on the purely formal relation*). Він пояснював це тим, що є особлива «насолода у сприйманні ладу, в неуникненному характері співвідношень (*inevitability in relation*)».

Інші митці й теоретики нашого часу твердять те саме, хоча вдаються до іншої термінології. Замість «форма», кажуть, наприклад, «незмінники». Ле Корбюзьє 1921 року писав у праці «*Esprit Nouveau*», що мета мистецтва — «*prendre conscience des invariants*» («мати на увазі інші варіанти») і що «*la science et l'art ont l'idéal commun de généraliser, ce qui est la plus hante fin de l'esprit*» («наука і мистецтво мають спільний ідеал узагальнення»). Коли скульптори Габо та Певзнер (у «Маніфесті» 1920 року) твердять, що митець пориває з усім випадковим і місцевим, аби зберегти «постійний ритм сил», то висловлюють давню теорію форми А з допомогою ще одної термінології. З тих, хто у XX сторіччі займався і займається мистецтвом, одні, скажімо, Е. Моно-Герцен (*Principes de la morphologie générale*, I, 1956), дають чисто геометричну її інтерпретацію; інші, скажімо, М. Гіка (*Le nombre d'or*, 1939) — містичну. І та, і та знані були стародавнім піфагорійцям; натомість приділення надмірної уваги формі, узвичаєне в стародавній теорії мистецтва, у XX сторіччі — властивість лише декотрих течій; зате воно — маніфест мистецтва, яке бунтує проти того, що вже було. Раніше вистачало терміна «форма» та його синонімів, а нині постали «формізм» і «формалізм».

Суперечку про форму сучасний американський естет К. Ашенбреннер («Форма та формалізм», 1969) розв'язує так: форма *A* сама не відіграє вирішальної ролі в естетичному впливові твору (бо елементи вирішальні тут також), натомість вона сама може бути адекватно проаналізована, а отже, тільки вона — належний предмет естетичної теорії. Таке нове розв'язання давніх питань.

Озираючись на два з гаком тисячоріччя історії форми *A*, бачимо, що форма була рівнозначна або *укладові взагалі*, або *належному*, прекрасному, гармонійному укладові — звідси такі синоніми, як *symmetria*, *concordantia*, *concinnitas*. Або ще була рівнозначна укладові *раціональному*, правильному, регулярному, здатному бути вираженим у числах — так було, зокрема, в піфагорійців чи у св. Августина — звідси всілякі грецькі й схоластичні синоніми форми. Тож-бо докладніший розбір розрізняє форму *A* (будь-який уклад) та форму *A1* (гармонійний уклад, або уклад регулярний). Власне, завдяки *A1* поняття форми *A* жило в теорії мистецтва довго і посідало в ній упривілейоване становище.

Звуження поняття форми *A* до поняття форми *A1* (у тому розумінні, що лишень *особливо вартісна форма* заслуговує на назву форми) можна постерегти в багатьох галузях: тут ми вдамося до прикладу з латинської палеографії². Певний тип письма XIII — XV сторіч називається «*littera formata*», але тільки той, що застосовувався при переписуванні біблійних та літургійних текстів і відзначався немовби врочистим характером. У покvapливому, буденному письмі (*littera cursiva*) близько 1400 року теж з'явилася ушляхетнена, краснопісна відміна — вона теж, і тільки вона, називається «*cursiva formata*».

До форми в розумінні *A* близьке значенням часто вживане нині слово *структура*. Воно означає тільки форми невинпадкові, сформовані *зсередини* завдяки внутрішнім силам. Відповідно мова мовилася головно про біологічні чи геологічні структури; порівняно недавно термін та поняття структури знайшли також застосування в теорії мови й теорії мистецтва, особливо літературного. Це вираз прагнення надавати літературним творам не довільних форм, а виплеканих природничими законами та процесами. Отже, якщо структури долучити до родини форм, то це будуть форми, близькі до *A*, надто *A1*, проте *sui generis* (свого роду); тож їм належить ще й інший символ: *форми A2*.

Формалізмом нерідко називають погляд, за яким естетичну вагу має єдино форма. Класичне формулювання (дав його Р. Ціммерманн 1865 року) звучить так: «Прості речі ані подобаються, ані не подобаються.

² Приклад завдячую професорові Й. Карвасінській.

У складних речах подобається і не подобається єдино форма. Частини поза формою, матерія речі нам байдужі. У цих трьох твердженнях закладені підвалини естетики». Форму тут розуміється в сенсі А. Формалізм — предмет суперечок за ближчих до нас часів — розуміє її переважно в інший спосіб, який тут називатиметься формою Б.

II. Історія форми Б

Якщо в першому розумінні форма (А) була рівнозначна укладові, то в другому (Б) вона рівнозначна *виглядові* речі. У першому розумінні форми її корелятом були складники, первні, частини, окремі барви в малярстві, окремі звуки в музиці; у другому розумінні її корелят — зміст, сенс, значення. Крилатий вислів: «Нема прекрасних барв, є тільки прекрасні їхні сполуки» — це похвала формі А, а популярний колись парадокс: «Капустяна головка може бути не менш прекрасна, як голова святого» був похвалою формі Б. Малярі-імпресіоністи наголошували на формі-укладові. Обидва Віткевичі були речниками форми в мистецтві, але батько — форми-вигляду, а син — головно форми-укладу.

Ці два поняття нерідко плутають — і в наш час теж. А проте ще в XIII сторіччі св. Бонавентура (*IV Sent., D 48a 2q 3*) розмежував їх (під назвою «*figura*», синонімом форми) з усією недвозначністю: «Двоєке значення форми», перше — вона є *замкнений лініями уклад*, друге — вона є *зовнішній вигляд речі* (*Figura dicitur [...] uno modo dispositio ex clausione linearum [...] secundo modo exterior rei facies sive pulchritudo*).

А. Першими виокремили форму Б й підкреслили її вагу стародавні софісти. Вони доконали цього на терені мистецтва слова: у поезії відокремили «звучання слів» від «ваговитого змісту». Під «звучанням слів», а також під «прекрасними ритмами та скарбами вислову» вони розуміли те, що ми звемо поетичною формою, цебто формою Б. Розрізнення форми та змісту зберегла поетика еллінізму. Посідонієва дефініція поезії проводила межу між самою мовою та значенням цієї мови (*semantikon poiema*). Або ще протиставлявся (*Philodemos, De poēm., V*) «вислів» (*lek-sis*) «речі» (*pragma*). А щонайменше від часів Деметрія (*De elocutione, 75*) була знана і вживана інша формула для протиставлення змісту й форми: «те, про що твір говорить» (*ta legomena*) і «як говорить» (*pos legetai*). Ця остання формула була щонайзагальніковіша й щонайгнучкіша. Так само ще в III сторіччі давньої ери знаходилися письменники, що були в цьому сенсі формалістами. Філодем у книзі п'ятій своєї поетики (*Über*

die Gedichte, V, ed. Jensen) наводить датоване цим сторіччям Андроменідове висловлювання: «Завдання не в тому, аби говорити те, чого ніхто не сказав, а в тому, аби говорити *так*, як не зможе ніхто інший».

Деякі школи пізньої античності не тільки виокремлювали в мистецтві слова форму-вислів, а й приділяли їй особливу увагу, дошукувалися в ній одній суті цього мистецтва. І то в найвужчій, суто акустичній інтерпретації. Ціцерон та Квінтіліан вважали, що в мистецтві слова важливий *присуд вух* (*aurium iudicium*); а ще перед ними, у III сторіччі давньої ери, деякі грецькі вчені рахувалися єдиною з таким присудом. Прізвища цих стародавніх формалістів до нас дійшли. Один із них, Кратес, твердив, що добрі вірші різняться від кепських єдиною милозвучністю, а Гераклеодор уточнив (поєднуючи форму Б з формою А), що вони різняться приємним укладом звуків (*Philodemos, Vol. Herc., 2. XI. 165*). У поезії форму (акустичну) не тільки протиставляли змістові, а й ставили над ним.

Середньовіччя ще чіткіше відокремлювало поетичну форму від поетичного змісту: то була заслуга схоластів, великих майстрів *distinctio terminorum* (чіткого визначення). Але ще раніше, близько 600 року, перш ніж настала ера схоластів, Ісідор Севільський (*Sententiae, II 29. 19*) розрізняв у поезії уклад слів (*compositio verborum*) і думку (*sententia veritatis*), а отже, розрізняв форму Б та зміст. Найчастіше схоласти протиставляли форму та зміст як зовнішній і внутрішній чинники поезії. Зміст називали *sententia interior*, а форму — зовнішньою оздобою (*superficialis ornatus verborum*). Своєю чергою вони розрізняли двояку форму: з одного боку, чисто чуттєву, а саме акустичну (*que mulcet aurem*) чи музичну (*suavitas cantilenae*), а з другого — форму розумову чи зображувальну, спосіб вираження (*modus dicendi*), що охоплює тропи й метафори, але насамперед має оптичний характер, послуговується образами, які становлять *пластичний* бік поезії. Надто розвинув такі розрізнення Матвій Вендомський (*Ars versificatoria, c. 153*). Як «*ornatus verborum*», так і «*modus disendi*» містилося в тому, що це дослідження називає формою Б. Зміст (*sententia interior*) у середньовічній поетиці так само був подвійний, обіймав, з одного боку, тему твору (*fondus rerum*) і ланцюг описуваних у творі подій, а з другого — ідейну начинку, релігійний чи метафізичний сенс. Отже, середньовічна поетика відокремлювала форму від змісту; але слова «форма» назагал не вживала (бо воно тоді призначалося для поняття, яке тут названо формою Г).

Не менш виразно розмежовувала форму та зміст поетика доби Відродження. Вона робила це під назвами «*verba*» та «*res*». До змісту

залічувала задум (*inventio*) та ідею (*sententiae*), а до форми — вираження (*evolutio*). Одні дослідники, скажімо, Фракасторо і Кастельветро, називали форму знаряддям (*strumento*), висловлюючи певність у її службовій ролі³. Інші, скажімо, Робортелло, правдиве завдання та вартість поезії вбачали, власне, у прекрасних, узгоджених, відповідно укладених словах, а отже — у формі. Позиції форми зміцнилися в літературній естетиці манеризму; щоправда, одна з його течій, звана «*conservatismo*» ставила собі за мету вишуканість думки (а отже, змісту), тимчасом як друга течія, *culturanismo*, наголошувала на вишуканості мови (а отже, форми) (*B. Gracián, La agudeza y arte del ingenio, 1648*). Але якщо «форму» та «зміст» протиставляти за визначенням Деметрія («що сказано» і «як сказано»), то можна сказати, що весь літературний манеризм у всіх своїх течіях цікавився єдиною формою. Інша річ, що слово «форма» було, як і перше, маловживане, бо його привласнили аристотелівці й послуговувалися ним ув іншому значенні.

Б. Отже, поняття форми та змісту виступали виключно в поетиці; зате виступали в ній упродовж довгих сторіч, і не тільки виступали, а й посідали чільне місце.

У XVIII сторіччі питання співвідношення форми та змісту втратило свою притягальну силу; на якийсь час його витіснили інші питання; на сторінках поетик рідко з'являлося не тільки слово «форма», а й його синоніми. Та вже у XIX сторіччі до нього звернулися знов. Тепер уже не тільки в поетиці, а й у теоріях усіх мистецтв.

Звернулися рано, бо ще була тільки середина сторіччя — спершу в теорії музики, а незабаром і в теорії красних мистецтв. То була істотна зміна, бо доти форма *Б* у тих галузях не мала вжитку, була виключно поняттям поетики.

Форма та зміст були розірвані в мистецтві слова, бо в ньому і тільки в ньому вони становлять два різні шари, чітко розмежовані, не схожі один на одного: слова і предмети, *verba* і *res*. Форма тут мовна, зміст предметний; читачеві безпосередньо пропоновано лише слова, завдяки яким він опосередковано уявляє собі предмети. Такої двоїстості форми та змісту в інших мистецтвах нема.

Проте і в інших мистецтвах є підстави відривати форму від змісту. Музичні твори щось виражають, картини та скульптури щось виражають, означають і означують, і те, що вони виражають, означають і означають — це їхній зміст, а не форма. Але в тих мистецтвах справа стоїть

³ Поп. Weinberg B. *A History of literary Criticism in the Italian Renaissance*, 1961.

інакше, бо в них нема таких відмінних двох шарів, як слова та предмети. На картині Моне видно береги Сени — це її зміст; але зміст той у картині, а не поза нею. Глядач бачить на картині береги Сени, а не самі тільки барви та форми. Зміст повісті — поза тим, що бачить читач, поза друкованою сторінкою; натомість зміст картини глядач споглядає у картині. Поза картиною не її зміст, а її предмет, її модель — те, на що взувався маляр.

Застосовувані до пластичних мистецтв, поняття форми *Б* та змісту дознали зміни; можна б навіть сказати, що поруч із давнішим поняттям форми, знаним із поетики, постало нове поняття форми *Б1*, загальніше й загальниковіше. Довгий час не доводилося змішувати форму *А* з формою *Б*, бо одне поняття застосовували головно у пластиці, а друге — виключно в поезії, й обидва вони виступали переважно під іншими назвами. Становище змінилося, відколи форма *Б* влилася в теорію пластичних мистецтв. У цій теорії тепер говорилося про форму в обох значеннях, без застережень у якому саме; *змішувано* обидві форми. А то ще їх сполучували в одному понятті. Під висловом: «У мистецтві важить лише форма» нерідко мислилося, що важить лише вигляд (не зміст), а у вигляді — лише уклад (не елементи); або форма *Б*, а в ній — форма *А*. До такого поняття форми у квадраті вдавалися або свідомо, або (як запевне у разі Віткевича) внаслідок нерозрізнення двох значень «форми».

В. Іншим знаковим поворотом в історії форми *Б* було те, що форма та зміст, які вважалися однаково необхідними і взаємодоповнювальними чинниками, у ХІХ, а надто у ХХ сторіччі почали змагатися між собою. Спалахнула незнана доти суперечка: що більше важить у мистецтві — форма чи зміст?

Цю суперечку підсичували радикальні поборники форми, такі як С. Віткевич, який твердив, що «суть речі цілком і повністю в Чистій Формі», і чисту форму писав із великих літер. І він тільки один з багатьох — його час був часом проголошення формалізму, супрематизму, унізму, пуризму, неопластицизму, виступів Малевича в Росії, Ле Корбюзьє у Швейцарії, формістів у Польщі, Мондріана в Нідерландах, Фосійона у Франції. Теза формалізму в поміркованому вигляді звучить подібно до тези Ле Корбюзьє: «У щирому творі мистецтва *найважливіша форма*».

Крайній підхід — подібно до тези Віткевича — визнає *лише* вагу форми. У заперечній версії: зміст — не важить. Тобто не важить тема, ані нарація, ані відповідність дійсності, ані ідея, ані те, що репрезентує мистецький твір, ані навіть те, що він виражає. Бо, за формулою

Фосійона (*La vie des formes*, 1934), форми — це не знаки, ані образи, вони означають і виражають єдино самих себе.

Для формалізму в поміркованому вигляді зміст — конечний складник мистецького твору. Кандінський (*Über das Geistige in der Kunst*, 1910) писав: «Форма без змісту — то не рука, а порожня рукавичка, наповнена повітрям. Митець палко кохається у формі, як кохається у своєму знарядді або запахів терпентину, бо то потужні засоби на службі змістові». Натомість для крайнього формалізму зміст не потрібен; для мистецтва досить форми; зміст тут не зарадить, хіба тільки зашкодить.

У зв'язку з таким гаслом набуло ваги розрізнення двох родів форм: тих, яким відповідає певний зміст, і тих, яким не відповідає жоден. Адже є форми репрезентаційні (відтворювальні, предметні, фігуративні) і є абстрактні (нерепрезентаційні). Двоакість форм помічено віддавна, проте вже Платон (*Phileb.*, 51c) протиставляв «красу живих істот» і «красу прямої лінії та кола». У XVIII сторіччі така двоїстість посідала надійне місце в теорії мистецтв, і Кант відрізняв *freie* від *anhängende Schönheit*, а Гюмове розрізнення *intrinsic* та *relative beauty* мало подібний характер. Якщо Віткевич не вигадав назви «чистих» форм, то в кожному разі поширив її в польській літературі на означення беззмістовних форм.

Проте різке протиставлення цих двох родів форм може бути поставлене під сумнів. Маляр-абстракціоніст, яким був Кандінський, зазначав, що абстрактні форми — це тільки край неперервного шерегу форм від суто предметних до абстрактних. Не кажучи вже про те, що різномірні абстрактні форми постають із предметних навіювань і що вони діють на споживачів часто завдяки тому, що асоціюються із предметами. Але так чи так, у XX сторіччі форма *Б* здобула найвище становище в теорії мистецтва.

III. Історія форми *В*

Багато словників, даючи визначення форми, насамперед називають це третє її значення. «Філософський словник» А. Лалланда починає з того, що форма — це «геометрична фігура, утворена з обрисів предметів». Те саме можна сказати про «Словник французької мови» П. Робера; довгий перелік значень цього терміна він починає з визначення: форма становить собою «комплекс обрисів предмета».

Коли в сучасній повсякденній мові вживають слова «форма», то найчастіше саме в такому значенні. І воно видається первісним і природ-

ним, щодо якого всі інші значення видаються переносними, принаймні похідними. Тлумачена в такий спосіб, ця форма (називатимемо її формою *B*) є синонімом контура, й zarazом фігури та кшталту, і близька за значенням до поверхні, а також до брили.

Форма *B* — не тільки вислів повсякденної мови, вона має вжиток і в мистецтвах, а саме у пластичних, у творах архітектора, скульптора, маляра. Вони — ті, хто намагається відтворити чи сконструювати саме в такий спосіб трактовані форми. Якщо форма *B* — природне поняття поетики, то форма *B* — теорії пластичних мистецтв. Та й не може бути інакше, оскільки *ex definitione* (згідно з визначенням) вона стосується контура; форми *B* — це форми просторові.

Ув історії теорії мистецтва форма *B* відіграла неабияку роль, але тільки в певний період, між XV та XVIII сторіччями н. е.: тоді вона була в цій теорії фундаментальним поняттям. Вона фігурувала радше під назвою «фігура» або «рисунок» (у латинських текстах переважала «*figura*», в італійських — «*disegno*»), ніж під назвою «форма», бо цю останню тоді вживали ще й з іншим відтінком (про який мовитиметься як про форму *D*). Рисунок був природним синонімом у такий спосіб тлумаченої форми: по-українському він має той самий корінь «рис», що й «обрис» — синонім контура. Про рисунок Вазарі казав (*Le Vite*, 1550), що той рідний брат форми (*simile a una forma*). Інший мистецтвознавець XVI сторіччя Ф. Цуккарі визначав рисунок як *форму без тілесної субстанції*.

Форма *B* обіймає тільки рисунок і не охоплює кольору; саме цим вона чітко відрізняється від форми *B*. Для дослідників XVI сторіччя форма *B* та колір були основні супротивності, два полюси в малярстві. Про це можна прочитати, наприклад, у Паоло Піно в «*Dialogo di pittura*» (1548). У XVII сторіччі між формою та кольором у зорових мистецтвах виробилася емуляція. Тим часом рисункові, особливо в академічних колах, належала пальма першенства. «Нехай рисунок завше визначає напрям і буде за компас», — писав Лебрен, законодавець мистецтв за Людовіка XIV (*Conférence*, 1715, с. 36 і 38). А це — Тестелін, історіограф французької Академії малярства та скульптури (*Sentiments*, 1696, с. 37): «Добрий і поправний рисувальник, хоча й пересічний колорист, гідний більшої шани, ніж той, хто попри прекрасний колорит малює кепсько».

Такому переважанню форми-рисунка настав край від початку XVIII сторіччя, від акцій Роже де Піля та «рубенсівців»; колорит знову посів (загалом) рівноправне з формою становище, урвалися й творчі змагання та дискусії, протиставлення форми *B* та кольору втратило свою актуаль-

ність. Але ще Кант писав у «Критиці здатності до судження» (1790), що у красних мистецтвах «істотний момент — рисунок», барви ж — єдино «чинник привабливості» і самі собою не спроможні зробити предмет «гідним огляду чи прекрасним».

Час уже зіставити три коротко подані тут історії. Протягом довгих сторіч форма посідала упривілейоване становище в естетиці; але форма в різних значеннях цього слова; найдовше таке становище посідала форма-пропорції та уклад, іншого часу — форма-вигляд та форма-рисунок. Античність особливо цінувала форму *A*, доба Відродження — форму *B*, а XX сторіччя наголошувало на формі *Б*. Привілеї тих форм раз у раз ставилося під сумнів. У античності, особливо пізній, предметом суперечок було: чи в мистецтві важить єдино форма *A*, а чи все ж і елементи? У добу Відродження стало проблематичним, чи важить єдино форма *B*, а чи й колір також? А в XX сторіччі суперечка точиться про те, чи важить єдино форма *Б*, чи так само й зміст мистецького твору? І ще одне. Подеколи критики пишуть, що тому чи тому творові «бракує форми». Чи ж можливе таке, щоб мистецький твір, а чи взагалі будь-який предмет не мав форми? На це запитання слід відповісти, що це залежить від того, як розуміти «форму». Предмет не може не мати форми *A*, бо той чи інший уклад частин він мусить мати. Натомість він може не мати гармонійного укладу — і тоді (згідно з укладеною тут конвенцією) він не має форми *A*. Аналогічна історія з формами *Б* та *В*. Кожен-бо предмет має якийсь уклад, якийсь вигляд, якийсь контур. Проте сенс виразу «форма» часом звужують: тоді найменням «форма» визначається не перший-ліпший уклад, вигляд, контур, а тільки той, що гармонійний, чи виразний, чи своєрідний, чи багатий, чи винахідливий, чи належний. За такого звуження єдино «вдала» форма є формою, тож-бо є предмети без форм *A*, *Б*, *В*. Або, мовляв, за Беллом, форма — це єдино форма вагома, форма гідна уваги, *significant form*. Узгоджується з цим і те, що сказав Стшемінський (*Unizm w malarstwie*, 1928) про «нерівномірності форми», про її «взули» та «порожнини».

Закінчуючи цей нарис історії трьох форм, варто повторити те, що, вживаючи давніх формул, написав сучасний нам філософ (*E. Cassirer; An Essay on Man*, 1944, § 9): «*Rerum videre formas*» для людини — справа не менш важлива, ніж «*rerum cognoscere causas*». Прекрасна формула, хіба що не досить жорстка, адже її можна прикладати до того чи того із трьох розглянутих вище понять форми.

IV. Історія форми Г, або форми субстанційної

Четверте поняття форми походить від Арістотеля. Він розумів форму як те, що в кожній речі становить її суть, що належить до її поняття, дефініції, обіймає її істотні властивості, спільні з іншими речами того самого гатунку. Він бачив у формі суть тої чи тої речі, її конечний, не-випадковий складник, ототожнював форму з дією, енергією, метою, чинним первнем буття. Нині таке поняття форми може видаватися переносним значенням, але в античності таким воно не було. Це поняття стало наріжним ув Арістотелевій метафізиці; натомість в естетиці він не мав у ньому потреби. Ані він сам, ані його стародавні наступники в естетиці його не вживали.

Ситуація змінилася в середньовіччя, відколи у XIII сторіччі воно пристало на арістотелівське поняття форми. Для стародавнього поняття схоласти знайшли застосування також в естетиці. Знайшли, розвиваючи започаткований ще Псевдо-Діонісієм погляд, що краса полягає у двох речах: у пропорційності, але також і в пишноті, блиску (*claritas, splendor*) речі. У XIII сторіччі за Арістотелевим рецептом пробували дуалістичну формулу краси (пропорційність і блиск) витлумачити в термінах та поняттях Старігіта. І тоді «блиск» ототожнювали з арістотелівською формою. Звідси постала ота особлива концепція краси: вона залежить од метафізичної суті речі; суть речі, просвічуючи у її вигляді, робить річ прекрасною. Початок такій інтерпретації поклав начебто Альберт Великий (*Opusculum de pulchro et bono, V. 420*). Прекрасне, пише він, — у блиску субстанційної форми, який виявляється в матерії. Але виявляється щойно тоді, коли та збудована пропорційно. Можна сказати, що згідно з ним прекрасне полягало водночас у формі Г і у формі А, проте головню в першій, цебто у формі «субстанційній», метафізичній. Форма-пропорційність не була для нього, як для старожитніх, прекрасною суттю, а тільки умовою її.

Такий погляд зберігся у школі альбертійців, повторював його Ульріх Страсбурзький (*De pulchro, 73/74*): «Форма (субстанційна) — це краса кожної речі». Але й інша тогочасна школа, конкретно — францисканська, августинська — мислила в такому самому дусі. Св. Бонавентура (*Sent., II D34a. 2q. 3*) приставав на цей погляд і висноував з нього, що позаяк прекрасне закладене в формі (субстанційній), то кожне буття прекрасне, бо кожне має таку форму (*omne quod est ens habet aliquam formam, omne autem quod habet aliquam formam habet pulchritudinem*).

XIII сторіччя виявилось не тільки вершиною, а й кінцем панування в естетиці форми *Г*. Вона була своєрідним поняттям зрілого середньовіччя і не пережила його. Щоправда, у загальній філософії нових часів «субстанційна форма» ще довго жила вкупі з усією аристотелівською системою, та найменше це стосується естетики. У XVI сторіччі певні сліди цього поняття ще проглядали. Хоча б у скульптора й письменника Вінченцо Данті, коли той писав (*Trattato, 1567, I 11*), що в мистецтві форма походить із «*perfetta forma intenzionale*» (досконалої умовної форми), або в маляра Федеріко Цуккарі (*L'idea, ed. 1718, I 2*), який рисунок називав «формою», а форму ототожнював з ідеєю, правилом, пізнанням.

Такі сліди затерлися в XVII та XVIII сторіччях, Бальдінуцчі у своєму «Словнику» (1681) визначає форму як філософський термін, а не як естетичний; так само й К. Рішле (1719). Отже, формою *Г* вже не послуговувалися в естетиці; а що форму *А* називали тоді «фігурою», а форму *Б* — «*aspetto*», то вийшло так, що «форма» на якийсь час ізникла з естетичного словника.

Також і в XIX сторіччі запевне ніхто не вживав ув естетиці терміна «форма» у значенні *Г*; і ніхто не твердив (не виключаючи й Шеллінга), що саме понятійна суть, виявляючись у вигляді предмета, є запорукою його краси. Натомість у XX сторіччі ця концепція немовби виплила знову, хоча й під іншими назвами, а саме в абстракціоністів, таких, скажімо, як Мондріан чи Ніколсон. Коли Мондріан (*De Stijl, 1917/18*) пише, що «новочасний митець свідомий того, що переживання прекрасного — космічне, універсальне», що нове мистецтво «виражає універсальний первень через реконструкцію космічних повідомлень», то хоч він і не вживає виразу «форма», а все ж говорить про речі, подібні до тих, що їх так називали середньовічні аристотелівці.

Слід також, повертаючись до минувшини, відзначити одне явище: формами, бувало, називали не тільки аристотелівські *entelechie*, а й платонівські *idee*. Тобто називали перекладачі Платона латиною, яких потім наслідували декотрі його перекладачі сучасними мовами. Це мало певне пояснення: «*idea*» в повсякденній мові греків була рівнозначна виглядові, кшталтові, мала значення близьке до форми *Б*. Допіру Платон надав цьому слову іншого сенсу. Перекладачі ж, дотримуючись первісного значення «ідеї», обрали «форму» як її еквівалент. От і вийшло, що «форма» набула ще одного, метафізичного значення. Проте в історії естетики форма-ідея не здобула того становища, що форма-*entelechia* (форма *Г*). Звичайно, ідея відіграла у згаданій історії неабияку роль, але просто під назвою «ідеї».

V. Історія форми *Д*, або апіорної форми

П'яте з черги поняття форми — кантівське; згідно з Кантом форму можна визначити як властивість розуму, завдяки якій розум у цей і тільки в цей спосіб (або в цій формі) може сприймати і розуміти саме цей досвід, а отже, досвід має з необхідності цю і тільки цю форму. Така кантівська форма (називаймо її формою *Д*) — форма апіорна; ми виявляємо її в об'єктах, але через те, що її накинув їм суб'єкт. Своєму суб'єктивному походженню вона завдячує свої особливі властивості: узвичаєність і конечність.

А. Чи таке кантівське поняття знайоме було кому-небудь перед Кантом? Одна з історичних шкіл, так звана марбурзька, приписувала його ще Платонові, запевняючи, що його апіоризм був подібний до кантівського, що він розумів ідеї як форми розуму. Платонівський діалог *Teajtet* справді немовби потверджує таку інтерпретацію: Платон у них твердить, що ми не годні розмірковувати про світ інакше, ніж через ідеї, що вони формують для нас світ. Та якщо Платон і дотримувався такої думки, то в його творах, надто у творах школи, взяла гору більш онтологічна концепція ідеї. А проте кантівське трактування платонівської ідеї було можливе, і справді, було розпочате вже давно — власне, в царині теорії мистецтва, розпочате під назвою «форми». Започаткував його ранньоренесансовий мислитель платонівського спрямування Микола Кузанський. Замислюючись над природою форм у мистецтві, він пише (*De ludo globi*, 1565, с. 219): «Форми виникають єдино завдяки людському мистецтву [...]. Митець не наслідую жодного кшталту природних речей, він тільки робить матерію здатною прибрати форми мистецтва». І далі: «Всяка видима форма буде образом та подобою достеменної і невидимої форми, закладеної в розумі». Це чи не найбільше в теорії мистецтва передкантівське наближення до форми в кантівському розумінні.

Б. Сам Кант готує сюрприз. У «Критиці чистого розуму», як відомо, він відкриває апіорні форми пізнання; ці форми, такі як простір і час, субстанція і причинність, стали, узвичаєні й конечні; тільки в цих формах можливе пізнання. Коли після такої критики пізнання Кант у «Критиці здатності до судження» (1790, § 34 та 46) розгорнув своєю чергою критику узвичаєних оцінок та розуміння прекрасного, можна було сподіватися,

що він так само знайде в розумі ще й сталі та конечні форми, в яких тільки й можливе естетичне переживання. І тут нас очікує несподіванка: у кантівській естетиці нема власне кантівської форми. В естетиці Кант не дошукався апіорних форм. На його думку, вирішальні для краси не сталі форми розуму, а виняткові, поодинокі здібності творців. Тут немає раз і назавжди визначених форм (форм Д), красу творили і творитимуть надалі генії. А отже, в естетиці нема місця для апіорних форм.

В. Не тільки сам Кант, а й Кантові учні, що в XIX сторіччі розвинули його науку, не дошукалися апіорних форм в естетиці. Натомість в останній чверті XIX сторіччя (1887) їх відкрив мислитель, не належний до кантівської школи, — Конрад Фідлер. У філософії він був наступник Гербарта; його термінологія так відрізнялася від кантівської, що його зв'язок із Кантом легко міг пройти не тільки повз його увагу, а й повз увагу інших. А проте, власне, саме він виступив із тезою, що мистецтво підпорядковане сталим формам і що джерело цих форм — у суб'єкті. За Фідлером, не тільки розум, а й наше бачення має свою спільну для всіх форму, подібно до того як для Канта таку форму мало пізнання. Але він вважав, що належну форму бачення людина може втратити — за винятком митця, який її зберігає і застосовує у своїй творчості. Мистецька візія та пластична творчість не є, отже, цілком вільна гра уяви, як гадав Кант; нею керують закони бачення.

Форми бачення Фідлер ще розумів загальною, надто туманно. Вирізняє їх окреслили щойно його учні та послідовники: скульптор А. Гільдебранд, історики мистецтва А. Рігль та Г. Вольффлін, філософ А. Рігль. Зламне значення мала книжка Гільдебранда *Das Problem der Form*, 1893. Він провів межу (користаючись з давніших Цімерманнових підказок) між баченням зблизька (*Nahbild*) та здалеку (*Fernbild*). Коли дивитися зблизька, очі перебувають у русі, ними обводять контури предмета. Таке бачення у практичному житті потрібне для того, щоб ознайомитися з розглядуваним предметом, але не слугує прекрасному та мистецтву: постійний рух очей заважає народженню цільного і яскравого образу. Такий образ формується лише, як дивитися здалеку; щойно тоді постає ясна і тривка форма, потрібна для мистецького твору і здатна дарувати естетичну насолоду.

Однак мистецькі течії, підвладні у XIX сторіччі швидким змінам, мусили викликати скептичне ставлення до єдиної форми мистецького бачення. Якщо мистецька форма залежить від форми бачення, то форм бачення має бути більше, ніж одна; в історії мистецтва то та, то та з них

бере гору. Відповідно до цього постала своєрідна *плюралістична* концепція апріорної форми (*Д*) мистецтва; і, власне, вона стала типовою концепцією першої половини ХХ сторіччя, особливо в Центральній Європі. Є радше *форми Д*, ніж форма. Форми альтернативні. Не позачасові, сталі й абстрактні, як у Фідлера, а пов'язані з добою, змінні разом з нею.

Найбільшого резонансу набула ця концепція у трактуванні Вольф-фліна, який ілюстрував альтернативність форм прикладом переходу від ренесансу до бароко, від лінійної форми до малярської, від замкнутої — до відкритої. Натомість австріяцька школа, очолювана А. Ріглем, репрезентувала хитання мистецтва між формою оптичною та формою гаптичною. Близький до цієї школи Й. Шлоссер протиставляв кристалічні й органічні форми, В. Воррінгер — абстрактні й емпатичні, В. Деонна — первісні й класичні форми. Вони різнилися між собою, а проте всі вважали за найпридатнішу для мистецтва форму *Д* у її плюралістичній одміні.

VI. Історія інших форм

Не всі поняття форми, яких уживалося і вживається в мистецтві та його теорії, було розглянуто вище, а лише п'ять найважливіших. Із менш істотних для теорії мистецтва, а проте вживаних, варто тут згадати ще чотири.

1. Назву «форм» дають також знаряддям, призначеним *продувати* форми. Такі скульптурні форми, гончарні, ливарні тощо. Ці форми — назвімо їх *формами Е* — потрібні для вироблення форм; а разом вони й самі форми (*В*). Часто-густо, як, скажімо, скульптурні форми, вони негативи тих, які за їхньою допомогою мають постати. Одні з них, власне, скульптурні чи гончарні, використовуються для кшталтування брил, або форм *В*. А інші, такі як фарбарські чи друкарські форми, надають речам не тільки кшталту, а й кольору, виробляють форми у значенні *А*.

Загальний висновок. Історія засвідчує *посилення* в мистецтві значення форм *Е*. У наш час ними послуговуються також архітектори для виготовлення панелей як для зведення, так і для облицювання будівлі.

2. Ув історії пластичних мистецтв, як і в історії музики чи літератури, часто йдеться про форми ще в іншому розумінні, а саме: в розумінні *сталих*, узвичаєних, конвенціональних, чинних. З тих чи тих причин вони вкоренилися і чекають у готовому вигляді на письменників та

митців, щоб ті послуговувалися ними у своїй творчості. Ось приклади таких форм (даймо їм назву *форм Є*): у літературі це форма сонета чи форма трагедії «з трьома єдностями»; у музиці — форми фути чи сонати; в архітектурі — периптеросу чи іонічного ордеру; форма «боскет» в італо-французькому парковому господарстві, «ролверк» — у ренесансовому декоративному мистецтві, орнамент «цвібельмустер» у виробництві саксонської порцеляни. Ці форми почасти конструктивні, а почасти оздоблювальні. Вони належать до форм *А*, але тільки незначна частина форм *А* має характер форм *Є*. Багато форм *Є* мають давню і довгу історію. Золотим їхнім віком була античність, коли майже кожен вид мистецтва був убганий у такі форми. У рямця чинних форм було також заведене середовічне мистецтво, а також класицизм XVIII сторіччя. Романтизм підважив давні форми, але й створив нові. Тільки наш час начебто знаменує розлуку з усталеними формами: кожен митець хоче робити по-своєму.

Загальне спостереження: історія немовби засвідчує, що мистецтво *відходить* від форм *Є*. Але завжди є можливість того, що будуть вироблені нові сталі форми.

3. Про форми мистецтва говориться також у розумінні його родів чи відмін. У зворотах «нові форми малярства» чи «малі форми фільму» форма має те саме значення, що й у таких зворотах, як «форма устрою» чи «форма хвороби». Вона — не власний термін теорії мистецтва, а все ж у ній вживається. Це зручне слово з огляду на багатоманітність мистецтва — *ars una, species mille* (мистецтво одне, його видів — тьма). У нашому переліку вона буде *формою Ж*.

4. У метафізичних, спіритуалістичних естетів форма інколи була рівнозначна *духоваму складникові* мистецького твору. Славетний у XIX сторіччі естет Ф. Фішер писав (*Das Schöne und die Kunst*, 2 вид. 1898, с. 54): «Форма — це щось наче духовий плащ, накинутий на матерію» (*Die Form ist als geistiger Mantel der über die Materie geworfen ist*). Якщо вбачати тут особливу версію поняття форми, то це буде *форма З*.

VII. Нові поняття форми

Вище було подано історію різних понять, що носять ту саму назву форми, — п'яти чільних (*А, Б, В, Г, Д*) і чотирьох побічних (*Е, Є, Ж, З*). Окрім цього, є два інші поняття форми новішого типу, які ще не мають історії, принаймні історії довгої.

1. У своїй програмовій заяві 1918 року Збігнев Пронашко (*O eks-presjonizmie, 1918*) писав: «Я називаю формою конвенцію, під яку я підводжу певний кшталт; кшталтом — вигляд будь-якого просторового тіла, приміром, латочку неба серед хмар, світлову пляму на чолі, дерево, тінь від дерева тощо. Кшталт як вираз природи залежить від обставин та оточення, а отже, — випадковий; форма як вираз творчості — стала. Людська постать — це випадковий кшталт, підвладний змінам, натомість людська фігура, наприклад, у готиці — форма: охоплення кшталтів певною конвенцією, певною системою».

Тут видатний митець визначив форму як систему та як конвенцію. Форму-систему можна звести до форми у (з'ясованому вище) значенні *A*; натомість форма-конвенція має інше значення, а саме: обіймає єдино кшталти, *утворені свідомо*, на противагу як випадковим, так і необхідним; обіймає тільки *твори людини* — на противагу творам природи. Назвімо таку форму *формою II*. І додаймо: таке розуміння форми найкраще пояснює зауважуваний в історії нахил до формалізму, до надання упривілейованого становища формам; вона — вияв замилювання людини в тому, що є власним її твором, що дібране відповідно до її власних потреб та вподобань.

2. Вітольд Гомбрович занотував у своєму «Щоденнику» (I, с. 139): «Дійсність не є чимось таким, що далось б замкнути себе до решти в формі». І далі: «Найважливіша, найдражливіша і найневиліковніша суперечка та, яку в нас провадять два основні прагнення: одне жадає форми, кшталту, дефініції, друге борониться від кшталту, не хоче форми». Як він розумів ту форму, якої ми насправді прагнемо, але від якої боронимося? Здається — як чинне *правило*, як закон, що керує людиною, але й тяжіє над нею. Ця форма має інше значення, ніж форми, порівнювані досі: у нашому переліку вона посідатиме своє місце як *форма I*. Протилежність її — воля, індивідуальність, життя, мінливість, творчість. Щоправда, поняття закону, правила теорія мистецтва не цуралася й раніше; якимось побитом воно пов'язувалося з поняттям форми, а саме форми *A* (в її радикальній відміні *AI*); проте наголос падав там деінде. У давніх текстах з естетики рідко можна знайти форму *Ж*. Можливо, у Дідро, коли той пише: «Чому прекрасний шкіц подобається більше за прекрасну картину? Бо в ньому більше життя і менше форми. У міру того як упроваджуються форми, життя згасає». Та ще, може, у Фрідріха Шіллера, коли він як один із двох основних людських нахилів називає нахил до форми (*Formtrieb*) або до єдності й міцності, до підпорядкування законові, узвичаєності, необхідності.

У ХХ сторіччі з'явилися нові інтерпретації форм, психологічні й епістемологічні, особливо форм *A* та *B*.

1. Певна група психологів помітила, що форми сприймаються нами як *цілості*; що психологи попереднього сторіччя помилялися, коли гадали, ніби ми сприймали елементи і щойно з них складали форми; що то неправда, ніби ми найперше сприймали очі, ніс, уста й тільки як щось похідне — обличчя; безпосередньо ми сприймаємо саме його. Так само ми чуємо безпосередньо мелодію, а не звукові сполуки. Це спостереження, датоване періодом Першої світової війни, стало вихідним пунктом теорії форм, відомої під назвою «психології конфігурації», або «конфігураціонізму» (оригінальна німецька назва «*bestaltspsychologie*»). Ця теорія висунула тезу, що елементи форми — абстракції, і тільки цілості, конфігурації, *тільки форми — реальні*. Ця теза у другій половині сторіччя знайшла застосування і в естетиці (Р. Арнгайм, 1956, Й. Жоравський, 1962) — про неї ще йтиметься у розділі про естетичні переживання.

2. Певна ж група теоретиків мистецтва на чолі зі скульптором А. фон Гільдебрандом ще в останні роки ХІХ сторіччя провела межу між формами, притаманними речам, і тими, які ми вбачаємо в цих речах, тобто *форми існування* відмежувала від *форм впливу* (*Daseinsform* від *Wirkungsform*, за німецькою термінологією). Речі постають перед глядачем не в тій формі, в якій вони існують, а у зміненій під впливом різних чинників, таких як оточення, освітлення тощо. Самих «форм існування» ми не сприймаємо — це абстрактна концепція; реальні для нас тільки форми впливу. Як сформулював це філософ А. Ріпл (*Bemerkungen*, 1898), *істинної форми речі нам ніколи не дано*; вона — проблема, яку митець може розв'язувати всіляко.

3. Інші письменники висунули тезу, що нема готових форм, які могли б просто констатувати, сприймати; ми повинні брати участь у їхньому виокремлюванні чи навіть у їхньому виробленні. Ставлення споживача до форм — *активне*. Цю думку яскраво висловив Е. Кассіер, правлячи, що форми «не можуть бути просто витиснені в наших мозках, ми повинні їх *виробляти*, аби відчуті їхню красу».

Тут запевне зіставлено не всі значення⁴ слова «форма», що їх уживали і вживають ті, хто висловлювався і висловлюється про мистецтво та

⁴ Широке зіставлення значень «форми» здійснив Р. Інгарден (починаючи з 1946 року, останнім часом у трактаті *O formie i treści dzieła literackiego*, «*Studia z Estetyki*», т. II, 1958). Він розрізняє дев'ять значень слова. З тих дев'яти лише три (1, 3, 6) збігаються з розрізненнями, поданими у цій праці: ще один доказ незвичайної багатозначності по-

красу. Розмаїття значень величезне, віддавна знане і відзначуване. Ще у XII сторіччі Гільберт Порретанський писав, що «про форму говорять у багатьох значеннях». У XIII сторіччі Робер Гроссетесте (*De unica forma otinium*, ed. Baur, c. 109) розрізняв три значення цього слова: а) модель (наприклад, форма сандалі, за якою шиють сандалі); б) модель (наприклад, ливарна форма, скажімо, скульптури); в) портрет в уяві митця. Розрізнення двох значень форми, яке робив Бонавентура, уже цитовано раніше.

Надто хистке вживання «форми» в сучасній мові. Вона вживається у значеннях А, Б, В, Е, Є, Ж, З, И, І. Ба більше, вона вживається навіперемін на означення конкретної речі й абстрактної властивості: у першому значенні статуя становить собою форму, у другому — має форму. Вона також уживається навіперемін на означення одиної форми і загальної, багаторазово вживаної моделі форм. Коли Г. Пікон (*L'art dans la société d'aujourd'hui*, 1967) пише, що в мистецтві форми можуть бути вжиті лише один раз (*les formes ne servent qu'une fois*), то розуміє її інакше, ніж У. Еко (*Modelli e strutture*, 1966), що розглядає *forma commune* для багатьох явищ. Цікаво, що Г. Фосійон у своїй книжці «Життя форм» ніде не сказав, що він розуміє під формою, але запевне мав на увазі модель, адже розвиваються і (згідно з не надто щасливою метафорою) «живуть» не поодинокі форми, а моделі форм.

Внаслідок такої багатоманітності «різні, а подеколи й суперечливі сторони мистецького твору називаються формою» (М. Райзер, 1969). Однак деякі давні поняття форми з сьогодишньої філософської мови радше вилучені, належать до минулого: сучасні естети не потребують поняття форми Г, а для форми Д мають інші назви. Навіть більше: форма Е — тільки робочий вираз митців; форма Є — робочий вираз теоретиків мистецтва; а форма Ж — повсякденний вираз, якого легко можна заступити іншими; у всіх тих випадках нема загрози змішування понять.

Натомість поняття А, Б, В близькі між собою і через те легко піддаються змішуванню; всі три так ізрошені з назвою «форма», що було б гвалтом позбавляти її такої назви. Тож годі сподіватися, аби багатозначність форми в естетиці й теорії мистецтва могла бути усунена; во-

няття «форма». Відмінність обох переліків пояснюється тим, що перелік Інгардена спирається на сучасний понятійний апарат, а наш — на історичний матеріал, перший у — рямцях загальної філософії, а другий — спеціальної науки про мистецтво. Інгарден гадає, ніби з дев'яти випадків його розрізень єдино у двох назва вживається правильно; в інших доречніші були б «упорядкування», «спосіб існування», «сталі чинники», «протиставний чинник», «мистецький твір», «правильність».

на запевне залишиться. Але багатозначність, коли вона усвідомлена, вже не становить загрози.

У цьому розгляді йшлося не тільки про розрізнення багатьох понять форми — в ньому насамперед йшлося про ознайомлення з їхньою історією. Історія ж кожного із п'яти великих понять форми розвивалася по-своєму. Форма *А* протягом неймовірно довгих сторіч була фундаментальним поняттям теорії мистецтва. Форму *Б* у різні часи вряди-годи протиставляли змістові мистецького твору і ставили над ним, але ніколи не робили цього так рішуче, як у XX сторіччі. Форма *В* була своєрідним гаслом мистецтва XVI та XVII сторіч. Форма *Г* визначала самобутність зрілої схоластики. Формою *Д* почали цікавитися щойно по закінченні XIX сторіччя.

Розділ VIII

ТВОРЧИСТЬ: ІСТОРІЯ ПОНЯТТЯ

*Facta et creata habent aliquam differentiam:
facere enim possumus nos qui creare non
possumus*.*

Кассіодор

I. Погляд на мистецтво як на мистецтво без творчості

Ми так звикли говорити про мистецьку творчість і сполучати поняття митця і творця, аж вони здаються нерозривними. Тим часом студії давніх часів переконують, що це не так, що ці поняття поєднано тільки недавно.

Греки не мали термінів, відповідних поняттям «творити» і «творець». І, можливо, не відчували в них потреби. Їм досить було слова «робити» (*poiein*). Та й ним вони не послуговувалися, коли йшлося про мистецтво і таких митців, як маляри та скульптори, адже ці останні не виготовляють нових речей, а тільки відтворюють ті, що є у природі. «Чи можемо сказати про маляра, що він щось робить?» — запитував Платон у «Державі» й відповідав: «Ніколи в світі — він тільки наслідує» (*Resp.*, 597 D). Від творця митець різнився в очах старожитніх ще дечим: якщо поняття творця та творчості передбачає свободу дій, то у грецькому понятті митця і мистецтв було закладено підпорядкування законам та правилам. Мистецтво визначалося тоді як «виготовлення речей за правилами»; ми знаємо багато таких дефініцій із творів старожитніх. Отже, різниця між митцем і творцем виходила навіть двояка: митець не творить, а відтворює і керується законами, а не волею.

* Виготовлене — не зовсім те, що створене, бо ми можемо щось зладити, але себе нам не створити (*лат.*).

Повніше погляд старожитніх на мистецтво можна було б висловити так: мистецтво не містить у собі творчості, ба більше: було б зле, якби містило. Творчість у мистецтві не тільки неможлива, а й не бажана. Адже мистецтво — це вміння, вміння виготовляти певні речі, а таке вміння передбачає знайомство з правилами і здатність послуговуватися ними; хто їх знає і вміє ними послуговуватися, той митець. Таке розуміння мистецтва зумовлювалося чіткою засадою: природа досконала і людина у своїх діяннях повинна уподібнюватися до неї; природа підлягає законам, тож людина повинна відкривати ці закони і скорятися їм, а не шукати волі, яка легко зіб'є її і вона відхилиться вбік від того «*optimum*», що його може допевнитись у своїй діяльності. Погляд старожитніх можна висловити ще так: митець — відкривач, а не винахідник.

Єдиний, але вагомий виняток становила для греків поезія. Грецька її назва «*poiesis*» походила від *poiein* — робити. Поет — *poietes* — це той, хто робить. Його не залічували до митців, як не пов'язували з мистецтвом і поезії. Різниця була подвійна. По-перше, поет робить нові речі, покликає до життя новий світ, митець же єдино відтворює. А по-друге, поет не скутий законами, як митці, у нього розв'язані руки. Відповідного терміна для «творчості» і «творця» не було, але фактично поета трактували як того, хто творить. І трактували так лише його. Ставлення греків до мистецтв могли б з'ясувати кілька прикладів. Музика не втішалась волею: мелодії визначалися згідно з приписами, надто для врочистостей і забав, і мали промовисту назву «*nomoi*», тобто закони. У пластиці воля митцева обмежувалася пропорціями, які Поліклет усталив для людської постаті, вважаючи їх за єдино правильні й досконалі: він сам називав їх, а за ним і решта всі — «каноном». Назва знаменна: канон був рівнозначний *мірі*.

Те саме в теорії. Особливо яскраві висловлювання знаходимо у Платона. «Що прекрасне, те прекрасне завжди і саме для себе», — писав він у *Fileb* (51 B). А в *Timaios* (28 A) зазначав, що, мовляв, аби утнути досконалий твір, треба пильно приглянутися до вічного взірця. Митець нерідко улягає чарам чуттєвої краси, але Платон вважав це для артиста за гріх, якщо той водночас зраджував мистецьку правду (*Resp.*, 607).

Пізніші теоретики мислили так само. Ціцерон писав, що мистецтво обіймає три речі, про які ми маємо знання (*quae sciuntur*) (*De Or.*, II 7. 30). Автор же трактату доби пізньої античності про піднесеність, ото-тожнюваний раніше з Лонгіном, вважав, що можна й піднесеності навчитися; навіть у поезії все можна зробити з допомогою *методу* (*De subl.*, II. 1). Інакше висловлювалися поети й дослідники поезії. У книзі першій «Одісеї» сказано: «Пощо боронити співцеві, щоб той нас тішив

співом, як йому забагнеться). Арістотель уже засумнівався в тому, що поезія — відтворення дійсності й що для неї обов'язкова правда; вона радше царина того, «що ані правдиве, ані фальшиве» (*De interpr.*, 17a 2).

У Римі ці грецькі поняття почасти похитнулися. Горацій писав, що не тільки поети, а й малярі завжди мали право на привілей відважуватися на все (*quodlibet audendi*). Так само мислили мистецькі критики на схилі античності. Філострат писав, що «можна викрити схожість між поезією та мистецтвом і побачити, що для них спільна уява». (*Imag.*, (*Prooem*), 6). А ось як висловлювався Каллістрат: «Не тільки штука поетів та прозаїків *натхненна*, а й скульпторові руки обдаровані доброчинством божистих натхнень» (*Descr.*, 2. 1). То було щось нове: греки класичної доби не прикладали понять уяви та натхнення до пластики, обмежуючи сферу їхнього вжитку поезією. Латина була багатша за греку: вона вже виробила термін для творення (*creatio*) та творця; у ній було два слова — *facere* та *creare* там, де у греків було тільки одне: *poiein*. Проте *creare* означало більш-менш те саме, що *facere*; говорилося, наприклад, «*creare senatorem*», тобто зробити когось сенатором, так само, як нині в латинському тексті, де йдеться про присвоєння вченого ступеня доктора, говориться: «*doctorem creo*».

Засадничі зміни зайшли у християнську добу: слова *creatio* — почали вживати на означення Божого діяння, скерованого на творення з нічого, «*creatio ex nihilo*». У такому розумінні воно набуло іншого значення, ніж *facere* — робити; але водночас і перестало прикладатися до діянь людських. Як висловився у VI сторіччі Кассіодор (це його речення наводиться як мотто нашого дослідження), «речі зроблені й речі створені різняться між собою, бо ми можемо робити, але не годні творити» (*Exp. In Ps.*, CXLVIII).

За такого нового, релігійного розуміння слова мусив зберігатися стародавній погляд, що мистецтво — не царина творчості. Це впадає в око вже у двох ранніх і найупливовіших християнських письменників: у Псевдо-Діонісія та у св. Августина. Перший пише, подібно до Платона, що, аби виготовити картину, маляр повинен не спускати з ока первотвору краси, цебто мусить відтворювати, а не творити, пізнавати красу, а не вигадувати її (*De eccl. hier.*, IV. 3). Йому вторує Августин: клопіт митців — тільки «збирати сліди краси» (*De vera relig.*, XXXII, 60). Так само мислили й пізніші представники середньовіччя. Грабан Мавр у X сторіччі писав, що мистецтву притаманні незмінні правила, не запроваджені, а тільки відкриті найкмітливішими з людей (*De cler. inst.*, 17). А Робер Гроссетесте у XIII сторіччі проголосив: оскільки мистецтво наслідує природу, а природа завше діє у найліпший з усіх можливих способів, то й мистецтво

таке саме непомильне, як природа (*De gener., son., 8*). Тут середні віки пішли ще далі, ніж античність; вони не робили винятку для поезії, вона також має свої правила, є мистецтвом, тобто вмінням, а не творчістю.

Усе це змінилося за нових часів. Усім відомо, що представникам доби Відродження було притаманне почуття незалежності, волі, творчості. Таке почуття мало виявитися насамперед у розумінні мистецтва. Але які труднощі довелося подолати митцям! Шукаючи належного слова, письменники та артисти намагалися висловити це почуття. Вони випробовували різні слова, але до «творчості» руки, як то кажуть, ще не доходили. Філософ Фічіно казав, що митець «вигадує» (*excogitatio*) свої твори; теоретик архітектури та малярства Альберті — що наперед їх визначає (*preordinazione*); Рафаель — що формує образ у згоді зі своєю ідеєю (*idea*); Леонардо да Вінчі — що вдається до форм, яких у природі нема (*forme che non sono in natura*); Мікеланджело — що митець не так наслідує природу, як реалізовує своє бачення; Вазарі — що мистецтво звияжило природу (*Natura vinta dall'arte*); венецький теоретик мистецтва Паоло Піно — що малярство полягає у «винайденні того, чого нема»; Паоло Веронезе — що малярі користають із тих самих свобод, що й поети та навіженці; Пуккарі — що митець формує *новий* світ, нові раї (*il nuovo tundo, nuovi paradisi*); К. Чезаріано — що архітектори напівбоги (*semi-dei*). Так само теоретики музики: Тінкторіс (*Diffinitorium musicae*, близько 1470) домагався новинечі в тому, що робить композитор, визначав композитора як того, хто виготовляє *нові* пісні (*novi cantus editor*).

Ще сміливіше висловлювалися ті, хто писав про поезію: Дж. Капріано (*Della vera poetica*, 1555) твердив, що винахідливість у поета народжується «з нічого». Ф. Патрізі (*Della poetica*, 1586) вбачав у поезії «вигадкування» (*finzione*), формування (*formatura*), перетворення (*transfigurazione*). Та навіть вони не відважилися вжити виразу «творець».

Аж ось нарешті знайшовся той, хто це зробив: поляк, що жив у XVII сторіччі, поет і теоретик поезії Казімеж Мацей Сарбевський. Він не тільки писав, що поет «вигадує» (*confingnit*), «як би буде» (*quodammodo condit*), а й, уживши нарешті цього слова, сказав, що той «на-ново творить» (*de novo creat*) (*De perfecta poësi*, I. 1). Він був той, хто не побоявся цього слова. Навіть додав, що поет творить на кшталт Бога (*instar Dei*).

Але творчість він мав за винятковий привілей поезії; митцям творчість неприступна: «Інші мистецтва єдино наслідують і відтворюють, а не створюють (*non vero faciunt*), бо припускають існування або матеріалу, з якого творять, або ж теми» (там само). То був погляд поета, якому митці не осмілювалися протиставлятися, прирівнюючи себе до

поетів. Ще наприкінці XVII сторіччя тільки Феліб'єн писав, що маляр — «немовби творець». Ось як звучав його текст: «Правила мистецтва не є непомильні, маляр може зобразити речі цілком нові, творець яких буцімто він сам» (*Entretiens*, III. 185).

Натомість Б. Грасіан у душі Сарбевського писав: «Мистецтво — доповнення природи, все одно, що другий Творець: воно доповнює її, поліпшує, часом перевершує [...]. У парі з ним природа щодня творить чудеса» (*El críticón*, франц. вид., 1696, с 154/5).

У XVIII сторіччі поняття творення вже частіше з'являється у теорії мистецтва. Воно поєднується з поняттям уяви, яке тоді було у всіх на устах¹. «Ув уяві є щось подібне до творення» (*has something in it like creation*), як писав Аддісон. Вольтер (у «Листі до Гельвеція» від 1740 р.) твердив прямо, що «щирий поет — творчий» (*le vrai poète est créateur*). Але як у Аддісона, так і в Вольтера то було радше тільки порівняння поета з творцем. Решта ж дивилися на справу інакше: Дідро вважав, ніби уява — єдино пам'ять форм та змісту (*la mémoire des formes et des contenus*) і нічого не творить (*l'imagination ne crée rien*), тільки комбінує, збільшує або зменшує.

Власне, у Франції XVIII сторіччя думка про людську творчість наражалася на опір. Батте (I, ch. 2) писав: «Почуття людське не годне творити, певніше кажучи, на всіх його витворах лежить відбиток їхньої моделі; навіть потвори, що їх вигадала не скута законами уява, можуть бути складені тільки з частин, узятих із природи». Так само висловлювалися Л. Вовенарг та Кондільяк (*Essai*, I. 45). Їхній опір запевне живився з потрібного джерела. Одне — лінгвістичне: слово «творчість» було в тогочасній мові зарезервоване для творчості *ex nihilo*, неприступної для людини. Друге — філософське: творення — таємничий акт, а психологія доби Просвітництва не допускала таємниць. І нарешті третє джерело — мистецьке: тогочасні митці були прив'язані до своїх правил, а творчість начебто з ними не узгоджувалася. Цей останній опір був наймлявіший; уже тоді почали усвідомлювати, що правила, зрештою, людський витвір. Як сформулював це маловідомий тогочасний автор: правила діють у мистецтві та поезії, але джерел їхніх слід шукати у природі нашого розуму (*La Motte Houdar, Réflexions sur la critique*, 1715).

У XIX сторіччі мистецтво взяло реванш за нехиті попередніх сторіч визнавати його за творчість. Тепер його мало що вважали за творчість, а й вважали за неї його *одного*. Творець став синонімом митця та поета. Коли згодом, на початку XX сторіччя, заговорили також про творчість

¹ Gilman M. *The Idea of Poetry in France from Houdar de la Motte to Baudelaire*, Harvard U. P. 1958.

у науці (скажімо, Лукашевич) чи у природі (скажімо, Бергсон у *Evolution créatrice*), то загал відчув це як перенесення понять, властивих мистецтву, перенесення їх у науку та природу.

У польській мові є два диференційовані терміни: «*stwórca*» (Сотворитель) і «*twórca*» (творець). «*Stwórca*» — Бог, який творить з нічого, «*twórca*» — митець та поет. Це польська (чи слов'янська) ідіома. Інші європейські мови — французька, італійська, англійська чи німецька — такої двоїстості не мають, у них тільки одне слово для Бога та митця, тож щодо митця його вживають не так щедро.

Як оцінити подану тут у стислому викладі долго поняття творчості? Ми схильні вбачати в ній історію поступу, що поволеньки перемагав опір, забобони, сліпоту на творчі риси великого мистецтва. Напевно, так воно і є, проте це не зовсім проста справа. Річ у тім, що мистецтво та поезія характеризуються щонайменше двома основними вартостями і як одна, так і друга можуть бути і були їхньою метою. З одного боку, досягнення правди, пізнання природи, відкриття припису, закону, панівного в людській діяльності, а з другого — творчість, творення нових, небувалих, вигаданих людиною речей. Словом, у мистецтва та поезії два гасла: закон і творчість. Або: правило і свобода. Або ще: майстерність і уява. Доля поняття творчості свідчить, що дуже довго перше завдання ставилося вище. Ця доля потверджує, що довго не вірили, щоб обидва завдання могли бути виконані рівночасно. Вона свідчить, що довго не знаходилося відповідної назви для творчості, а потім, коли її вже знайшли, нею боялися послуговуватись і висловлювали ідею творчості під іншими назвами. Що з огляду на це проводили засадничу межу між поезією та рештою мистецтв, що в поезії раніше добавили творчість. Вона показує, що мистецький твір багатоманітний, що можна його тлумачити і так і овав. І що в давні сторіччя його тлумачили зовсім інакше, ніж у наше, в поезії якого можна знайти обидві тенденції: коли одні митці та поети пориваються до індивідуальної волі та творчості, а інші шукають і хочуть знайти узвичаєні закони, чинні в мистецтві та поезії, і прагнуть підпорядкуватися таким законам.

II. Історія назви

А отже, з великим запізненням, долаючи опір, поняття творчості на превелику силу ввійшло в європейську культуру. Деякі епізоди цього опору й, нарешті, визнання було подано вище: нині настав час стисло,

але систематизовано викласти всю історію. І хоч виникає паралелізм слова, поняття, теорії, варто найперше подати окремо історію самого слова. Вона відбула чотири етапи.

1. Десь протягом тисячоріччя назви «творчість» не було ані у філософії, ані в європейському мистецтві. Греки взагалі не мали відповідного слова; римляни мали, але не вдавалися до нього в жодній із цих трьох царин. Воно було для них терміном повсякденної мови: «*creator*» був рівнозначний батькові, «*creator urbis*» — засновником міста.

2. Протягом наступного тисячоріччя назви вживано, але виключно в теології: *creator* був синонім Бога. Навіть уже в добу Відродження назви вживано єдино в такому значенні.

3. Допіру в XIX сторіччі термін «творець» улився в мову мистецтва. Але водночас він став його виключною (в людському світі) власністю. Творець зробився синонімом митця. Було утворено нові слова, давніше непотрібні, такі як прикметник «творчий» та іменник «творчість»; їх уживано тільки стосовно митців та їхньої праці.

4. У XX сторіччі слово «творець» почали прикладати до всієї людської культури, говорити про творчість у науці, про творчість політика, про творців нової техніки.

Нині до наших послуг багато слів того самого кореня з аналогічним сенсом: творець, творити, творчий, *творчість*. Із них останнє — ніби центральне, але наділене особливою двозначністю: воно вживається на означення *процесу* в розумі творця, але, крім того, й *вигвору* такого процесу. «Творчість Міцкевича» означає як поетові твори, так і психічний процес, який ними увінчався. А різниця тим часом велика: твори ми добре знаємо, а про перебіг процесу тільки здогадуємося, силкуємося його відтворити.

III. Історія поняття

Історія поняття і теорії творчості розвивалася майже рівнобіжно з історією назви.

А. Античність протягом довгих сторіч не послуговувалася поняттям творчості, не виступало воно й під іншою назвою; а що не було поняття, то не могло бути й теорії, тобто загального погляду на творчість. Що ж до творчості в мистецтві, то про неї не було мови й поготів. Звичайно, старожитні мали два *близькі* поняття, але жодне з них не пов'язувалося з мистецтвом: одне належало до космології, друге — до теорії по-

езії (не охопленої поняттям мистецтва). Ранньогрецька теорія виникнення світу, теогонія та космогонія мали за модель поняття народження, інакше, ніж поняття творення. Платон же (як він це виклав у діалозі *Timaios*) уявляв собі виникнення світу ще інакше: як побудову його заходами божистого Деміурга — той зладив світ, але не з нічого, а з матерії й у згоді з правічними ідеями. Відповідно до Платонових намірів Деміурга мається розуміти як *будівничого* світу, а не як творця. Другим стародавнім поняттям, близьким до поняття творця, був *поет*. Етимологічно «*poietes*» був «той, хто робить». На відміну від митця, який, на думку греків, лише наслідував і переробляв те, що було. Натомість поет, на їхнє переконання, мав волю, якої не мав митець. Цей останній уявлявся їм протилежністю творця, а перший — усе ж близьким до творця; близьким так само, як Деміург, із тією різницею, що поет діє вільно, тимчасом як Деміург — у згоді з засадами чи *ідеями*. Отже, греки класичної ери виробили два поняття, близькі до творця, — Будівничого та Поета, натомість поняття творця не мали. Платон порівнює ці два поняття (*Resp.*, 597 D), будівничого та поета, аби проголосити, що маляр — ні той, ні той. Поняття творчості *strictiori sensu* почало формуватися допіру насамкінець античності саме у значенні робити щось *із нічого*. Але перший погляд на творчість був негативний; з нього випливало, що «творчості нема». Пізня античність мала відповідну формулу: «*ex nihilo nihil*», («ніщо не може постати з нічого»). Ми знаходимо її у філософа Лукреція, який у поемі *De rerum natura* писав, що не випадає говорити про щось таке, як виготовлення чогось із нічого: *nihil posse creari de nihilo*. Матеріалісти доби пізньої античності заперечували творчість; тогочасні нематеріалісти теж її заперечували, будучи прибічниками еманції.

Б. Середньовічні мислителі вже не твердили, як стародавній матеріаліст, що творчості *de nihilo* нема, але були пересвідчені, що вона виключно атрибут Божий. Сотворитель, *творець* єдино *Бог*. Поняття творення в Отців Церкви та у схоластів не відрізнялося від Лукрецієвого, натомість теорія була інша: творчість існує, тільки що люди до неї не здали.

В. За нових часів, але з запізненням (власне, щойно у XIX сторіччі) поняття творчості зазнало трансформації, сенс слова одмінився. І то одмінився ґрунтовно: цебто відпала вимога «з нічого». Творчість у зміненому розумінні виглядала як виготовлення не так речей з нічого, як *нових* речей. Новинеча могла тлумачитися і так і сьак, ширше чи вуж-

че, і не кожна новинеча була достатня для творчості, але, зрештою, відігравала в ній вирішальну роль.

Нове поняття зумовило з'яву нової теорії: творчість — виключний атрибут *митця*. Законилася ця теорія в XIX сторіччі, але прижилася далеко пізніше. Типовий погляд XIX сторіччя: *творець лише артист*. Як висловився Ламне, свідок зміни поняття у першій половині XIX сторіччя: «*L'art est pour l'homme ce qu'est en Dieu la puissance créatrice*» («Мистецтво людині дається від Бога»). Нове торувало собі шлях із боєм. Ще в другій половині сторіччя великий Ларусс величання маляра творцем вважав за жаргон (*argot*). Але опір, зрештою, було зламано, і слова «творець» та «митець» стали синонімами, як доти були ними «творець» та «Бог». Давніше слово збереглося, але поняття і теорія були нові. Як влучно зазначає італійський естет Дж. Морпурго-Тягліабусе (G. Morpurgo-Tagliabue), поняття творчості відкрило тоді новий період в історії теорії мистецтва: мистецтво було наслідуванням у класичний період, експресією — в період романтизму, а мистецтво, трактоване як творчість, — це наш період.

Г. Якщо в XIX сторіччі панувало переконання, що тільки митець є творцем, то у XX з'явилася думка, що не тільки він; творцями можуть бути й діячі інших підрозділів культури, а не тільки митці. Творчість можлива у всіх галузях людського виробництва. Таке розширення обсягу творчості мало бути не зміною узвичаєного поняття, а тільки його послідовним застосуванням, бо творчість розпізнається по новинечі витворів, а новинеча з'являється у творах не тільки мистецтва, а й науки чи техніки. Та насправді розширення обсягу поняття змінило його зміст — і виробилося ще одне поняття творчості. Тож історик, оглядаючи історію, натрапляє в ній на три різні поняття творчості: одне тлумачить творчість як божественну (Т1), друге — як людську (Т2), третє — як виключно мистецьку (Т3). Широко трактована людська творчість — хронологічно останнє поняття, типове для наших часів. Але решта два не щезли. Теологи й надалі послуговуються першим, а публіцисти часто послуговуються третім; коли вони пишуть про творчість, то часто-густо доводиться здогадуватися, що вони мають на увазі тільки мистецьку творчість чи навіть тільки літературну.

Ці три поняття, що репрезентують три доби, буде розглянуто тут по черзі: насамперед те, що стало вихідним пунктом в історії поняття, потім те, що стало «пунктом прибуття», і, нарешті, перехідне.

IV. *Creatio ex nihilo*

Тож поняття творення увійшло до європейської культури не через мистецтво, а через релігію. Цебто через християнську релігію, чий догмат — створення світу Богом: «*In principio creavit Deus coelum et terram*» (*Gen.*, 1. 1). Релігійне поняття творення не має, природно, зв'язку з мистецтвом, але від нього пішло, на нього взувалося пізніше мистецьке поняття; той, хто перший назвав поета творцем, додав: «*Instar Dei*» (На кшталт Бога). Творення у християнській науці рівнозначне актові, через який Бог дає життя речам, і є творенням «з нічого». За лапідарною формулою Альберта Великого, «*creatio est factio alicuius de nihilo*» (*Summa de creaturis*, 1 qu. 1, art. 2: *Opera*, vol. XVII, c. 2).

Філософія та релігія знають три великі погляди на виникнення світу. Перший — *дуалістичний*, речники якого проголошують: є Бог і є одвічна матерія; з цієї матерії Бог вибудував світ. Така думка висловлюється у вавилонських міфах, знаходимо її і в Платона. Другий погляд — *еманаційний*: для неоплатоніків є тільки абсолют, з якого виникає світ. Обидва ці погляди відкидає християнська релігія і теологія, стоячи на позиціях *креаціонізму*: є тільки Бог і нічого більше, Бог із нічого створив світ; не через процес еманачії, а через божественне повеління. Основу християнської теорії створення світу сформульовано у Старому Заповіті, насамперед у Книзі Роду (*Gen.*, 1. 1—2, а також 2. 4в. 14. 22). Там сказано, що Бог створив світ, але не сказано *explicite* (виразно), що створив *ex nihilo*; натомість про це сказано у 2 *Mach.*, 7.28: *uk eks onton* (не з суцього). Все, що існує, тлумачиться у Святому Письмі як створене Божою всемогутністю: «Господь усе створив сам для себе», — сказано у Книзі Оповістей, XVI. 4; а у «Псалмі» 148. 5: «Повелів і були створені». Так само у християнських авторів ранньої доби; Тертуліан писав, що Бог «*universa de nihilo produxerit*» («Універсум з нічого сотворив») (*De praescr.*), так само — Оріген (*Joh.*, 1. 17. 103). Церква ж підтверджувала науку про створення світу щоразу, як з'являлися щодо неї сумніви: на Нікейському Соборі 428 року, виступаючи проти маніхейців, на Лютеранському Соборі 1215 року — проти *альбіністів*, потім на Першому Ватиканському Соборі (*Sess. III: de fide catholica*).

Створення світу — *догмат* християнської релігії, у ній воно — таємниця віри, а не предмет пізнання. Роль християнських філософів, надто Томи Аквінського, полягала у висвітленні того, що саме з наведеного догмату філософія усе ж може тлумачити. Згідно з Томою Аквінським (*Summa theol.*, I. a q. 44 — 105, особливо q. 46a. 2 та 3),

сам факт створення — філософська теза, яку можна довести, нато- мість теза, що створення відбулося в часі, — питання віри; на запитан- ня, чи світ був завжди, а чи постав укупі з часом, філософія відповіди не має.

Котрому з двох стародавніх споріднених понять — поета і будівни- чого, *poietes i demiurgos* — ближче християнське поняття Сотворителя? Книга Роду промовляє на користь будівничого, що планово розбудовує світ. Але це не є узвичаєна концепція теологів; для декотрих створення більше подібне до повеління, аніж до проектування. Скотівці та ок- камісти схильні були обстоювати цілковиту свободу, довільність ство- рення; якщо вдатися до порівняння з людиною, Сотворитель у їхньому розумінні подібний був радше до поета, ніж до будівничого. На почат- ку *via moderna* (шляху сучасного розвитку) цей погляд перейшов до протестантів. Мартін Лютер (*Werke, ed. Medicus, V. 191*) писав, що «тво- рити означає наказувати» (*Schaffen heisst gebieten*).

Як слід розуміти формулу «*ex nihilo*»? «З нічого» мислилося як *ter- minus a quo* (вихідний рубіж), і тоді *ex nihilo* означало те саме, що *post nihilum* (після нічого). Та яка тоді тут логіка, якщо час постав разом зі світом? Перед створенням часу не було, оскільки перед створенням не було нічого. Тож-бо проникливий французький мислитель Ж. Лашельє зазначав, що релігійна концепція створення не містить у собі поняття початку (*A. Lalande, Vocabulaire de Philosophie*, гасло «*création*»). Що ж до теологів, то вони теж виходять із того, що світ не був створений у часі, в той чи інший момент. Вони кажуть, що створення — постійний процес, «*une situation permanente*» (*L. Bouyer, Dictionnaire Théologique, 1963, c. 172n*). Створений світ не мав початку в часі, а проте не можна про нього сказати, що він не мав початку. Навіть якби він існував завжди, доводить Тома Аквінський, то був би створений однак. Усе це важко осягнути розумом, важче, ніж може видаватись у поверховому тлумаченні. Фіхте підкреслював, що взагалі незмога скласти правильну думку про створення, воно «*lässt sich gar nicht ordentlich denken*» («аж ніяк не заохочує до глибинного осмислення»). І небагато спільного має із творчістю, приписуваною людям.

Ба більше, створення світу назагал вірні часом розуміють як однора- зовий акт, а все, що від того часу діялося і діятиметься, то тільки наслідок такого акту. Але є ще й інша інтерпретація створення, коли не теологів, то декотрих філософів: для них історія світу — ненастанне творення, «*creatio continua*». Ця думка є у Томи Аквінського, а для

Мальбранша вона стала наріжною тезою. Акт творення триває: світ перестав би існувати, якби Бог перестав його творити. Утримування буття, *conservatio*, це також творення, *creatio*. Що ж лишилося з релігійного поняття в сучасному понятті творчості, вживанім у теорії мистецтва? Мало що. Не залишилося ні того, що творчість народжується «*ex nihilo*», ні того, що вона позачасова, ні того, що вона — справа віри. Залишилася хіба думка про всемогутність: поет творить, як Бог, «*instar Dei*». Творчість митця розуміють радше в сенсі «*poiesis*», тобто вільного, нічим не скутого продукування; хоч іншим разом також і на кшталт «деміургії», тобто будування, планового здійснення концепції.

V. Сучасне поняття творчості

У сучасному розумінні творчість — поняття дуже широкого обсягу: воно обіймає різні види людської діяльності та різні витвори, не тільки митців, а й учених чи техніків. Мистецтво міститься у цьому понятті творчості, але не виповнює його. Який зміст такого поняття, в чому полягає так широко трактована творчість, яка риса відрізняє творчі діяння та твори від нетворчих?

Відповідь начебто проста. Рисою, яка в кожній галузі відрізняє творчість, — як у малярстві, так і в архітектурі, як у науці, так і в техніці, — є новинеча, новинеча діяння чи твору. Але така відповідь надто проста: не скрізь, де є новизна, є творчість. Всяка творчість криє в собі новинечу, але не всяка новинеча криє в собі творчість. Поняття новинечі загальникове — і що в одному сенсі цього слова нове, не є таким у іншому його сенсі. Як у двох прегарних віршах Єжи Загурського: «геть-чисто все міняється» й «нічого не міняється». Людські твори можна розглядати під різними кутами зору, і ті, що нові під одним, не нові під іншим. На неновому дереві, неновим робом щовесни розвивається нове листя. Так і з людськими витворами: хоч би що людина робила, воно чимось подібне до того, що було доти, а чимось не подібне. Кожен польський «фіат-125» — нове авто, навіть коли б він жодною деталлю не різнився від інших польських «фіатів-125».

По-друге, новинеча підлягає ступенюванню — вона або менша, або більша. Але нема міри, шкали, апаратури для вимірювання новинечі в такий спосіб, у який термометр міряє ступені температури. Можна сказати, що творчість — це високий ступінь новинечі, але знов-таки бракує явища, аналогічного кипінню, яке показувало б, що новинеча перейшла у творчість.

По-третє, в людській творчості є різні, якісно відмінні *роди* новинечі; нова *форма*, нова *модель*, новий творчий *метод*. Наприклад: в автомобілі новий короб, новий тип короба, новий мотор, новий тип мотора — а ще якісно іншою новинечею був перший автомобіль. У мистецтві розрізняємо новий твір у певному стилі й новий *стиль*. Кожна дорійська святиня мала трохи інше *розміщення* колон та перекриттів, але всі вони мали ту саму *концепцію* розміщення. До такого розрізнення вдаються не тільки в мистецтві. Новинеча полягає загалом у посіданні якості, якої доти не було; хоча іноді вона виявляється у збільшенні кількості або у створенні незнайомої комбінації. Де Жерандо, історик філософії, що жив на зламі XVIII і XIX сторіч, навіть вважав, що всяка творчість — всього-на-всього нова комбінація: «*Toute création n'est qu'une combinaison*».

По-четверте, новинеча, що її досягають творчі люди, буває різного походження: навмисна і ненавмисна, відрухова і керована, спонтанна й осягнута методично після того, як проведено дослідження й усе обмірковано; вона — *ознака* відмінної позиції творців, вираз відмінного складу розуму, відмінних здібностей, талантів.

По-п'яте, створення нового твору породжує різні *наслідки*, теоретичні та практичні: від байдужості — до таких, що стрясали людину та суспільство, від мізерних — до зламних, які переінакшили людське життя, як, скажімо, друкарський шрифт, електричне освітлення, паротяг, літак, як великі філософські, літературні та мистецькі твори.

Таке розмаїття, охоплюване поняттям новинечі, поширюється на поняття творчості, якщо те визначається новизною. Але поширюється не все: ми ж бо так уживаємо поняття творчості, що воно обіймає радше тільки нові *концепції*, а не кожен новий уклад; тільки твори найвищих обдарувань; тільки ті, що мають *вагомі* наслідки. Істотне ось що: для творчості вирішальна не сама новинеча, а й дещо інше — вищий рівень діяння, більше зусилля, більша ефективність. Але де починається вищий рівень, годі відповісти достеменно. Тут марно було б запроваджувати кількісні показники на кшталт вікового цензу в 21 рік для визначення повноліття чи в 65 років — для визначення пенсійного віку. Та чи ж не вміємо ми, зрештою, при оцінці чийогось хисту, вроди чи суспільної корисності обходитися без таких показників, без такої точності, а все ж розрізняти здібних, гожих та вартісних? Так само і з творчістю.

Творців ми вбачаємо в тих, чії твори не тільки нові, а й засвідчують особливий хист, напругу й енергію думки, талан, геній. *Розумова енергія*, витрачена на створення нової речі, — не менша мірка творчості, ніж са-

ма новинеча. Це справді друга, поруч із новинечею, мірка творчості. Отже, є два критерії, дві мірки творчості. Й обидві — як розумова енергія, так і новизна — не піддаються вимірюванню, можуть бути оцінені єдиною інтуїтивно. Ось чому поняттям творчості годі оперувати точно.

Твердження, що творчість полягає у новинечі й розумовій енергії, — це її опис; проте більшість наших сучасників вбачають у ньому й оцінку, і то щонайпозитивнішу. Чому цінують творчість? Принаймні з двох причин. Одне те, що, продукуючи нові речі, вона поширює рямця нашого життя, а друге — вона не що, як об'яв потуги й незалежності людського розуму, об'яв його своєрідності, неповторності. У позитивній оцінці знайшов також відбиття і гедоністичний погляд: творчість ущасливорює як тих, хто з неї користується, так і самих творців; для багатьох вона — потреба, щось таке, без чого вони не годні жити. «Не можу, — писав Ван-Гог, — у житті й малярстві обійтися без чогось такого, що більше за мене, що є моїм життям — без хисту творити».

Та насамперед культ творчості — то культ надлюдської, неначе божистої спромоги людини. «У корені всякої творчості, — писав Ігор Стравінський («Музична поетика» в «*Res Facta*» IV), — ми виявляємо владання чимось більшим, ніж земні плоди».

Висока оцінка творчості постала головно на мистецькому терені. І це зрозуміло, адже решта видів людської діяльності виконують інші завдання: наука слугує пізнанню світу, техніка — організації та полегшенню життя; мистецтво ж виконує ці інші завдання не настільки блискуче, аби вони могли виправдовувати його існування. Культ творчості, можливо, ще й наслідок надвиробництва мистецтва — він служить доборові його творів, яких зібралося надміру багато.

Позитивне трактування так прикипіло до творчості, що байдуже, а надто негативне, ставлення до неї малозрозуміле для сучасника. А проте в історії європейської культури довго переважало саме таке ставлення. Про творчість не згадувалося, бо її не завважували; а не завважували, бо не цінували. Не цінували ж, бо найбільшу досконалість убачали в космосі: чи ж міг би я сам створити щось таке саме досконале? — запитували представники античності й середньовіччя. Культ досконалості космосу був догматом, але догмату можна дошукатися і в закоханості нових часів ув оригінальності, індивідуальності, творчості. Давні й нові сторіччя становлять дві відмінні фази у коливаннях людських уподобань.

Перша фаза припадала на кінець XIX сторіччя. Тоді Р. де Гурмон (*Livre des masques, 1896 — 1898*) твердив, що для письменника «єдина

рація буття — бути оригінальним». І зробив із цього, безперечно, хибний висновок, що «мається визнати стільки естетик, скільки є саможиттєвих естетів». Бажана, власне, одна естетика, яка обіймає твори оригінальних письменників. Інша річ, що це буде плюралістична естетика.

Нині знову здійснюється хвиля схилення перед творчістю. Це знайшло яскравий вираз, між іншим, у *Rencontres Internationales de Genève* (1967), присвяченому «Мистецтву в сучасному суспільстві». То байдуже, — пояснював один із промовців (Леймарі), що творити, аби лиш *творити*. Йдеться не про мистецькі твори, ми маємо їх доволі, ситі ними й пересичені; йдеться про митців — це втілення уяви та волі. *«Ce qui compte c'est la fonction créatrice de l'art [...] non les produits artistiques dont nous sommes massivement saturés»*. Йдеться не про мистецтво, а про творчість: далі у схиленні перед творчістю йти вже нікуди.

VI. Панкреаціонізм

У ХХ сторіччі вживається ще ширше поняття творчості. Тепер ця назва означає кожен людський чин, що вибивається поза межі простого рецепта; людина — творча, коли не обмежується констатацією, повторенням, наслідуванням, коли дає щось від себе, із себе. Трактуючи в такий спосіб творчості скільки завгодно: не тільки в тому, що людина робить зі світом і що про нього думає, а й у тому, як його бачить. Та інакше й бути не може. Людина хоч-не-хоч *мусить* доповнювати отримувані зі світу імпульси, мусить формувати свій образ світу, адже враження, яких вона зазнає, не повні й не сформовані, вони вимагають об'єднання в одне ціле, вони тільки матеріал. Людина одержує ззовні розрізнені враження, які зливає в цільну картину. Про це знав ще Платон та деякі платоністи. Системно виклав це питання Кант; Гете й собі визначав людину як істоту, що формує те, з чим стикається. Але надто характерне таке переконання для нашого часу, його висловлювали Гайдеггер, Кассіерер, Кейлер. Творчість, якою ми доповнюємо отримувані ззовні дані, факт безсумнівний, вона притаманна кожному людському чині, вона повсюдна й неминуха. Людина, мабуть, чи не рокована на творчість. Без неї вона нічого не могла б пізнати, ані зробити. Отак широко тлумачена творчість виявляється не тільки в тому, що малюють і компонують люди, а й у тому, що вони бачать і чують. Почасти вона здійснюється у *сталіх* формах. Такі форми студіював Кант і кантіанці. Але знаходиться в ній місце й для *індивідуальних* відмін, митець може зображувати так чи

інак. Наші очі та думка об'єднують враження в окрему квітку чи в окремий камінь, але, крім того, ще й пов'язують явища, створюючи великі ідеї світу чи Бога. «Ми створили Бога», — хвалиться Монтерланів герой. Звичайно, ми «створимо Бога» в іншому сенсі, ніж у тому, в якому Бог створив нас.

Усе це спостереження влучні й ваговиті, але про творчість тут ліпше не говорити, стане й назви продуктивності чи активності людського розуму.

VII. Творчість митця

Історія свідчить, що між теологічним поняттям творчості, надто властивим середньовіччю, та сьогоднішнім уживано ще й інше, притаманне XIX сторіччю, що зводить творчість до мистецтва. Як розуміли тоді творчість, якщо вона могла мати застосування *тільки у мистецтві*? Її тогочасне поняття не було ідентичне з теперішнім, для творчості вирішальна була не тільки новинеча та розумова енергія, бо ці риси виступають не лише у мистецтві, не лише у творах митців, а й у працях учених, техніків, менеджерів. Тож у розумінні XIX сторіччя творчість мала означати що іншого.

А саме: вона була рівнозначна *творенню фіктивного існування*: Гамлета й Отелло, Конрада і Кордіана, Вокульського і Юдима, творенню фіктивних істот, фіктивних характерів, фіктивних доль, фіктивних подій. За такого розуміння творчість може істотно виявлятися лише в мистецтві, а не в науці чи техніці. Ба навіть лише в частині мистецтва. І справді, не було загалом звичаю називати творчістю навіть найпишніші килимки чи меблі. Таке поняття творчості зовсім інше, ніж теологічне, але й не те, якого ми переважно вживаємо нині; цю відмінність, проте, не зовсім собі усвідомлюють не лише дилетанти, а й теоретики.

Таке поняття творчості прикладається найчіткіше до *мистецтва слова*. Старожитні відривали поезію від решти мистецтв, бо та творить фіктивне існування; вони називали це «робленням» (*poiesis*) і не добавляли такої риси, власне, ніде, окрім поезії, яка дотепер виводить звідти свою назву. Таке розуміння поезії та, слушне чи ні, відмежування її на цій підставі від решти мистецтв пережило античність і зберігалося ще в добу Відродження. Сарбєвський писав у вступі до трактату *De perfecta poesi*: «Для поета не обов'язкове попереднє існування ані його теми, ані сюжетної лінії — немовби якимось актом творення (*per quandam créationem*) він може покликати до життя як саму тему, так і спосіб її

тлумачення [...] поети можуть створити тему й сюжетну лінію, що не є жеребом жодного іншого хисту, жодного іншого мистецтва. Бо ж ані різьбяр скульптур не створює дерева чи каменя, ані жоден коваль — заліза чи мосяжу [...]. Поезія так відтворює щось чи наслідує, що заразом створює те, що наслідує [...] не так, як решта мистецтв, що не створюють, бо припускають існування або матеріалу, з якого творять, або ж теми». Один лише поет (*solus poëta*) домагається ніби виникнення чогось наново (*de novo creari*); і він один про речі, яких нема, говорить без облуди, що вони існують.

Концепція поезії як творчості була притаманна й іншим літературним манеристам XVII сторіччя. Проте Балтазар Грасіан поширив її на все мистецтво. У *Criticón* (1656 — 57) він писав: «Мистецтво, що той другий творець природи; воно доточило немовби інший світ до першого, надало йому досконалості, якої тамтой сам собою не має; і, еднаючися з природою, щодень творить нові чудеса».

Такий особливий хист, завважений найперше в поезії, між XVII і XIX сторіччями повсюдно визнано за всім мистецтвом. Ба більше, творчість не тільки визнано за всім мистецтвом, її визнано єдино за ним. Вона стала визначальною для мистецтва рисою; обсяг мистецтва зрівнявся з обсягом творчості. Внаслідок цього з'явилося нове розуміння не тільки мистецтва, а й творчості. Воно, те розуміння, усталилося в XIX сторіччі, пронижує його і для нього вельми характерне.

Як уже зазначалося, поняття творчості, властиве нашому часові, — ширше; воно охоплює не тільки мистецтво. Натомість у тому ширшому понятті мистецтво зберегло виняткове становище, яке можна унаочнити через порівняння. У деяких парламентах засідають як вірилісти, яким це належить з обов'язку служби, так і виборні депутати. Отож так само і в творчості. Можливо, митці її вірилісти. Вчений виявиться на рівні свого завдання, коли непохибно розпізнає явища, технік, коли винайде корисне знаряддя; натомість завдання митця — власне творчість. Вона окраса науки й техніки і сіль мистецтва. Це впливає як із сьогоденного поняття творчості, так і з сьогоденного поняття мистецтва. Такого зближення не було, поки мистецтво визначалося красою. Коли ж послабився зв'язок мистецтва із красою, посилюється її зв'язок із творчістю. Давніше припускалося: нема мистецтва без краси. Нині виходять радше з іншого: нема мистецтва без творчості. Так його ще на зламі XVIII і XIX сторіч розумів Коулрідж, пишучи: «Мистецтво — вторний акт творення». З XIX сторіччя поняття творчості стало таке природне й повсюдно вживане в літературі та мистецтві, що навіть

Е. Золя, основоположник натуралізму, писав у *Mes haines* (1861, п. W., с. 141): «Я охоче вбачаю в кожному письменникові творця, що намагається після Бога створити нову землю» (*J'aime à considérer chaque écrivain comme créateur qui tente, après Dieu, la création d'une terre nouvelle*).

У наш час так само висловлюється, скажімо, Ж. Дюбюффе (*Prospetus*, 1967, I, с. 25): «Мистецтво — за суттю своєю новинеча, тож погляди на мистецтво мають бути новинчею. Єдина система, корисна для мистецтва, — перманентна революція».

Різнi поняття творчості й різні поняття мистецтва, які були чи є в обігу, призводять до того, що співвідношення творчості й мистецтва формується на різні лади. Якщо позначити мистецтво літерою S, а творчість — літерою T і якщо розрізняти T^1 = Божественна творчість, T^2 = людська творчість у найширшому обсязі й T^3 = творчість виключно мистецька, то співвідношення виглядатиме так:

Жодне T^1 не є S і жодне S не є T^1

Натомість:

Деякі T^2 є S і деякі S є T^2

А отже:

Кожне T^3 є S

Якщо ж додати (сміливий) засновок Коулріджа — Дюбюффе, то й:

Кожне S є T^3

І ще кілька зауваг. По-перше, поняття творчості (як T^2 , так і T^3) застосовується у *всякому* мистецтві — як у призначеному витворювати, так і в призначеному відтворювати, як у абстрактному, так і в фігуративному, у реалістичній повісті Толстого не менше, ніж у казці Шехерезади та співах рапсодів.

По-друге, критерій творчості може бути скромний, без покликань на натхнення та геній. Делакруа пише («Щоденник» від 1. 3. 1857): «Панує згода стосовно ось чого: те, що називається творчістю великих митців, є не що інше, як властивий кожному з них спосіб бачення, упорядкування й відтворення природи».

По-третє, співвідношення мистецтва і творчості змінюється не тільки залежно від розуміння творчості, а й від розуміння *мистецтва*. У його тлумаченні є принаймні два варіанти: «Всяке мистецтво — творчість», а також: «Мистецтво буває творчістю» (або: «Високе мистецтво — творчість»).

Для Коулріджа визначальною рисою мистецтва була творчість. Але для інших такою рисою було і лишається щось інше: те, що воно вик-

ликає захват, зворушення, струс або що воно досконале у своїх формах. Спрощено можна сказати, що є два полюси в розумінні мистецтва: мистецтво-досконалість і мистецтво-творчість. Перше — розуміння, власне класицизмові, друге — романтичне. Але слід наголосити ще раз: розуміння мистецтва датується пізнішою добою, власне, його нема перед романтизмом і принаймні перед проторомантизмом, перед Руссо. У трохи пізнішому формулюванні — митець виконує три функції: він або *відтворювач*, або *відкривач*, або ще *винахідник*, тобто творець. Або він відтворює дійсність, рятуючи її від забуття, або відкриває її закони та красу, або творить те, чого не було. Часто-густо — в той самий період, в тому самому стилі, навіть у тому самому творі — мистецтво поєднує всі три функції; але теорія зазвичай віддає перевагу одній з них, то тій, то тій. Давні часи вбачали у митцеві або відтворювача, або відкривача, а наші вбачають або відкривача, або творця. Давні вбачали творця найменше, натовість сучасні вбачають його найбільше. Такий різнобій виявляється як у теоретичних трактатах, так і в поточній критиці, а також у музейній політиці. Донедавна музеї намагалися добирати з кожної доби твори (коротко кажучи) найдосконаліші, нині ж радше ті, що для свого часу були нові, своєрідні або (знов коротко кажучи) творчі.

З вищенаведених міркувань випливає, що творчість — поняття не бездоганне. Саме слово «творчість» багатозначне, бо впродовж історії змінювало своє значення; а значення кінцеве, актуальне нині (вдаючись до картезіанського розрізнення) щонайясніше, але вочевидь нечітке. І все ж нема підстав зрікатися поняття творчості: воно не робоче поняття, зате корисне гасло. Можна сказати: не наукове поняття, а філософське. Порівнюючи мистецтво з військом, зауважмо, що воно нагадує не шаблю чи карабін, а прапор. Прапори також потрібні — звичайно на врочистостях, але інколи і в битвах.

Розділ IX

ВІДТВОРНИЦТВО: ІСТОРІЯ СТОСУНКУ МИСТЕЦТВА ДО ДІЙНОСТІ

*Nulle poésie se doit louer pour accomplie si
elle ne ressemble la nature*.*

П. де Ронсар: передмова до *Odes* (1550)

I. Історія поняття *mimesis*

Відтворництво — вираз мало вживаний, проте легкий для розуміння. Відтворення протиставляється творенню, відтворництво — творчості. Проте в розділах про давні сторіччя краще вживати іншого слова, а саме «наслідування». Воно-бо точніше відповідає тому, якого вживали греки, що перші розмірковували і висловлювалися про стосунок мистецтва до дійсності. Наслідування називалося по-грецькому *mimesis*, а латиною — *imitatio*: це один і той самий термін у різних мовах. Він зберігався, змінюючись лише остільки, оскільки переходив з мови до мови. Зате змінювалося поняття. У сьогоденній мові термін «наслідування» більш-менш рівнозначний повторенню; і ми схильні припускати, що із самого початку він означав те саме. Та це не так. У грецькій мові він мав кілька значень, а найдавніше було зовсім відмінне — наслідування не означало повторення, а надто не означало повторення бачених речей.

А. Поняття наслідування сформувалось у класичний, ба навіть іще в давніший грецький період.

1. Слово «*mimesis*» постгомерівське, у Гомера його ще нема, як нема і в Гесіода. Мовознавці твердять, що його етимологія неясна. Воно за-

* Жодна поезія не заслуговує на похвалу, якщо вона не наслідує природи (фр.).

певне з'явилося разом з обрядами та містеріями діонісичного культу, де мало своє первісне (несхоже на теперішнє) значення. *Mimesis*-наслідування було назвою культової діяльності жерця, себто танку, музики та співу; це засвідчують як Платон, так і Страбон; слово, що пізніше означало відтворення дійсності у скульптурах чи театральних мистецтвах, тоді прикладалося до танку, міміки та музики і тільки до них. Як делійські гімни, так і Піндар, а також Арістотель давали назву такій культовій музиці. Наслідування було не відтворенням зовнішньої дійсності, а виразом внутрішньої, було експресією, було схоже на функцію актора, а не копіювальника. Його не практиковано у пластичних мистецтвах.

2. У V сторіччі до н. е. слово «наслідування» з культової мови перемандрувало до філософської. І тоді стало рівнозначне відтворенню зовнішнього світу. Таке значення не зміщення легко зрозуміти, адже мімікою не тільки виражають свої переживання, а й відтворюють речі. І все ж Сократ іще чув докори сумління й уникав визначати малярство як *mimesis*; натомість він уживав близьких за значенням слів, скажімо, «*ek-mimesis*» та «*apo-mimesis*». Та ні Демокріт, ані Платон такої гризоти не відчували — розуміли вже «*mimesis*» як наслідування природи. Хоча кожен з них — на свій лад.

Для Демокріта «*mimesis*» було наслідуванням способів дії природи. Він писав, що в мистецтві люди взорується на природу: у ткацтві наслідують павука, у будівництві — ластівку, у співі — лебедя та солов'я (Plutarch, *De sollert. anim.*, 20. 974 A). Таке поняття мало застосування у ткацтві та будівництві, а отже, в ужиткових мистецтвах. Воно ніколи не набувало особливого поширення, проте виступало й пізніше, у Гіппократа й епікурейців, надто у Лукреція.

3. Натомість вельми поширилося інше поняття наслідування, також сформоване зусиллями атенських філософів V сторіччя до н. е., але вже членів іншої їхньої групи: започаткував його Сократ, розвинули Платон та Арістотель. Для них «наслідування» було повторенням вигляду речі.

Таке поняття наслідування виникло внаслідок осмислення малярства та скульптури. Сократ ставив собі запитання, чим згадані мистецтва різняться від інших. І відповідав: тим, що роблять «портрети» речей; наслідують те, що ми бачимо (Xenophon, *Сотт.*, III. 10). Його поняття наслідування було нове, але ще дуже загальникове, зокрема не передбачало, чи йдеться про автентичне відтворення, чи про вільне. Сократ здійснив щось більше: чи не перший сформулював теорію наслідування, тобто погляд, що воно — належна функція таких мистецтв, як малярство та скульптура. То була важлива подія в історії погляду на мистецтво. Не менш важливе було й те, що теорію запозичили Платон та

Арістотель: вони розвинули її, надали «наслідуванню» конкретнішого змісту. Та зміст у кожного був свій, а отже, постали два варіанти теорії, коли взагалі не дві теорії під одною назвою.

4. *Платонів варіант*. Платон на початку непослідовно вживав виразу «наслідування»: то в первісному значенні — стосовно музики й танку (*Leg.*, 798 d), то знов, як Сократ — стосовно малярства та скульптури (*Resp.*, 597D). Попервах він розумів його куцо і називав «наслідувальною» таку поезію, в якій (як у трагедії) герої промовляють самі, а про епічну поезію дотримувався думки, що та описує, а не наслідує. Але, зрештою, він пристав на широке Сократове поняття, поширюване майже на все малярство та скульптуру, а також як на драматичну, так і на епічну поезію.

У пізніший період, починаючи від X книги «Держави», він розумів наслідування дійсності в мистецтві у надто крайній формі, як пасивне і тонке її копіювання. До такого розуміння надто спонукало сучасне йому ілюзіоністичне малярство, націлене на те, щоб картини породжували ілюзію дійсності. Його погляд нагадував той, що ближчі до нас часи (XIX сторіччя) проголосили під назвою «натуралізму». Платонова теорія була описова, не нормативна і, навпаки, трактувала наслідування дійсності в мистецтві як явище негативне. Обґрунтування доволі незвичне: наслідування не той шлях, що веде до правди (*Resp.*, 603A; *Sophist.*, 235D — 236C).

5. *Арістотелів варіант*. На погляд вірний Платонові, Арістотель трансформував його поняття і теорію наслідування, сформував інше, позитивне, за його оцінкою, наслідування. Із платонівською доктриною точного наслідування зовсім не узгоджувалися його твердження, що, наслідуючи речі, мистецтво може репрезентувати їх прекраснішими чи бридкішими, ніж вони є; що воно може їх репрезентувати такими, якими вони могли б і мали бути; що воно може (і навіть повинне) зводитися до їхніх загальних, типових, конечних властивостей (*De poet.*, 1448 a1; 1451 b27; 1460 b13). Він зберіг тезу, що мистецтво наслідує дійсність, але наслідування розумів не як достотне копіювання, а як *вільне* ставлення до дійсності, яку митець може показувати по-своєму. Він перебрав у Платона термін «наслідування», але надав йому іншого сенсу, його поняття було ближче до первісного, було злиттям двох понять: обрядового і сократівського. Ось чому він міг прикладати його з таким самим успіхом як до музики, так і до скульптури та театру.

Таке вільне поняття наслідування було властиве у класичній Греції не тільки Арістотелеві. Ще вільніше — знаходимо в Аристофана; в комедії «Жінки святкують Тесмофорею» (411) він укладає в уста поетові

Агатархові такі слова: «Чого нам бракує у природі, те пропонує нам наслідування». Таке розуміння *mimesis* мав на увазі славнозвісний філолог XIX сторіччя Ваглен, коли визначав її як «поетичну трансформацію (*dichterische Umbildung*) даного матеріалу».

Пізніші теоретики мистецтва, введені в оману спільним терміном, не завжди здавали собі справу в відмінності платонівської та аристотелівської концепцій наслідування і протягом сторіч хиталися між ними двома. Найчастіше вони покликались на Арістотеля, але дотримувалися простішої, легшої, примітивнішої Платонові концепції. Натомість, усупереч Платонові, вони розглядали наслідування як природне і *позитивне* явище в мистецтві. Особливо ж Аристотелеве зацікавлення поезією спричинилося до того, що теорія наслідування стала ще більшою мірою теорією поезії, ніж пластики. В Арістотеля «наслідування» було головню наслідуванням *людських* діянь, а за пізніших часів воно щораз більше ставало наслідуванням *природи*, звідки мало запозичувати свою досконалість.

Резюме. У класичний період, у IV сторіччі до н. е., вже були у вжитку чотири різні поняття наслідування: первісне, обрядове (експресія), демокритівське (наслідування способів, у які діє природа), аристотелівське (вільне формування мистецького твору з мотивів природи), платонівське (копіювання природи). Первісне поняття поступово зникало. Демокритівське визнавалося небагатьма мислителями. Натомість довговічними, наріжними мистецькими поняттями були платонівські й аристотелівські, які об'єднувано докупи в різних пропорціях, не завжди зі свідомістю того, що це два різні поняття.

Б. Коли за кілька сторіч Ціцерон *протиставляв* наслідування правді, пишучи «*vincit imitationem veritas*» («правда поборює наслідування») (*De orat.*, II. 57. 215), то міг його розуміти тільки як вільне вираження митця, а отже, зберіг Аристотелеву концепцію. Проте в *елліністичну й римську добу* переважало популярне розуміння наслідування як повторення дійсності. Така аж надто проста інтерпретація мистецтв не могла не будити спротиву. Теорія наслідування зберігалася радше в силу традиції і викликала неабияку опозицію. Наслідуванню протиставляли такі гасла, як *уява* (наприклад, Максим із Тіра у *Or.*, XI. 3; Псевдо-Лонгін у *De sublim.*, XV. 1), експресія та *внутрішній взірєць* (Каллістрат у *Descr.*, 7. 1; Діон Хрисостом у *Or.*, XII. 71; Сенека у *Epist.*, 65. 7), воля творця (Гораций у *De arte poet.*; Лукіан у *Historia quo modo conscr.*, 9), натхнення (Каллістрат у *Descr.*, 2. 1; Лукіан у *Demosih. encom.*, 5), вигадка (Секст

Емп. у *Adv. math.*, I. 297). Філострат-старший вважав уяву (*fantasia*) за творця, мудрішого, ніж наслідування, бо наслідування усталює тільки те, що бачило, а уява також і те, чого не бачила. Теорія наслідування була витвором класичної грецької ери. Ера ж елліністична та римська, що, правда, зберегла її у корені, але й висунула супроти неї заперечення та контрпропозиції: отака-то її участь в історії цієї теорії.

В. Ув основу стародавньої теорії наслідування (а саме у платонівській та арістотелівській версіях) покладено типово грецькі засновки, що людський розум пасивний, спроможний тлумачити єдино те, що існує. А з другого боку, хоч би навіть і потрапив вигадати щось таке, чого нема, то не годилося б користати із такої його здатності, бо годі вигадати щось досконаліше, як приступний людині видимий світ.

Середні віки виходили ще й з інших засновків, які рано сформулювали Псевдо-Діонісій та Августин. Вони вважали так: якщо мистецтво має наслідувати, то світ *невидимий*, який вічний, досконаліший за видимий. А якщо воно дотримується видимого, то має шукати в ньому *слідів вічної краси*. Отож через символи воно досягне тієї мети швидше, як через безпосередню репрезентацію дійсності.

Ранні й крайні поглядів християнські мислителі, такі, наприклад, як Тертуліан, гадали навіть, що Бог забороняє робити будь-які зображення того світу (*omnem similitudinem vetat fieri*: *De spectaculis*, XXIII); так само мислили й образоборці. Від таких крайнощів схоласти були вільні; натомість вони гадали, ніби духові зображення вищі, цінніші за матеріальні. У розповні середньовіччя Бонавентура скаже про маляра та скульптора, що ті лише виставляють назовні те, що задумали всередині (*III. Sent.*, D 37 *dub.*). Малярство, що достеменно наслідує дійсність, не тільки теологи, а й поети, скажімо, Ален із Лілля (*Anticlaudianus*, I. 4), називали недоброзичливо «мавпуванням правди» (*simia veri*).

Мавши такі засновки, теорія наслідування відступила на другий план, і термін «*imitatio*» рідко вживано. Але він не щез, зберігся, зокрема в гуманістів XII сторіччя. Його вживає Ян Зальцбурзький. У згоді зі старожитніми він визначав образ як наслідування («*imago est cuius generatio per imitationem fit*»; *Metalogicon*, III. 8). Насамперед же слід відзначити великого арістотелівця середньовіччя Тому Аквінського, який проголосив без застережень класичну тезу, що «мистецтво наслідує природу» («*ars imitatur naturam*»; у: *Phys.*, II. 4).

Г. У добу Відродження всі сумніви щодо наслідування розвіялися: воно знову стало наріжним поняттям теорії мистецтва, ба щойно тепер

теорія наслідування сягнула свого апогею. Врятована від забуття, вона видавалася відкриттям і тішилася привілеями нової ідеї. Навіть більше. Тепер її розбирали й обговорювали жвавіше і ретельніше, ніж в античності; було бажання оборонити її, з'ясувати, поліпшити.

Термін «*imitatio*» нова латина запозичила з римської; за нею пішло італійське «*imitazione*», а також французька та англійська відміни терміна. Слов'яни та німці утворили власні відповідники. З'явилися певні вагання, чи не заступити цього терміна іншим: тлумач Аверроеса 1481 року вживав «*assimilatio*»; Фракасторо 1555 року писав, що байдуже, як ця праця називається — «наслідуванням» чи «репрезентацією» (*sive imitari, sive representare dicamus*). Але визначення «*imitatio*» здобуло легку й цілковиту перемогу.

Найраніше, тобто від самого початку XV сторіччя, на теорію наслідування пристали у пластичних мистецтвах. Вона вже фігурує в «Коментарях» Л. Гіберті, який писав, що силкувався наслідувати природу (*imitare la natura*), «позаяк тільки це було для нього можливе» (*I comm., II. 22*). Таку саму теорію проголосив Л. Альберті. Він твердив, що нема певнішого шляху до краси, ніж наслідувати природу (*De pictura, III*). Либонь, іще рішучіше висловлювався Леонардо да Вінчі: на його переконання, малярство тим більше заслуговує на похвалу, чим більшу за свідчує відповідність наслідуваній речі («*conformità co'la cosa imitata*»; *Tratt.*, фрагм. 411). То були піонери, за якими пішли інші дослідники доби Відродження. Єдиний з них Дж. Кардано наголошував на тому, що маляр «наслідує все».

До ренесансової поетики термін, поняття і теорія наслідування вплилися пізніше, щойно в середині XVI сторіччя, по ухваленні Арістотелевої «Поетики»; зате відтоді стали найістотнішим її первнем. Сассетті по-арістотелівському з'ясував, що наслідування — одна з чотирьох причин поезії, а саме формальна причина (тимчасом як причина-«винуватець» — сам поет, «матеріальна» причина — вірш, «цільова» причина — подарована поезією насолода)¹.

Теорія наслідування сягнула за межі Італії: в Німеччині рано привабила до себе Дюрера (*Ästhetischer Excurs, y: Vier Bücher, вид. Heidrich, с. 277*), відтак у Франції — Пуссена (Лист до Фреарта де Шабрей від 1. 3. 1665 вид. *Du Colombier*) та багатьох інших. Ще в добу бароко та академізму вона довго правила за осереддя поглядів на мистецтво. Була основною тезою естетики й на початку XVIII сторіччя — навіть у новаторів: як у Дюбо, так і в Віко, який твердив: «*Non essendo altro la poesia*

¹ Пор.: Weinberg B. *A History of literary Criticism...*, цит. вид., с. 48.

che imitazione) («Нема іншої поезії, крім наслідування»). У підсумку «*imitatio*» утримувала свої позиції в теорії мистецтв принаймні три сторіччя. Та в цей період вона не була цільною теорією, і то не тільки з уваги на те, що мала один відтінок у теорії пластичних мистецтв, а інший (ближчий до шкільного) у поезії. З самого початку хто розумів її згідно з Арістотелем, а хто — згідно з Платоном та популярною концепцією достотного наслідування. Тобто відповідності було більше в термінах, ніж у розумінні справи; і суперечок було подостатком.

Популярна концепція «наслідування» зіткнулася з труднощами, які всіляко намагалися подолати. Автори доби Відродження підкреслювали, що не всяке наслідування слугує мистецтву, а лише «добре» (Гваріні), «артистичне» (Варкі), «прекрасне» (Альберті), «сповнене уяви» («*imitatio fantastica*», Команіні).

Інші намагалися докладніше зінтерпретувати наслідування і, роблячи це, так чи інак відходили від концепції буквального повторення дійсності. Наслідування має бути просто «оригінальне», як писав француз Пеллетье дю Ман. В інтерпретації Альберті мистецтво наслідувало радше закони природи, ніж її вигляд. В інтерпретації Скалігера — її норми. Згідно з іншими мистецтво має наслідувати красу природи, згідно з Шекспіром — її скромність. Арістотелівці, такі як польський поет і теоретик поезії Сарбевський (*De perfecta poësi*, I, 4), пояснювали, що треба наслідувати природу не таку, як вона є, а таку, якою вона може і повинна бути. Мікеланджело надавав імітації релігійного забарвлення; треба наслідувати Бога у природі. Торквато Тассо, що серйозно цікавився наслідуванням у поезії, бачив, що в мистецтві воно — річ важкодійсненна, бо слова (*parole*) наслідують поняття (*concetti*), і щойно ці останні наслідують речі (*cose*).

Надто важила думка багатьох дослідників, що мистецтво має наслідувати не дику природу, а природу, перетворену людиною, після виправлення її помилок, після *селекції*. Таке було, зокрема, пересвідчення французьких класиків. Інші теоретики наголошували на тому, що наслідування не пасивне: природу треба розшифрувати, вирвати в неї (*herausreissen*, як висловився Дюрер) те, що в ній є. Декотрі автори розуміли наслідування так широко, що воно охоплювало не тільки наслідування природи, а й ідеї (Фракасторо). Інші залічували до нього навіть алегорію (ще від Петрарки), навіть *метафору*. Тезауро (*Canpochiale Aristotelico*, 1654, с. 369) писав: «Метафора — не що інше, як поетичне наслідування» (*metafora altro non è che poetica imitazione*). Варкі (*Lezioni*, 1590, с. 576) гадав, що коли правильно розуміти наслідування, то воно не що інше, як вибудовування фікції (*fingere*). Так само

Дельбен твердив, що «*imitatio*» те саме, що «*finzione*». Ці теоретики могли видаватися революціонерами, а насправді стояли близько до Арістотеля.

Серед них були такі, як Корреа, які обережніше розрізняли дві відміни наслідування: одне — буквальне, друге — вільне: «*imitatio simulata et ficta*». Так само на початку XVIII сторіччя Р. де Піль під назвою «двох правд» — простої та ідеальної — відмежовував точне наслідування від такого, що вимагає здійснення вибору і сполучає в такий спосіб узірці досконалості, розпорошені у природі (*Cours de peinture, 1708, c. 30 — 32*).

Деякі діячі доби Відродження та бароко дійшли, зрештою, переконання, що надаремне затято обстоювали давню теорію наслідування, — слід обмірковувати нову й дотепнішу. Вони керувалися двома цілком відмінними переконаннями. Меншість вважала, що наслідування для мистецтва надсильне завдання: наслідуваний твір ніколи не дорівнюється до взірця. А на думку більшості, наслідування, навпаки, було надто дрібне, надто пасивне, надто легке завдання. Тож «*imitatio*» почала витісняти інша програма: щоправда, не «*creatio*» (та належала до теології), а «*inventio*». Ронсар пропонував поетам компромісне розв'язання: *imiter et inventer*, треба як наслідувати, так і вигадувати. В. Данті вбачав завдання мистецтва не в *imitare*, а в *ritrarre* — репрезентації (*Trattato, II. 11*). А. Патрізі ж скаже (*Della poëtica, 1586, c. 135*), що поет — не імітатор, а «*facitor*» (що, зрештою, було дослівним перекладом грецького «*poeta*» (*poietes*)). Данті зазначав, що поет, правда, творить не нові речі, а нові цілості. Робортелло висловився сміливіше: мистецтво показує речі такими, якими ті не є (*Explicationes, 1548, c. 226*). У наступному сторіччі великий Берніні скаже, що «малярство показує те, чого нема» (*Baldinucci, Vita di Bernini, c. 146*). Капріано ж у своїй поетиці напише, що поезія означає «винаходити з нічого» (*Della vera poëtica, 1555*; порівн.: В. Weinberg, *A History of literary Criticism, c. 733*). Якщо так, то мистецтво, зрозуміло, не наслідує.

З'явилося переконання, що мистецтво може бути досконаліше від того, що йому велено наслідувати, — від природи. Фічіно називав його «мудрішим за природу» (*Theol. Plat., I. XIII, Opere, 1561, c. 296*). Мікеланджело казав, що воно робить природу прекраснішою (*più bella*), ніж вона є; Данті писав, що маляр повинен перевершувати (*superar*) природу. Вазарі ж твердив, що мистецтво побиває природу, «*natura vinta dall'arte*» (*Vite, VII, c. 448*).

Цікаво, що всі ці застереження та відходи мали місце у період, коли теорія мистецтв, як літературних, так і пластичних, мала «*imitatio*» за

свою програму, за головне гасло. Але застережень та обмежень наслідування було так багато, що фактично воно перестало бути наслідуванням. Не противники, а прихильники «імітації» довели її до занепаду.

Інновацією доби Ренесансу, вагомою за наслідками, хоча й непевної вартості, стала теза: наслідувати годиться не тільки природу, але також — і насамперед — тих митців, які вміли наслідувати її найкраще. Цебто належало наслідувати старожитніх. Гасло *наслідування античності* з'явилося вже у XV сторіччі, а наприкінці XVII майже витіснило гасло *наслідування природи*. То була найбільша зміна в історії поняття наслідування. Класична теорія мистецтва перетворилася на академічну. Засада наслідування і собі виступала у двоїстому, компромісному формулюванні: треба наслідувати природу, але так, як її наслідувала античність. Тобто різьбити скульптуру на зразок Аполлона Бельведерського, а писати, як Ціцерон. У XV та XVI сторіччях імітації античності домагалися передовсім у поезії, а в XVII та XVIII — у пластичних мистецтвах.

То була головна тогочасна течія, проте слід відзначити, що раз у раз виникали заперечення. У добу Відродження проти імітування античності в поезії вибухнули принаймні три голосні бунти. Поліціано *contra* (на противагу) Кортезі доводив, що «тільки той пише добре, хто осмілюється виламатися з приписів»; відтак Піко-молодший (*contra* кардиналові Бембо): *aemulator veterum verius quam imitator* («суперник старожитніх — щось ближче до правди, ніж імітатор»); нарешті Еразм Роттердамський (1518), який навчав, що той чинить у Ціцероновім дусі, хто — з огляду на інші часи — відбігає від Ціцерона².

Щоб найзагальніше сформулювати ситуацію та її розвиток від XVI до XVIII сторіччя, слід сказати таке: частина теоретиків непохитно дотримувалася засади наслідування, хай і з поступками, решта ж схильні були відкинути її. Відкинули її ті, що дотримувалися крайнього (платонівського) поняття наслідування, лишилися їй вірні ті, що заступили його поміркованим (аристотелівським).

І. Зрештою від XV до XVIII сторіччя не було частіше вживаного терміна, ніж «*imitatio*», і не було повсюдніше застосовуваної засади. Тим часом сталося незвичайне: такий собі III. Батте, який 1747 року оприлюднив книжку під назвою *Les beaux arts réduits à un seul principe*, заявив у ній, що відкрив спільну засаду всіх мистецтв і що засада та — наслідування.

² Otwinowska B. *Imitacja — eklektyzm — spontaniczność*, у: «*Studia Estetyczne*», 1967.

А річ була ось у чім. Віддавна незліченні трактати послуговувалися засадою наслідування, але хто в тій, хто в іншій групі мистецтв, хто в поезії, хто в малярстві та скульптурі; а Батте узагальнив це для всіх мистецтв. Він охопив теорією наслідування всі наслідувальні мистецтва, як літературу, так і пластику. Ба! Зробив ще більше — поширив теорію наслідування також на *ненаслідувальні* мистецтва, на архітектуру та музику. Такого узагальнення він сягнув значною мірою завдяки тому, що мав загальникове, непевне, туманне уявлення про поняття наслідування. Розумів його або як повторення дійсності, або як здатність надихатися нею. А також: з одного боку, вважав його за достотне *копіювання* природи (він чи не перший висловився: *«imiter c'est copier un modèle»*), а з другого — за *добір* із природи, за наслідування тільки *прекрасної природи*.

Д. Між XV та XVII сторіччями ідею наслідування у мистецтві обговорено так усебічно, що тут уже майже нічого було робити. XVIII сторіччя успадкувало цю ідею, пристало на неї, але перестало сушити нею голову. Це знайшло свій вираз у типового естета того сторіччя Е. Берка: він писав, що Арістотель так багато і так влучно писав про наслідування у «Поетиці», що нема потреби розважати на цю тему далі (*«Aristotle has spoken so much and so solidly upon the force of imitation in his poetics, that it makes any further discourse upon this subject unnecessary»*. *A Phil. Enquiry, част. I. розд. XVI*). Сам Берк, проте, не розумів наслідування по-арістотелівському, вимагав достотної схожості, писав, що описова поезія — то не наслідування, бо слова не подібні до речей.

Теорія наслідування, довго застосовувана головню в поетиці й на неї сперта, тепер перенесла свій центр ваги на пластичні мистецтва. Г. Гарріс писав: «Поезія має чар, породжений самим її ритмом, натомість *малярство* не претендує на жоден інший чар, *крім того*, що його дарує наслідування» (*Three Treatises, 1744, § V*).

Наприкінці XVIII сторіччя і на початку XIX, після відкриття Геркуланума та Помпеї, після подорожей археологів до Греції, пішла більша, ніж будь-коли, мода на наслідування античностей. То була доба Менгса і Вінкельманна, Адама і Флаксмана, Канови і Торвальдсена. Але наслідування тільки практикувалося, його ідея так і не посунулася вперед.

XIX сторіччя відкинуло засаду вірності античності, натомість іще дужче наголосило на засаді вірності природі.

Е. Протягом сторіч утримувалася в Європі одна Велика теорія прекрасного, так само велося і з мистецтвом. Згідно з цією Великою те-

орією прекрасне визначалося укладом частин, а згідно з Великою теорією мистецтва (назвімо її ліпше Давньою теорією, бо нині вона мало актуальна) мистецтво визначалося наслідуванням дійсності. Підсумовуючи вищенаведені уваги, зазначмо, що від V сторіччя давньої ери до XVIII сторіччя та Давня теорія пройшла щонайменше через шість періодів.

Класична античність не тільки започаткувала погляд, що мистецтва (а саме відтворювальні) наслідують дійсність, а й дала йому відразу дві інтерпретації: не поступливу Платонову і ліберальну Арістотелеву. Еллінізм зберіг теорії, обстоюючи, проте, ще й інші функції: на початку — експресивну, пізніше — ідеологічну. Середньовіччя також її зберегло, головню завдяки арістотелізму Томи Аквінського.

А доба Відродження була другою після класичної старожитності ерою розквіту міметичної теорії: старожитність її створила, доба Відродження докладно сформулювала, опрацювала, диференціювала. Ця теорія ніколи не була поширенішою, ніж у XVII сторіччі, проте в особливому ідеалістичному тлумаченні: мистецтво наслідує дійсність, але тільки те, що в ній загальне й досконале. Однак найрадикальніший вид теорії наслідування постав тільки у XVIII сторіччі: наслідування було подано як повсюдну властивість усіх мистецтв, а не тільки «відтворювальних». Але той самий естет доби Просвітництва, який у такий спосіб розширив теорію, водночас і звузив її, твердячи, що мистецтва наслідують не всяку дійсність, а єдино прекрасну. Пізніше XVIII сторіччя вже не вельми цікавилася наслідувальною функцією мистецтва. Що можна було на цю тему сказати, вже сказано давніше. Натомість у XIX сторіччі питання впливало знов.

II. Інші теорії минулого

А. Отже погляд, що мистецтво наслідує дійсність, панував у європейській культурі понад двадцять сторіч. Проте монолітним він не був: виступав у різних відмінах та в різній термінології.

Головним терміном Давньої теорії було «наслідування»; але залежність мистецтва від дійсності означувало й іншими назвами з дещо відмінною коннотацією.

Скажімо, «відтворення» тлумачено як відтворення достотне, хоч і без претензій на копіювання дійсності та створення її ілюзії. Італійці доби Відродження вживали слова «*ritrarre*», або «портретувати». З'являється воно вже у Ченніні: *ritrarre da natura*, або *ritrarre naturale*. Данті визначав

«*ritrarre*» «як показування речей такими, як ми їх бачимо» (*farà le cose come le vede*). «Показ» речей, «*representatio*», розумілося як вільне відтворення речей, без претензій на скрупульозну достотність. Він відповідав аристотелівському тлумаченню «*mimesis*», і його нерідко вживали, наприклад, Фракасторо, як переклад цього терміна. Він означав відтворення речей не стільки такими, як ми їх бачимо, скільки такими (особливо у Данті), якими вони мають бути бачені (*come hanno a essere vadute*).

«Копіювання» було виразом і поняттям, уживаним пізніше, з XVIII сторіччя (наприклад, у Батте). Давніші теоретики мистецтва, як, скажімо, Вазарі, власне, твердили, що наслідування — це не копіювання. Було відомо, що людину чи дерева годі скопіювати за допомогою фарби або слова, до того ж від мистецтва очікувано чогось більшого, ніж пасивне копіювання.

Б. Теорія наслідування змінювала не тільки назви, а й тези. Найвагоміші були дві зміни: щодо обсягу та щодо модальності.

Щодо обсягу. Платон та Арістотель поділили мистецтва на твірні (скажімо, архітектура) та відтворювальні (скажімо, малярство) і теорію наслідування прикладали єдино до відтворювальних, як і їхні наступники. Проте у вільнішому трактуванні ще в давнину архітектори поширювали її і на своє мистецтво. Вітрувій (*De architectura*) писав, що досконалі пропорції в ньому «повинні спиратися на пропорції «статуристої людини», а отже, на дійсність, а не на умоглядні побудови». Звичайно, йшлося тут не про конкретний взірєць, а про *директиву*. Тезу про взорування архітектури на природу зберегли її новочасні теоретики, Серліо чи Палладіо. А в XVIII сторіччі Батте долучив архітектуру (а також музику) до відтворювальних мистецтв і проголосив тезу, що *всі* мистецтва однаковою мірою — наслідування. Це знаменувало зміну поняття наслідування: тепер воно могло означати лише опертя мистецтва на будову та пропорції реальних речей.

Упродовж сторіч у теорії наслідування відбулися зміни й щодо *модальності*. Вона постала у Греції як асерторичне твердження, як констатація фактичного стану речей, того, що мистецтво користує з дійсності. Зовсім не як постулат чи вимога: Платон недвозначно заявляв, що хоч мистецтво й наслідує (видиму) дійсність, чинити так воно *не повинне*. Натомість за нових часів теорія, не змінивши свого звучання, набула характеру припису: мистецтво *повинне* наслідувати дійсність, якщо хоче виконати своє призначення.

Розвій теорії наслідування йшов від розуміння її у вузькому обсязі до розуміння в обсязі ширшому, йшов він також від розуміння її як твер-

дження до розуміння як постулату. Обидві ті зміни немовби розширювали і зміцнювали теорію, а насправді пришвидшили її занепад.

Щодо труднощів чи легкості наслідування. Протягом сторіч панував погляд, що наслідування для митця не тільки легше, а й єдино можливе. Мікеланджело дотримувався іншої думки: природа така досконала, що митцеві легше створити щось таке, чого нема, ніж відтворити те, що є. Після трьох сторіч питання лишалося й далі проблематичним: Золя, наприклад, виступав проти тези, що митець не в змозі достотно віддати правду (*Le roman expérimental*, 1880, с. 10).

В. Велике і тривале визнання, яким тішилася теорія наслідування, не стало на заваді тому, що поруч із нею народжувалися інші.

1. У класичній старожитності з'явилася теорія *ілюзійнізму*. Згідно з нею, найбільше досягнення мистецтва — виробництво речей, так оманливо схожих на реальний взірєць, що вони здатні створювати ілюзію, оману дійсності, *«apate»*, за терміном Горгія. Як у трагедії, так і в малярстві — як писали старожитні — найбільший митець той, хто найлегше уводить глядача в оману, створюючи речі, подібні до справжніх. На честь Парасія старожитні повторювали анекдот, що птахи дзьобали намальовані його пензлем овочі. Нові часи вже не заходили в ілюзійнізм аж так далеко, але ренесансові трактати залюбки повторювали цей анекдот. А Бальдінуччі писав у «Житті Берніні» (1682), що в мистецтві все має «бути фіктивним, а здаватися реальним».

2. Нові часи не цуралися плуралістичної теорії: мистецькі твори наслідують дійсність, але, крім того, ще й виражають ідею та митцеві переживання. З огляду на це вони можуть *вибирати* з дійсності, ба навіть перетворювати її. У період між Відродженням та бароко Цуккарі проголошував, що в малярстві йдеться не так про зовнішній, як про «внутрішній малюнок», тобто про «поняття, сформоване в нашому розумі». В інших авторів XVI і XVII сторіч так само з'явилася думка про красу, що плине з розуму (*bellezza che viene dell'anima*). Через 80 років по Цуккарі Беллорі, речник барокового класицизму, писав (1672), що митці, «наслідуючи Творителя, зладжують у голові взірєць найбільшої краси і, споглядаючи його, *поправляють* природу». У рямцях традиційної міметичної теорії то був знаковий поворот, тобто відступ від теорії достотного і пасивного наслідування; він вів до теорії селекції, *добору* з дійсності, ба навіть до *поліпшення* дійсності. Феліб'єн писав наприкінці XVII сторіччя: «Хоча мистецтво обіймає всі природні теми, як прекрасні, так і потворні, воно повинне вибирати найпрекрасніше». Вирозом такого погляду став ще один стародавній анекдот, довго перека-

зуваний за нових часів, про Зевксіса, який, мавши намалювати на Криті прекрасну Елену, оглянув усіх городянок, вибрав п'ять найвродливіших і з них створив портрет однієї по-справжньому прекрасної. Програма красних мистецтв XVII сторіччя радила дотримуватися дійсності й разом селекціонувати, вдосконалювати, поліпшувати, сублімувати її. Беллорі писав без ніякого, що природа не така досконала, як мистецтво, і що «*artifici similitudinari*», тобто ті, що наголошують на цілковитій схожості мистецтва з природою, «*imitatori de'corpi senza elettione*», ніколи не здобували визнання. Адже навіть «Елена зі своєю природженою красою не дорівнювалася формам Зевксіса та Гомера». Утім, гасло «*imitare*» дозволяло подавати речі не такими, як вони є, а такими, як вони *могли б* бути. Вінцем наведених тенденцій до селекцій та сублімацій дійсності у XVIII сторіччі стала найлапідарніша, хоч і не найвдаліша формула Батте, що мистецтво — *наслідування дійсності, але тільки прекрасної*. Тут шляхи розійшлися. Дідро пішов у іншому напрямку. Досконале мистецтво відтворює не прекрасну, а правдиву дійсність. Пізніше про погляд, що «мистецтво є наслідування прекрасної дійсності», історик естетики Ціммерманн скаже, що він криє в собі «очевидне хибне коло». Це означало, що в XIX сторіччі, по двох тисячах років панування міметичної теорії, могло постати гасло, згідно з яким мистецтву належало *більше*, ніж досі, рахуватися з дійсністю.

3. Погляд, гідний того, аби бути здобутком нашого часу (що мистецтво не наслідує дійсності, а *пізнає* її), мав прихильників принаймні від світанку новочасної ери. Пачолі, П'єро делла Франческа, а потім Леонардо да Вінчі були класичними представниками пізнавального розуміння мистецтва; П'єро облишив навіть малювання, аби скупчитися на дослідженні законів, що ним керують. Можна б протестувати: оті митці Кватроченто не ототожнювали мистецтва з пізнанням, вони тільки вважали, що воно припускає пізнання дійсності, надто законів перспективи та світла. Проте, не розмежовуючи функцій дослідника та митця, вони обтяжували себе функцією дослідження дійсності.

4. Погляд, що мистецькі твори — не наслідування, а тільки знаки дійсності, бувши начебто ідеєю нашого часу, насправді з'явився раніше, а саме у другій половині XVII сторіччя, висловлений Емануелем Тезауро. У звичній термінології цього автора теза звучала так: мистецький твір — метафора. Але принагідно він висловлювався про мистецький твір, що той — *знак, segno*.

III. З історії поняття реалізму

А. *Нові доводи*. Отак стояла справа з теорією наслідування перед двадцятьма з гаком сторіччями. Вона жила довго, аж поки сила її впливу вичерпалася. На світанку XIX сторіччя умовини їй не сприяли: ані в ідеалістичній філософії, ані в романтичному мистецтві. Та вона була що та свічка, яка, згасаючи, нараз яскраво спалахне. Справді-бо, в середині XIX сторіччя естети знову наголосили на залежності мистецтва від дійсності. Але вчинили так, уже вдаючись до іншої термінології та понятійного апарату, до іншої аргументації. «Схрестили шпаги» *аргументи* за і проти реалізму в мистецтві. То було щось нове, адже теорія наслідування протягом сторіч не мала офіційно проголошених супротивників, а отже, й не викликала полеміки. Тепер аргументи супроти мистецького наслідування дійсності зібрав у своїй «Естетиці» (1846) гегельянець Ф. Фішер.

Він проголошував: *дійсність не може бути предметом мистецтва*, оскільки вона а) не рахується з красою; б) не може бути прекрасна, бо складається з різних об'єктів, значною мірою не узгоджених між собою, а отже, таких, що не творять гармонії; в) не може бути прекрасна, бо підпорядкована процесові життя, керованому іншими цілями, ніж краса; г) якщо їй і притаманна краса, то хіба перелітна, нетривка; ґ) дійсність, правда, видається нам прекрасною, але тільки тому, що ми часто-густо дивимось на неї очима естетів. Натомість, як твердив Фішер, мистецтво існує для того, аби творити красу; для того, аби досягнути те, чого нема в дійсності. Тобто воно не може бути її підробкою; воно щонайбільше черпає з неї мотиви, які трансформує, переінакшує, аби надати їм краси.

Доводи ж на оборону теорії наслідування, почасти традиційні, почасти нові, навів російський письменник М. Чернишевський (у творах 1851 — 1853 рр.): а) наріжна його теза, що краса криється в житті й тільки в ньому, а отже, в дійсності; б) дійсність досконаліша від уяви, чії образи єдино її переробка, більше чи менше бліда; в) теза, що мистецтво постоєло з потреби вдосконалювати дійсність, облудна, оскільки його твори, властиво, не дорівнюють, не доростають до дійсності; г) мета мистецтва — не саме прекрасне, не сама досконалість форми — мистецтво створює все, що цікавить людину, окрім цього, виконує ще й інші завдання, сприяє пам'яті, фіксує дійсність, але робить і щось більше: пояснює її та оцінює.

Чернишевський відкидав Фішерову аргументацію, ба навіть скерував її вістрія в інший бік: на його думку, те, що цей останній закидав

дійсності, стосується, навпаки, мистецтва: це воно не таке прекрасне й не таке досконале. Ми переоцінюємо мистецьку красу, що цілком зрозуміло, бо така краса — людська, пристосована до людських потреб, бо мистецтво має суспільну підтримку (як банкнота, сама собою маловартісна, але гарантована суспільством), бо воно спонукає розум до активності, до доповнень, яких дійсність не потребує; бо, нарешті, мистецтво залишає людині більше нагод помріяти, ніж дійсність, що поглинає її всю.

Про ці два погляди, що зіткнулися в середині XIX сторіччя, найзагальніше можна сказати так: один стверджував, що дійсність не має підстав називатися прекрасною, а отже, мистецтво повинне домагатися цього власними засобами, а другий — що мистецтво не має для цього власних засобів, а отже, може тільки покладатися на дійсність.

Під одним поглядом Чернишевський ішов далі за давню теорію наслідування. Він твердив, що мистецтво не тільки відтворює дійсність, а й — і в цьому особливе його значення — *пояснює її та оцінює*.

Б. *Нові теорії*. Якщо у поколіннях Вінкельманна, Шеллінга та Гегеля, месіянстів та поетів-романтиків у теорії мистецтва гору над дійсністю взяла у філософів ідея, у поетів — уява, то вже в першій половині XIX сторіччя усе ж повернувся давній погляд. Повернувся під новою назвою реалізму³ та з особливою претензією: що це *нове віяння*. З'явився він на терені Франції.

1. Першим теоретичним виразом нового реалізму в літературі була анонімна стаття в *«Mercure du Dix-neuvième Siècle»* 1821 року: «Чимраз більший попит має літературна доктрина, націлена на достотне наслідування тих взірців, які дає природа». Автор статті додає, що така доктрина «могла б називатися реалізмом». Справді, то була доба великої реалістичної літератури Стендаля та Бальзака. Проте між давньою теорією наслідування і новою доктриною була різниця. Вона крилася не тільки в новій назві реалізму. Ішлося про важливіше: «сіль» мистецтва, зокрема літературного, французькі критики вбачали не так у наслідуванні, як у розборі дійсності. Г. Бабон писав, що літератор перекидається хіміком: «Пристрасті та характери починають трактуватись, як водень та кисень». І все ж це була нова версія давньої теорії. У п'ятидесятих роках за найпершого поборника «реалізму» ухпив Чампфлері. «Уява — королева облуди та фальшу», — писав він (*Le réalisme, 1857*)

³ Weinberg B. *French Realism, y: The Critical Reaction*, 1937; Krzemień S. *Realizm: narodziny pojęcia i krystalizacja doctryny*, y: «Estetyka», III, 1957. Causs Ch. E. *The Aesthetic Theories of French Artists*, 1949 та 1966; Brunius T. *Mutual Ail in the Arts from Second Empire to Fin de Siècle*, Uppsala, 1972.

і застерігав, що не зрікся ідеалу та краси, але розуміє їх не так, як класики та романтики: мистецька краса — *віддзеркалена*, її джерело — у дійсності.

2. Подібні думки з'явилися й у Франції серед представників красних мистецтв. Їхнім речником був Ж. Курбе: 1855 року він організував пам'ятну виставку своїх картин, а головну теоретичну декларацію «реалізму» проголосив 1861 року в «*Courrier de Dimanche*». Теза його звучала так: малярство — конкретне мистецтво, може репрезентувати єдино реальні речі, абстракції не належать до його обсягу. Свій напрям він називав реалізмом. То було повернення до давньої теорії з оборонно-наступальних позицій, в яких раніше не було потреби.

3. У наступні десятиріччя реалістичні тенденції підхопили знаменитий історик та славнозвісний романіст: істориком був Г. Тен, а романістом — Е. Золя. Реалізм у їхньому формулюванні звучав радикально, а все ж не обходився без застережень, які — поза їхньою волею — спричинилися до відступу. Реалізм, відтворення дійсності ще раз виявилися гаслом таким самим привабливим, як і важким для реалізації.

Тен зазначав, як колись його ренесансові попередники, що митець користується з дійсності, але здійснює в ній *вибір*. Ба більше, розплутує її заплутаний клубок і *тлумачить* дійсність. Твердячи так, Тен надав прадавній теорії нового відтінку.

4. Золя, хоча його програма могла видаватися ідентичною з поглядом реалістів, дав їй, проте, іншу назву — «натуралізм». Для нього роман був не так відтворенням, як *дослідженням* природи та людей; він вбачав у ньому радше пізнання дійсності, ніж опис, ніж просте відтворення. Літературний твір, як він твердив у «*Le roman expérimental*» (1880), — це протокол (*L'oeuvre devient un procès verbal*), отож він ужив щодо мистецтва тієї самої кваліфікації, яку неопозитивісти через півсторіччя прикладуть до науки. Міркування його були не надто вдалі: «Оскільки медицина, що була мистецтвом, стає наукою, то чому б і літературі завдяки експериментальному методові не стати наукою». Це яскравий приклад змішування значень «мистецтва». Прикметник «експериментальний» Золя запозичив з фізики та експериментальної психології, що тоді народжувалася.

Заразом він зауважив, що роман (і подібно до нього інші мистецтва) бачить дійсність крізь темперамент митця (*à travers un tempérament*). А отже, — можна закинути, — не наслідуює, а тлумачить по-своєму.

У ту саму добу Е. та Ж. Гонкури називали свої романи документами, вважаючи функцію письменника спорідненою з функцією історика: перший — такий самий оповідач, *raconteur*, теперішності, як другий —

минулого. Історик і оповідач, учений, дослідник і протоколіст — то були нові характеристики письменника та митця в XIX сторіччі.

5. Після Тена, Золя, Гонкурів у наступних поколіннях піонерами нового розуміння мистецтва та його стосунку до дійсності стали головню *пластики*. Їхні теорії унаочнюють, як крок за кроком теорія мистецтв від реалізму, з якого недавно почала, усе ж поступово посувалася до супротивного полюса. *Імпресіоністи*, що у пластиці XIX сторіччя становили наступний по Курбе етап, були настановлені реалістично, але образи їхні показували дійсність перелітною і суб'єктивною — такою, як її бачить споглядач. Тут можна вбачати як найрадикальніший реалізм, так і вирву в традиційному реалізмі. У поглядах інших тогочасних пластиків, творців власних теорій, ця вирва ще виразніша. Головні приклади: Огюст Роден та Джеймс Аббот Макнілл Віслер.

6. Ніхто так не прагнув, у теорії і на практиці, підлягати дійсності, як Роден; він її наслідував. Проте був переконаний, що митець не може робити це пасивно, що він мусить розставляти акценти й може це робити в той чи інший спосіб. Щоправда, він писав⁴, що «єдина засада у мистецтві — копіювати те, що бачиш», проте вважав, що все ж «литво з дійсності не таке правдиве, як скульптури з неї». Чому? Бо скульптор «тримає в пам'яті ціле» (*l'ensemble de la pose*). Ба більше, «якщо литво доносить лише зовнішній вигляд (*l'extérieur*), то скульптор «відтворює ще й дух, адже той також складник природи». «Я підкреслюю лінії, що найкраще виражають мою інтерпретацію стану духу». Митець, отже, підкреслює і тим самим інтерпретує, об'єднує, поглиблює.

7. Маляр Віслер (*The Gentle Art of Making Enemies*) міркував так: у мистецтві йдеться про форми, а ті хоча й притаманні дійсності, усе ж чітко не виокремлені — тим-то мистецтво не може користуватися з дійсності. Він писав: «У своїй барвистій формі природа криє елементи всіх картин. Та митець народжується, щоб вишукувати ті елементи, вибирати, вміло зіставляти з тим, щоб вийшов прекрасний витвір. Твердження, що природа завжди має рацію, з мистецького погляду хибне, хоча й визнається повсюдно. *Природа зазвичай не має рації*. Її рідко коли щастить створити картину». То був подальший відхід від теорії наслідування та реалізму.

8. Інший великий маляр, П. Сезанн, щоправда, вийшов із середовища імпресіоністів, але у своєму малярстві й висловлюваннях виразив ще менш реалістичний погляд. Малярське мистецтво для нього було не відтворенням природи, а її коментуванням та *конструюванням*. Приро-

⁴ Поп.: Rodin A. *Sztuka. Rozmowy spisane przez Pawła Gsell*, пер. Т. Татаркевича. Познань, 1923.

да має численні аспекти, і митець може і повинен з-поміж них вибирати. Може випинати не тільки (як імпресіоністи) випадковий уклад речей, а й їхню сталу, правильну будову. Про себе Сезанн сказав, що він «тлумачить природу через циліндр, кулю та конус». Це означало, що він хотів схопити в ній те, що правильне і стале, незалежно від випадкового укладу. Його циліндри, кулі та піраміди становили аналогію до фізичної моделі та до «первісних якостей», якими та у своєму образіві світу заступає «вторинні» якості.

9. У схожому напрямку, але далі від традиційного реалізму, відійшли *кубісти*. Їхню теорію ще 1912 року сформулювали А. Глез та Й. Метцінгер у книжечці *Du cubisme*. Згідно з ними класичні реалісти на кшталт Курбе подавали єдино «оптичний образ світу», який є образом zdeформованим і з допомогою «розумових операцій» має бути вирівняний. Ми сприймаємо об'єкти не тільки зором, їхній зоровий аспект — один із багатьох і не повинен ототожнюватися з самим об'єктом. Кубісти намагалися здійснити злиття аспектів об'єкта, в одному образі сполучити в органічну цілість різні його сторони та якості. Аби цього досягти, вигляд об'єкта заступали конструкцією, будували його з різнорідних елементів. Аби вповні репрезентувати людську голову, вони ладні були показати її рівночасно спереду, збоку і ззаду, а також силкувалися передати на картині не тільки барву речі, а й її ваготу. Їхнє мистецтво було не відтворенням, а *реконструкцією речей*. Критики-мистецтвознавці виявили аналогію між цим мистецтвом та сучасною їм філософією Вайтхеда і Рассела, які доводили, що предмет науки — «не так висновок, як конструкція».

10. Речниками нових мистецьких ідей були від середини XIX сторіччя більше митці та літератори, ніж естети-філософи. Адже ці останні попервах радше опиралися таким ідеям і тільки в нашому сторіччі, особливо по Першій світовій війні, стали поділяти погляди перших. Приклади:

а. Іспанський філософ, чия діяльність розгорталась у Сполучених Штатах Америки, Дж. Сантаяна, підкреслив, що мистецтво, хоч і запозичує з дійсності теми, взірці, об'єкти, форми, а проте вводить їх у власні *структури*, цебто структури, відповідніші людському розумові та способові бачення;

б. Американська вчена С. Лангер (1953, 1957) виробила свій погляд, щось на зразок іспанцевої формули навиворіт: мистецтво запозичує з дійсності лише *структури*;

в. Мистецтво використовує матеріал, що його постачає дійсність, але *узагальнює* його. Воно прагне загальної правди, а не біографічної.

Таку думку в аристотелівському дусі підхопили німецькі та скандинавські естети, такі як Б. Гайл (1952) та Р. Екман (1954, 1960). Всі ці погляди провадили до тези: мистецтво використовує дійсність, але мусить її модифікувати.

11. З'явився й радикальніший погляд: мистецтво не повинне мати нічого спільного з дійсністю. Його послідовники міркували десь так, як Вітлер: у мистецтві йдеться лише про форми, а тим часом у реальному світі вони не вирізнені. Перші їхні виступи відбулися в Англії, найрішучішим показав себе К. Белл — у книжці *Art* (1914). Через кілька років прихильники «чистої форми» озвалися і в Польщі; головним теоретиком тут виступив С. І.Віткевич. І тут і там домагалися мистецтва, вільного від первнів безпредметної, абстрактної дійсності.

У такому самому дусі висловлювалися митці-авангардисти: К. Малевич у Росії (з 1915 р.), П. Мондріан у Нідерландах (з 1914 р.), А. Глез у Франції (з 1912 р.), В. Стшемінський у Польщі (1928).

До різкоантиреалістичної течії в естетиці треба залічити ще й чільного англійського письменника Дж. Осборна з його тезою: мистецтво й справді використовує моделі дійсності, але не повинне нагадувати її, бо тоді воно породжує практично-життєве бачення, а не естетичне.

Такі розмаїті теорії, проголошені у 1850 — 1950 роках, становили паралель до рівночасної мистецької практики: до Кубертового реалізму, імпресіонізму, експресіонізму, формізму, кубізму та різних літературних течій. З другого боку, вони мали паралель у філософських та наукових течіях тої доби: Кубертова теорія була відповідником позитивізму, теорія Золя та Гонкурів відповідала «саєнтизмові» другої половини XIX сторіччя, імпресіонізм — розквітові тогочасної емпіричної психології, Сезаннова концепція була аналогічна конвенціоналізмові Пуанкаре, а надто марбурзькому кантіанству; кубізм відповідав філософії Вайтгеда та Рассела, які у предметах науки так само вбачали конструкцію, як кубісти в малярських творах, а ідеї Сантаяни та С. Лангер близькі були до структуралістської течії в гуманістиці. Віткевич вибудував власну філософську систему, знаменитий скульптор А. Замойський покликався на Бергсона, сюрреалісти черпали з Фрейда. Інша річ, що паралелізм не був цілковитий: реалізм п'ятдесятих років XIX сторіччя нерідко вважають відповідником позитивізму Конта, тимчасом як Конт завдання мистецтва вбачав у тому, аби, власне, поліпшувати (*embellir*) дійсність. Натомість той реалізм можна насправді порівняти з ідеями Контових учнів, позитивнішими, ніж ідеї маестро.

В. *Реалізм*. Назва «реалізм» — мовний витвір XIX сторіччя. 1821 року вона була проектом, у середині сторіччя ввійшла у вжиток. Такий був заголовок тому, виданого 1857 року Чампфлері та назва спеціального періодичного видання, друкованого у 1856 — 1957 роках і покликаного боронити новий напрям. 1855 року маляр І. Курбе приклав цю назву до свого малярства. Відтоді назва прижилась як загальний термін для виразу залежності мистецтва від дійсності, посівши місце давньої *mimesis*, наслідування. Того, що вона мала широкий обсяг і сто років перебувала у вжитку, вистачило, аби перетворити її на назву, хіба лиш трохи менш багатозначну, ніж «наслідування».

а. Вона виникла як *власне ім'я* мистецького напрямку, але незабаром стала назвою *загального поняття* і так нині вживається, застосовувана також до давніших мистецьких та літературних формацій, які не знали такої назви;

б. Вона вживається *stricte*, в розумінні цілковитої достотності щодо дійсності (як платонівська *mimesis*), але й у вільнішому тлумаченні;

в. Вона застосовується у виключно *теоретичному* супровідному значенні, але також і в *практичному*, як у марксизмі, який називає реалізмом не тільки правдиве й типове віддзеркалення дійсності, а й зрозуміле для загалу й суспільно корисне, поставлене на службу поступові.

У певному, виразно лаудативному значенні слова реалізм визнають чи не більшість митців та літераторів. У XIX сторіччі навіть можна помітити щось наче громадські торги навколо того, хто щирий реаліст. Але в якому розумінні реалізму?

Його поняття нестале, бо не є однозначним ані поняття *відповідності* дійсності, ані поняття самої *дійсності*. Цю останню зазвичай ототожнювано з тим, що ми бачимо; але наші очі перспективно деформують те, що бачать, — ось чому деякі митці, бажаючи усунути деформації, *конструюють* нездеформовану дійсність. Ба більше, деякі з них якраз абстрактне мистецтво мають за реалістичне, оскільки воно виявляє коли не обличчя дійсності, то її *структуру*. П. Мондріан інтерпретував абстрактні форми свого мистецтва як «реконструкцію космічних повідомлень». Інші, скажімо, Кандинський, пов'язували абстрактні форми з *духовою* дійсністю, яку вони віддають. Що ж до реалістів XIX сторіччя, то ті не надто клопоталися таким її розумінням.

Якщо ж звернутися до стародавнього розуміння дійсності, то виявиться дивовижна річ: мистецтво *не потрапить без неї обійтися* і нею так чи інакше послуговується, попри свою фактичну *неспроможність відтворити її*, бодай з огляду на її плінність і розмаїття. Нашому часові відповідає не так погляд, що мистецтво вдається до дійсності, як по-

гляд, що воно повинне це робити. Навіть Пікассо зазначав, що інакше воно неможливе.

Сьогодні схиляне ставити під сумнів одвічні догмати. Таким догматом було те, що ми розглядаємо мистецтво крізь призму дійсності, надто дошукуючись того, що в мистецькому творі їй відповідає. Нині ми, навпаки, підкреслюємо, що дійсність розглядається крізь призму мистецьких творів: давню історію Польщі ми бачимо очима Матейка, а січневе повстання очима Гротгера. Десь так само стоїть справа з сучасною, повсякденною дійсністю. Таку думку висловив В. Гомбрович у своєму останньому інтерв'ю: «Без літератури ніхто б не довідався, яка особиста дійсність людини» («*Times Literary Supplement*» від 25. 9. 1969). Яскраво і парадоксально пише про це О. Вайлд (*Intentions, 1891*): «Життя куди більше наслідує мистецтво, ніж мистецтво життя [...]. Великий митець винаходить тип, який намагається копіювати життя [...]. Природа — наш твір [...] Речі існують, бо ми їх бачимо; що ж ми бачимо і як бачимо, залежить від мистецтв, які діяли на нас».

Історія відтворювального мистецтва засвідчує ще й інші парадокси. Протягом сторіч артисти (а також їхні речники, мистецтвознавці) запевняли, ніби вони тільки те й роблять, що наслідують дійсність; тим часом сьогоденний дослідник Р. Арнгайм (*Art and Visual Perception, 1957, с. 123*) вважає, що вони ошукувалися, що «сумнівно, аби перед ХІХ сторіччям хтось брався щось робити, хоча кожен твердив, що нічого іншого не робить». Митці ХІХ сторіччя, які вбачають щирих реалістів тільки в собі, відзначалися своїми намаганнями відтворювати видні зблизька речі, *мов крізь лупу*, деталь за деталлю. Сучасний дослідник твердить, що вони помилялися і що їхня діяльність була якраз «найрадикальнішим у всій історії мистецтв відходом від дійсності».

Серед сьогоденних теоретиків мистецтва є такі, як А. Гелен (*Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, 1965*) чи Г. Гольц (*Vom Kunstwerk zur Ware, 1972*), які гадають, що ми нині переживаємо *найбільшу кризу* в історії мистецтва: воно перестає бути відтворювальним. Криза настала напевно, та чи остаточна? Мистецтво мало різні функції: воно відтворювало, виражало, конструювало. Нині функція відтворювання перебуває на далекому плані не меншою мірою, ніж доти перебувала на близькому. Якщо вдаватися до пророцтв, то радше в ось якому дусі. Відтворювальну функцію мистецтво майбутнього наперемін то втрачатиме, то віднаходитиме. Інше питання, чи воно таку функцію виконуватиме достотно і як воно достотноість розумітиме.

Мистецький твір майже завжди вибудований з іншого матеріалу, ніж відтворювані предмети; інше, ніж у них, і його призначення. Нічого

дивного, що в мистецькому творі *важливе щось інше*, ніж у дійсності, яку він відтворює. Цю особливість спостеріг колись Гоголь, пишучи в «Мертвих душах», що є «дрібниці, які лише тоді видаються дрібницями, коли їх уведено до книжки, поки ж вони кояться у світі, їх вважають за дуже важливі справи». Наше сторіччя почасти зберегло концепцію відповідності мистецтва дійсності, але не у традиційному сенсі. Якщо теперішнє мистецтво — наслідування, то не в буденному значенні слова. З різних старожитніх значень цього слова наш час схильний визнавати наслідування у первісному сенсі, цебто у значенні *time-sis-експресії*. А також у демокритівському значенні підпорядковування природним законам, які хотілося б наслідувати. Бо, як пише чільний маляр нашого часу Мондріан, «ми прагнемо не копіювати чи відтворювати природу, а формувати її, як природа формує овоч». Так само мислив і писав Пауль Клее.

Натомість наш час не прагне наслідування в сенсі копіювання вигляду речей, яке від Платона упродовж стількох сторіч стояло на першому плані теорії мистецтва. Більшість наших сучасників радше погодилися б із твердженням середньовічно-ренесансового мислителя Джіроламо Савонароли (*De simplicitate vitae christianae*, вид. 1638, III. 1. 87), що до мистецтва якраз належить тільки те, що *не* наслідує природи: *ea sunt proprie artis, quae non vero naturam imitatur*.

Розділ X

ВІДТВОРНИЦТВО: ІСТОРІЯ СТОСУНКУ МИСТЕЦТВА ДО ПРИРОДИ ТА ПРАВДИ

Natura dicitur dupliciter.*

Венсан з Бове

I. Мистецтво і природа

А. Дійсність і природа. Дійсність ширше поняття, як природа, адже вона охоплює й людські витвори. Коротко сформулювати це можна так: дійсність складається не тільки з природи, а й з культури. Те, що справедливе щодо стосунку мистецтва до дійсності, так само справедливе й щодо його стосунку до природи, але не навпаки. Є чимало картин, скажімо, міські краєвиди Каналетто чи Утрілло, які репрезентують дійсність, але не природу; замість цієї останньої, вони зображують майже виключно людські витвори. Ба більше: і в неміських пейзажах з'являється поле, засіяне людськими руками, насаджений ними ліс, путівець, протоптаний людськими ногами. На портреті сама людина — витвір природи, а її вбрання — ні. Так само й мертва природа, хай навіть без людських виробів — тарілок чи склянок, а з самими природними плодами чи мушлями, все ж має рельєф, сформований людиною, а не природою.

Під заголовком «Мистецтво й дійсність» вище розглядалося питання *залежності*; наскільки мистецтво залежне від дійсності? Тема роздумів визначалася характеристикою змін погляду на таку залежність упродовж історії. У цьому ж розділі під заголовком «Мистецтво й природа» буде порушено інше питання, а саме *відрубність* кожного із заголовних понять; наскільки мистецтво відмінне від природи. Тема ж визначатиметься

* Природа виражає себе двояко (лат.).

ся так: як упродовж історії змінювався погляд на те, чим мистецтво різниться від природи, навіть її відтворюючи. Насамперед, чи різниться воно *вартістю*, чи мистецтво може досягнути вартості, яких природа не має? Це вельми дивне як на сьогодні запитання було звичайним у минулі сторіччя, коли власне такими зіставленнями, «змаганнями» між мистецтвом та природою рясніли сторінки книжок.

Погляд на співвідношення мистецтва з природою змінювався протягом сторіч бодай уже через те, що змінювалося розуміння і мистецтва, і природи. Про історичні зміни поняття мистецтва йшлося вже на своєму місці; тож зараз дуже побіжно простежмо зміни поняття природи.

Б. *Природа, або натура*. На долю європейського поняття природи вплинули насамперед уявлення про неї стародавніх греків. Про ці уявлення можна прочитати у другій книжці Арістотелевої «Фізики». Там зазначається, що до природи належать (або, як він пише, «походять із природи», *physei*) речі, що «самі собою володіють засадами руху та спокою». Отож до природи належать тварини та рослини, а також людина, бо ж і вона розвивається з власного зародку. Натомість знаряддя, ліжка чи одяг не «походять із природи», бо виготовлені руками столяра чи кравця згідно з *їхніми* намірами. Вони походять з «настанови», як висловлювалися греки, а надто софісти, які настанову протиставляли природі. Становище мистецтва було, в уявленні греків, складне, оскільки воно багато в чому залежне від природи, але, зрештою, його слід віднести до речей, які походять «із настанови», бо воно — людський витвір.

Арістотель не тільки дав загальну дефініцію поняття природи, а й увічнив розмаїття його змісту. По-перше, писав він, «слово природа стосується як природного *процесу*, так і *вигворів* того процесу». Ми виявляємо сили природи у «зростанні» злаків, але zarazом і самі злаки залічуємо до природи. По-друге, слово природа, за Арістотелем, стосується як матерії речей, так і того, що він іменував *їхньою* формою, тобто *їхньої* суті, сили, яка керує природою. Природа у першому значенні ненастанно змінюється, а в другому, навпаки, «триває попри мінливі умови». Така двоїстість поняття збереглась і в новочасній мові та понятійній системі: «природою» називають як світ, відкритий окові, так і сили, відкриті лише розумові, що, за нашими припущеннями, формують світ.

Грецьку *«physis»* римляни переклали *«natura»*, і цей переклад перебрав двозначність грецького слова. Отож *«natura»* означувала, з одного боку, комплекс видимих речей, *summa rerum*, а з другого — те саме, що

origo rerum і *lex naturae*, тобто те саме, що засада виникнення природних речей, сила, яка їх появила. Середньовіччя зберегло обидва значення виразу, усуваючи двозначність тим, що до кожного додавало іншого прикметника, і розрізняючи *natura naturans* і *natura naturata*, тобто природу творящу і природу створену. Ці середньовічні терміни сформувалися десь-найпевніше у XII сторіччі в латинських перекладах Аверроеса. Таке розрізнення знаходимо в популярних *Speculum quadruplex* Венсана з Бове: «*Natura dicitur dupliciter: uno modo natura naturans id est summa naturae lex [...], altero vero natura naturata*» («Природа виражає себе двояко: з одного боку, як природа творяща, тобто як основний закон природи [...], з другого — як природа створена»). Згадану термінологію взяли на озброєння як схоласти з Томою Аквінським на чолі, так і містики, а надто Екхарт; деякі новочасні філософи, скажімо, Дж. Бруно та Б. Спіноза, теж зберегли таке розрізнення.

Деякі середньовічні автори пішли ще далі: охопили назвою природи й Бога, ототожнюючи Його саме з *natura naturans* («*Natura naturans id est summa naturae lex quae Deus est*», як пише Венсан). *Natura naturans*, — це Творець, а *naturata* — витвір.

Натомість нові часи, починаючи з Ренесансу, звели «натуру» до витвору. Бог — творець природи, а не її частина. А проте збереглася концепція двоякої природи. З одного боку, природа (*naturata*) — це досяжний для ока комплекс речей (*summa rerum*), з другого — сила, яка цей комплекс явила і являє (*origo rerum*). Та друга природа, не досяжна для зору і приступна лише для розуму, становить джерело, суть першої: власне вона — *natura naturans*. Хто нині говорить про природу, зазвичай має на увазі перше значення; але зовсім інакше було в добу Відродження чи бароко. Це виразно відбилося на теорії мистецтва, на розумінні того, як природа співвідноситься з натурою.

Латинський вираз «*natura*» з часом у незміненому вигляді ввійшов до новочасних мов, де також зберіг свою двозначність. Польська мова виявилася у вигідному становищі, бо там, де інші мови мають одне слово, вона послуговується двома: «*natura*» і «*природа*». Узвичаїлося, що польськ називає «*природою*» комплекс природних речей, «*натура*» ж зостається йому на означення того, що є причиною, джерелом, суттю природи; він говорить про природу світу, речей, людини. «*Природа*» — видимий і фізично відчутний світ, керований законами (а не справа випадку чи волі), який постав самочинно (а не внаслідок людських рефлексій) і який є витвором механічних (а не скерованих до мети) сил, звичайним фактом (а не дивом), належить до емпіричного світу (а не до ідеї та уяви). «*Натурою*» ж поляк назве радше силу, що рядить природою.

Історія мистецтва навчає, що європейське мистецтво, відтворюючи дійсність, хиталося і хитається між *відтворенням природи* й *відтворенням натури*. Декотрі його течії, скажімо, реалізм чи імпресіонізм, не прагнули відтворювати щось інше, крім довколишньої видимої природи. Та в інших течіях, стилях, теоріях, індивідуальних прагненнях митців справа стояла і стоїть інакше. Йшлося і йдеться в них радше про віддання суті речей, структури речей, а отже — радше натури, ніж природи.

У прикінцеву добу стародавнього світу Плотін писав (*Енн., V, 8, 1*): «Мистецтва не просто наслідують видимі речі, а сягають *засад*, що становлять *джерело* природи». Протягом сторіч цю його думку не раз повторювали ті, хто його наслідував, та ті, хто, не знавши його, мислив у подібний спосіб і мистецтво пов'язував радше з натурою, ніж із природою. Коли через тисячу років Альберті покликався у своїй теорії мистецтва на «натуру», то, певно, в сенсі засади й джерела природи, незмінних пропорцій та законів, недосяжних для поверхового погляду. Коли Вазарі, відповідаючи 1546 року на анкету Варкі, твердив, що архітектура виказує ще більшу відповідність натурі, ніж малярство та скульптура, то недвозначно розкривав, як він розуміє натуру. Подібна двоякість тенденції та розуміння натури дійшла до наших днів; можливо, темою імпресіоністів була природа, а Сезанна — натура.

В. Суперництво між природою та мистецтвом. Для старожитніх природа була досконала: вони помічали, що вона розвивається правильно й доцільно, а найвищою похвалою в їхніх очах було і те, і те. Якщо природа правильна й доцільна, то звідси випливало, на їхню думку, що вона прекрасна.

Випливало звідси й інше: що вона — взірєць для людей, а надто — для митців. Узірєць не тільки для малярів та скульпторів, які її наслідують, а й для архітекторів, які на її прикладі навчаються мистецтву правильних пропорцій.

Такі були переконання у класичному стародавньому світі; натомість у пізнішу античну добу з'явилися й інші думки. Ще доти Арістотель гадав, що людське суспільство може бути досконаліше за природу: адже у природі краса розпорошена, в одного гарне око, в іншого — гарна рука, тимчасом як у скульптурному чи малярському творі така розпорошена краса може бути сполучена в одне; а в літературі й поготів. Звідси Стагіріт висногував, що митець не конче припускається помилки, нехтуючи форми природи. У пізній античності то вже був узвичаєний погляд. Максим із Тіра писав (*Or., XVII 3*), що мистецтва, «прагнучи най-

вищої краси», нагромаджують красу світу «у вигляді мистецького взятку з різних тіл».

То була вирва у первісній грецькій концепції, що ставила природу над мистецтвом. Тим часом скептики заатакували цю первісну концепцію ще гостріше. «Твердження, немовби світ був збудований гармонійно, — фальш», — писав Секст Емпірик (*Adv. mathem.*, VI 37). Натомість стоїки, такі численні та впливові в пізню античність, не тільки зберегли думку про досконалість природи, а й ще більш її утвердили. Великому Посейдону судилося проголосити (*Aëtius, Plac.*, I 6): «Світ прекрасний. Це видно з його форми, барви та багатства зірок [...]. Прекрасна і його барва. Прекрасний світ і своїм огромом». За свідченням Ціцерона (*De nat. deor.*, II 13. 37), стоїки гадали, ніби світ «досконалий з усіх поглядів і досягає своїх цілей у всіх своїх пропорціях та частинах». А сам Ціцерон твердив (там само, II 7. 18): «З-поміж усіх речей напевно нема нічого ліпшого, досконалішого і прекраснішого за світ», а світ був для нього не що інше, як природа.

У поглядах стоїків зайшла незвичайна зміна: вони вихваляли мистецтво за його схожість із природою, але почали й, навпаки, вихваляти природу за те, що вона схожа на мистецтво. Зенон, за Ціцероновим свідченням (там само, II 22. 57), щоправда, писав, що «все, що робить наша рука, куди майстерніше робить природа», але відразу ж додавав: «Уся природа — митець, оскільки має свої шляхи та способи, яких тримається». Так само й Хрісіпп за Філоном (*De monarchia*, I 215): «Усесвіт — найбільший мистецький твір».

У середні віки з'явилася нова аргументація на користь давньої тези, що природа прекрасна й досконала: вона ж бо твір Божий. Така думка спала Отцям Церкви: Афанасій писав, що Бог — найбільший митець, тож-бо квіти прекрасніші за мистецькі твори. Середньовіччя зберегло цей погляд. Ален з Лілля, поет-філософ XII сторіччя, співав (у *De planctu naturae*) гімн на честь краси природи, а Бога величав «витворним будівничим світу» (*mundi elegans architectus*).

Та мав тоді прихильників і погляд, що мистецтво не гірше за природу: воно інакше, але не гірше; хоча і взорується на природу, та все ж по-своєму прекрасне. Рішар Сен-Вікторський (*Beniamin major*, II 5) писав: «Дія природи одна, а мистецтва — інша», але є «незліченні приводи для того, щоб слушно подивляти і шанувати той ласкавий дар Божий», яким є мистецтво. А проте природа — найвища досконалість; тож-бо, як писав Робер Гроссетесте (*De gener. son.*, 8): «Раз мистецтво наслідує природу, то воно таке саме непохибне, як і вона». У тому самому напрямі пішов Тома Аквінський (*Phys.*, II 4): «Витвір природи здається витво-

ром розуму, оскільки з допомогою певних засобів вона простує до певних цілей — і, власне, в цьому наслідує її мистецтво». А Данте знайшов для такої концепції незабутній вираз («Пекло», XI 97), називаючи мистецтво «Божим надихом»: «*Si che vostr' arte a Dio quasi è nepote*».

У добу Відродження природу оцінювано непослідовно. У платонівській течії вона посідала скромне місце (*Theologia Platonica*, LXIII), бо над нею стояв світ духів та ідей. Натомість для Леонардо да Вінчі не було і бути не могло нічого досконалішого за неї. Та знов-таки Беллорі згодом писав (*Idea del pittore*, 1672): «Наскільки ж нижче стоїть природа за мистецтво» (*La natura è tanto inferiore all' arte*).

У старожитніх і середньовічних змаганнях «натуру» вихваляли на двох підставах: за красу барв і форм та за вічні закони, які рядять нею, інакше кажучи, на карб їй ставлено достоїнності як природи (видимі), так і натури (розшифрованої з допомогою розуму). Так само лишилося і в добу Відродження та бароко; однак тепер більше враховувано раціональні достоїнності. Натуру обожнювано не так за барвистість та поваб, як за її вічний лад. Розум для натури — то «притаманий їй закон», — писав Леонардо да Вінчі. Найяскравішим періодом раціонального натуралізму була перша половина XVII сторіччя. У цю добу з'явився класичний висновок щодо законів розуму з боку як натуральної релігії (Lord Herbert із Cherbury, *De veritate*, 1624), так і натурального закону (Grotius, *De iure belli et pacis*, 1625). Отож аналогічна тенденція виявилася і в теорії мистецтва: воно теж сягає досконалості, коли керується розумом та натурою.

Теорія — поборниця раціонального, як і натура — мистецтва (і завдяки цьому так само досконалого, як вона, коли не досконалішого), сягнула розквіту наприкінці XVII сторіччя у французькій академічній естетиці: у поезиї Буало, у думках Феліб'єна та дю Френуа про малярство, Блонделя про архітектуру.

Відтак теорія захиталася. Щоправда, віра у зв'язки мистецтва з натурою не похитнулася, проте змінилася концепція натури. Натуру почали більше цінувати за її видиму красу, ніж за її творчу потугу та незмінність законів: раціоналістичний культ натури відійшов на другий план перед лицем зримих красот природи, перед лицем таких любих серцю преромантиків барвистості, розмаїття, вічної обнови природи.

Натуралістична теорія ладна була визнавати, що мистецтво, хоч і взорується на природу, може сягнути вище за неї. Це не свідчило про її — теорії — своєрідність. Так само мислили давніші майстри — це підтверджують висловлювання Мантеньї, Тиціана, Вазарі — надто ж у наступному сторіччі Беллорі чи Шафтсбурі, не кажучи вже про Гегеля. А Гете

належить визначення мистецького твору як «найвищого твору натури, що його виконала людина за щирими законами природи» (*das höchste Naturwerk von Menschen nach wahren Naturgesetzen hervorgebracht*).

Г. Різні поняття природи. Об'явом зміни понять у XVIII сторіччі були англійські парки: вони належали до мистецьких витворів, цілковито полишених на волю природи. Пушкін («Дубровський», XIII) пише про свого героя, що той «кохався в англійських парках і так званій природі». Оте «так звана» дає поживу для роздумів. Дослідження давніших текстів свідчить, що «природа» була багатозначним словом. Американський історик А. Ловджой у своїй заслужено славнозвісній розвідці про природу як естетичну норму, датованій 1948 роком (*Nature as aesthetic Norm*), висвітлив усі ті численні аспекти, у яких її розглядали і які подивлялися. Природа правила для мистецтва за взірць не в одному, а в багатьох значеннях: а) у розумінні всього світу, знаного нам із досвіду, — так зазначається у д'Аламбера; б) у розумінні світу суто людського — як зазначалося ще раніше, наприклад, у Буало; в) власне світу позалюдського, того, що не є людським витвором, — так розумів це питання Шафтсбурі; д) у розумінні загальних форм світу — таке було розуміння у маляра Рейнолдса; г) пересічних, статистичних його форм — таке у Лессінга; е) у розумінні зідеалізованої дійсності — таке у дю Френуа почасти і в Батте; е) системи необхідних законів, що керують природою (тобто тим, що ми називаємо тут натурою на відміну від природи) — наприклад, іще в отця Андре; е) у розумінні космічного ладу, натури, позначеної простотою, однорідністю, регулярністю; і, навпаки, ж) у розумінні розкутої природи, невичерпно розмаїтої і багатой; а крім того з) у розумінні того, що вільне від домовленостей та умовностей, позбавлене штучності й пози, щире, просте, звичне, позбавлене констукції, міфології, ідеальних типів.

Наділене таким багатством значень, такою широтою і плінністю поняття гасло «натури» могло утримуватися, хоча й змінювалися настрої, вподобання, стилі, ідеології. Воно знаходило визнання не тільки серед класиків XVII сторіччя, а й після зламу — в добу Просвітництва, сентименталізму й романтизму, а також серед тих-таки прибічників неокласицизму, культу античності на зламі XVIII і XIX сторіч. Тож-бо зрозуміло, що погляди на стосунок мистецтва до природи, зрештою, були різні. Хоча принципово панував погляд, що мистецтво з нею у згоді, бо взорується на неї, усе ж були й інші теорії: що мистецтво, власне, відходить від неї, бо воно досконаліше (Шафтсбурі); бо в ньому навіть те, що у природі потворне, наприклад старість чи пустеля, може стати прекра-

сним (Гатчесон) або, навпаки, мистецтво безсиле віддати певні явища та властивості природи (Річардсон); або: мистецька краса та краса природна належать, попри всі риси схожості й вияви залежності, до інших порядків.

Стосунок природи до мистецтва теоретики узагальнювали і так і сяк. Декотрі компромісно зазначали, що мистецтво звертається до природи й заразом від неї відбігає. В цьому розумінні ще ренесансовий вчений Данті (*Trattato delle perfette proporzioni*) писав, що мистецтво ставить собі за мету *перетворення* природжених речей (*transfigurazione delle cose naturali*), але досягає такої мети — *наслідуючи* природу.

Інші розв'язували питання плюралістично. Мовляв, мистецтво може або послуговуватися природою, або ні. Ще Сенека (*Epist.*, 65. 7) правив, що «для мистецтв байдуже, чи митець черпає взірець іззовні, а чи добуває взірець, який сам намислив і схвалив, у себе зсередини».

Або так, як Гете, що вбачав у мистецькому творі твір натури, ба навіть «найвищий *твір натури, що його виконали люди за щирими законами природи*» (*das höchste Naturwerk von Menschen nach wahren Naturgesetzen hervorgebracht*).

Або дуалістично, як романтик Ваккенродер (*Werke und Briefe*, 1910, с. 64), автор таких слів: «Я знаю дві чудовні мови, які Творець подарував людині, аби смертні, наскільки це в їхній спроможності, могли досягнути небесні речі [...] Однією з тих мов говорить лише Бог, другою — жменька обраних [...]. Ці мови — *природа і мистецтво*».

Співвідношення між мистецтвом та натурою, яке у стародавньому світі, в середньовіччя й ще навіть у добу Відродження розумілося просто і догматично, обросло в XVIII сторіччі запитаннями, аби за ближчих до нас часів утратити свою проблематичність і вже менше цікавити вчених.

Зіставлення мистецтва зі світом, серед якого воно постає, породжує принаймні три групи запитань: 1) Чи послуговується мистецтво світом, чи воно його наслідує, відтворює, взорується на нього?

Підводні рифи, пов'язані з відповідями на ці запитання, було висвітлено в попередньому розділі під назвою: «Відтворництво: історія стосунку мистецтва до дійсності». 2) Чи може мистецтво дорівнюватися світові, ба навіть робити досконаліші речі — це друга група, про яку досі йшлося в цьому розділі під назвою «Мистецтво і природа». 3) Залишається ще третя група, яку могла б охопити назва «Мистецтво і правда». Чільне серед її запитань таке: чим мистецтво відрізняється від світу, навіть коли воно його наслідує, і то наслідує плідно?

II. Мистецтво і правда

А. Правда і вигадка в мистецтві. Питання мистецької правди було питанням ранньогрецьким. На початку його ставили тільки у зв'язку з поезією. Фахівців-естетів тоді ще не було, філософи цим питанням не переймалися, натомість його намагалися з'ясувати самі поети. Вони запитували не про те, як має бути, а про те, як воно є насправді. Чи виражає поезія правду, чи правдивий її зміст?

Поетичну правду розуміли просто як відповідність дійсності. Згоди між поетами не було, думки їхні розбігалися. Гомер вбачав у поезії правду і за це співав їй хвалу. Зате Солон констатував, що «піснярі снують вигадки». Піндар — що поетам ми «попускаємо вводити себе в оману небилицями». Гесіод дотримувався «золотої середини»: він писав, що Музи виголошують як правду, так і чистої води небилиці. Ті з ранніх письменників, хто заперечував правдивість поезії, вживали щодо неї слова *«pseudos»*, розуміючи під ним як облуду, так і вигадку, ілюзію. Все було протилежністю правди: як фантазування, так і свідомий фальш, цебто брехня. І все те ранні греки закидали поезії, а невдовзі свої закиди поширили й на красні мистецтва, хоча вже у трохи іншій версії. Поезії закидалося, що вона вигадує події, яких нема, а малярству — що, зображуючи речі суцї, воно подає їх не такими, як вони є насправді.

У класичну грецьку добу це питання та критику, яку започаткували поети, підхопили філософи, вибудувавши загальну теорію стосунку мистецтва до правди. Ба навіть відразу дві теорії, і то теорії супротивні. Одна з них проголошувала, що мистецтво (як поетичне, так і пластичне) — речник правди, а друга — що воно фантазує, сіє оману. Видається доволі вірогідним, що та друга, ілюзіоністська, теорія трохи випередила теорію, що пов'язувала мистецтво з правдою. Ідея її належала Горгієві, який не боявся твердити, що призначення поезії — саме говорити неправду, вводити в оману, породжувати ілюзії, залучати увагу — зрештою для цього вона й існує. Вплив її, мовляв, магічний — це щось наче заворожування, вона успішно навіює людям те, чого нема і, власне, в такий спосіб тішить, усолоджує, ущасливорює смертних.

Красні мистецтва чинять подібно до поезії. Один Горгіїв учень писав, що в малярстві, як і в трагедії, «найвище цінують того митця, який найуспішніше вводить в оману». Так само трактовано й музику: Полібій називає такого собі Ефора, який «висловив (неподобну, як на Полібія) думку, що музику дано людям на те, аби їх оманити і зачаровувати». За цією

теорією, що з'явилася на світанку європейської цивілізації, завданням мистецтва було не виражати правду, а саме вводити в оману, створювати ілюзію, фальшувати.

Проте майже рівночасно постала друга, діаметрально протилежна теорія. Виразником її був Сократ. Він визначав мистецтво як відтворення чи наслідування дійсності. Таке визначення припускало, що мета мистецтва — правда. Сократ брав свої приклади з пластики, але його погляд мав не менше застосування і в поезії. Запозичений Платоном, той погляд завдяки його авторитетові став на два тисячоріччя аксіомою теорії мистецтва. Платон, а невдовзі й Арістотель та незліченні їхні наступники визначали поезію та пластику як «наслідувальні» мистецтва, тобто саме такі, які відтворюють дійсність і простують до правди. Правду, усвідомлену як відповідність дійсності, визнано за істотну рису мистецтва, і вона увійшла до його дефініції.

Та все було не так просто. Старожитні здавали собі справу, що як ми навіть не змінюємо дійсності вмісне, то робимо це несамохіть: наші очі переінакшують, деформують те, що бачать. Зблизька ми бачимо людину так, а здалеку — так, у сонячному світлі — так, а в затінку — так, а тим часом вона не може бути водночас і така й така. Тож постало питання, як маляр і скульптор мають зображувати людину — якою вона є чи якою ми її бачимо. Грецькі сценографи та скіаграфи малювали, як бачили, певні, що саме так і слід правдиво зображувати речі. Тогочасні філософи, Демокріт і Анаксатор, студіювали закони перспективи, які спричиняють деформацію видимих речей; вони гадали, ніби ті ж такі закони належить прикладати й до мистецтва. Тим часом Платон розумів правду інакше: для нього кожна деформація, навіть у згоді з оптичними законами, була підробкою. Він розрізняв два види малярства: «еікастичне», здатне достотно передавати форми речей, і «фантастичне», яке ті форми подає у викривленому вигляді. За «правдиве» він вважав лише перше з них.

Вдаючись до новішої термінології, можна сказати, що мистецтву притаманні дві правди: об'єктивна і суб'єктивна. Платон визнавав тільки об'єктивну. Його погляд здобув багато прихильників і цілими сторіччями утримувався в мистецтві, особливо в його теорії.

Тепер ситуація ще дужче ускладнилась. Прецінь є два способи розуміти об'єктивну правду: одиничний і загальний. Перший зобов'язував митця подавати речі такими, як вони є, не усуваючи жодної їхньої риси, навіть випадкової і швидкоплинної. Другий приписував митцеві усувати зі свого подання речей не тільки суб'єктивну реакцію глядача, а й усе, що в речах випадкове, минуше, що може зазнати змін, і зберіга-

ти єдино те, що істотне, загальне, конечне. Отак трактована правда була правдою «істотною», «загальною», «ідеальною». Подібної правди вимагав од митця Платон, правди, відмінної від того, що більшість новочасних естетів розуміє під цим словом. І від Платонових часів така двоїстість у розумінні мистецької правди вже не зникала; бо його погляд і за нових часів не втрачав своїх ентузіастів. Зокрема, класична поетика XVII сторіччя називала «правдивим» такий твір, який виражає «загальні засади буття» і подає речі такими, як вони «повинні бути».

Перед митцями й теоретиками мистецтва виникло нове запитання: якщо мистецтво має віддавати правду, то як йому досягти своєї мети? Більшість старожитніх була пересвідчена, що треба просто «наслідувати» дійсність. Але очевидністю це не видавалося; можна було й так, як Філострат, навчати, що уява має більші можливості, ніж наслідування. «Вона мудріша за наслідування, — пише він (*Vita Apoll.*, VI. 19), бо не обмежується тим, що бачить».

Західна думка шукатиме поміркованішого розв'язання. Вимагаючи від мистецтва правди, висуваючи перед нею постулат наслідування, вона радить послуговуватися ще й уявою та творчістю. Зате Схід поставав крайні концепції, ладні навіть офірувати мистецтвом, аби лиш не ображати правди. Згідно з єврейським філософом Філоном Александрійським, «Мойсей засудив мистецтва малярства та скульптури, бо ті спотворюють правду брехнею», а пізніше арабський філософ Аверроес писав (*Determinatio in Poëtria Aristotelis*, 1491), що «поетові не вільно змальовувати речі за допомогою брехливих і випадкових фікцій, він повинен висловлюватися єдино про те, що є або може бути». І як Філон, так і Аверроес справляли неабиякий вплив на західну думку не тільки в середньовіччя, а й у добу Відродження.

Протилежність правди — фальш, як невмисний, так і вмисний. У мистецтві все вмисне, і вмисний фальш — не що інше, як брехня. Відповідно все, що в мистецтві не є правдою, часто-густо трактовано як брехню. Якщо старожитні рідко коли закидали її поетам чи пластикам, то середні віки та доба Відродження робили це аж надто часто. Для Данте поезія була «прекрасною брехнею», натомість Боккаччо, сучасніший за нього, протестував проти такої формули (*Genealogia*, XIV, 13): «*dico poëtas non esse mendaces*», поети — не брехуни, бо брехня — це ошуканство, а поетична вигадка ним не є, мета поетів зовсім інша, ніж уводити когось в оману. Сам Данте (*De vulg. el.*, II 4) вжив правильного слова, визначаючи поезію як «*fictio rhetorica in musica composita*» («красномовна, музично організована вигадка»), тобто вона — не облуда, не брехня і не ошуканство, а вигадка, фікція. Зрештою йому було

зайве вигадувати формулювання, слово, поняття, відмітні риси — все це було знане віддавна. Ще Ісідор Севільський розмежовував «*falsum*» та «*fictum*». Мистецтво складається не з правди й брехні, правди й фальшу, а з правди й фікції. Але більшість теоретиків середньовіччя та доби Відродження цього не пам'ятали і далі прикладали до мистецтва мірки правди та фальшу.

Б. Арістотель та Августин. Тим часом ще з IV сторіччя до н. е. філософія мала до своїх послуг цільнішу теорію стосовно стосунку мистецтва до правди. З нею виступив Арістотель. У своєму трактаті з питань логіки (*De interpr.*, 17a 2) він, зокрема, писав, що серед висловлюваних нами речень є й такі, що не належать до суджень, а отже, їх не можна вважати ні за *правдиві*, ні за *фальшиві*. І речення, висловлювані в поезії, саме з таких: вони ані правдиві, ані фальшиві. Поети, вів далі Арістотель, пишучи про речі неможливі, речі, яких нема, можуть припускатися логічних помилок, і все ж вони мають рацію. Цебто мистецтво не має нічого спільного ні з правдою, ні з фальшем. Такі поняття належать до царини пізнання, а не творчості. Арістотель адресувався до поезії, але візуальних мистецтв його висновки стосуються *a fortiori* (і поготів).

Погляд його, однак, пішов у непам'ять, і всілякі поетики та мистецькі трактати цілі сторіччя не переставали правити, що оскільки твердження поетів неправдиві, то вони фальш і брехня. Хоча були й винятки — скажімо, сер Філіп Сідней цілком у дусі Стагіріта писав про поета (*The Defense of Poesie*, 1594, с. 53), що той «тільки фантазує, але ніколи не ошукує; з усіх письменців під сонцем поет — найменший брехун [...], бо він нічого не твердить, а отже, ніколи й не бреше».

У період еллінізму, що настав після Арістотеля, у мистецтві, особливо в поезії, знову висували вимогу правди. Надто філософи. Епікур вимагав її, але не знаходив і засуджував поезію. Стоїки знаходили в ній правду, але за допомогою штучного заходу, цебто вдаючись до методу алегорії. Їхні твердження відзначалися радикальністю. Вони правили, що поезія здатна пізнавати правду навіть глибше, ніж філософія; цебто, коли йдеться про матерії божественні. І вимагали від мистецтва не просто правди, а правди ваговитої. Щоправда, в еллінізмі була ще й інша течія: Лукіан не сумнівався, що мистецтво, маючи інші завдання, ніж наука, підлягає тільки одному закону — поетовій волі. У Деметрія ж проблема правди відступила на другий план: у мистецтві йдеться не про те, що мовиться, а тільки про те, як мовиться; тож вона має право висловлювати як фальш, так і правду.

Серед ранніх християнських письменників декотрі якнайгостріше таврували фальш і фантазії в літературі. Особливо тут відзначився Тертуліан. Решта, скажімо, Лактанцій, ставали на оборону фікції. Августин же виступив із власною солідною концепцією, такого самого розмаху, як аристотелівська. Старіріт твердив, що мистецтво «перебуває поза правдою та фальшем», а Августин, що мистецтво *не може бути правдиве*.

Естети більш ранньої доби ставили запитання, чи мистецтво *повинне* прагнути правди, і не питали, чи воно *може* її домогтися. Августин же розмежував ці дві речі (*Soliloquia*, II 10. 18): «*Falsum esse velle — verum esse non posse*»; одна справа — прагнути фальшу, а інша — не могли досягнути правди. Мистецтво ставить собі за мету правду, та чи досяжна вона? Августин, безперечно, перший усвідомив труднощі на шляху осягнення мистецької правди; перший збагнув, що мистецтво, аби бути правдивим, має zarazом бути фальшивим. Для наочності він навів приклад із театру. Актор Ніколя Росцій, виконавець ролі Пріама, — писав він, — правдивий актор, але щоб стати таким, він мусить бути фальшивим Пріамом. Така дивовижна (*mirabile*) взаємозалежність між правдою та фальшем виявляється, за Августином, і в інших мистецтвах: «Чи ж картина з зображенням на ній конем могла б бути правдивою, коли б той кінь не був фальшивим?»

Сумніви щодо мистецької правди зберігалися і в середні віки. Зачепило це навіть назви. Поета йменували «*auctor*», або той, хто прибільшує, додає (звідси наш «автор»). Або ж величали його творцем фікцій, «*sfictor*», бо він висловлюється «*pro veris falsa*» («на користь правдивості брехні»), за формулюванням Конрада з Хіршау. А все ж тодішня доба очікувала від поезії правди. Вона рятувала її подібно до стойків — удаючись до метафоричної інтерпретації, «*sensus allegoricus*». Це стосувалося поезії, бо пластику тоді мало хто розглядав з погляду правди. Проте Ален з Лілля писав (*Anticlaudianus*, I 4) про «диво малярства», яке тіні речей обертає на дійсність, а всі вигадки перетворює на правду. То була немовби Конрадова фраза навиворіт. Зрештою «перетворення на правду» було все ж чимось іншим, ніж її репрезентація. Недовіра до поетичної правди ще збереглася в «*bella mensogna*» Данте.

Діячі доби Відродження більше застановлювалися над мистецькою правдою. Зокрема, вони були глибше пересвідчені, що мистецтву до снаги схопити правду. Класичними виразниками такого погляду були Леонардо да Вінчі та Дюрер. Виняток, напевно, становив Кагельветро, коли твердив (уже на схилі Ренесансу, 1570): «Правду полишмо філософам».

В. *Різні правди*. Про мистецьку правду багато писалося і в добу бароко та академізму. Квінтесенцію тогочасних поглядів почасти виклав Роже де Піль у «*Cours de peinture par principe*», написаному в XVII сторіччі, а виданому на початку XVIII, 1708 року. Найважливішим у митецькій він вважав правду, найпривабливішу для читача й глядача. Він же так розрізняв (оперуючи малярським матеріалом) її види. Є проста правда — «перша», як він її називав, що полягала в достотному наслідуванні природи, спроможному породити ілюзію того, що воно репрезентує. Від неї він відрізняв «другу», ідеальну правду, що полягає в доборі досконалостей, сукупності яких не знайти в дійсності, але які митець може *зібрати* з різних предметів. У такій ідеальній правді лишається місце для багатства думки, краси виразу, елегантності обрисів. Вона не менш реальна, як перша правда, бо нічого не вигадує, тільки збирає — і досконаліша за неї. Але та перша правда становить її підмушок, надає їй смаку та життя. Ідеальна правда викликає зачудування, бо, на думку де Піля, окремому «предметові додає того, чого він *не має*, але що міг би мати».

Певна річ, основне значення слова «правда» тут змінилося. Така зміна не зайшла зненацька: набагато раніше Мікеланджело (йдучи за Ф. да Голландом) пророчо сказав: «Повелосся малювати речі, яких *ніколи не було*, але такі вільнощі розважливі й *не суперечать правді*. Якщо великий маляр створює річ, на погляд, штучну і фальшиву, такий фальш — правда».

Десь близько 1700 року трансформувалося естетичне поняття правди. З одного боку, воно так розхиталося, що охопило узагальнення та ідеалізацію — це видно з листів де Піля. З другого — поняття правди в літературі та мистецтві так розширилося, що охопило *метафору*. Е. Тезауро («*Canochiale Aristotelico*, 1654, с. 74) визначав метафору як «поетичне наслідування». Д. Буур («*La manière de bien penser*, 1687, с. 16) писав, що «метафора — не фальш, метафорі, як і поетичній фікції, притаманна своя правда». Дж. Віко («*De nostri temporis studiorum ratione*, 1709, с. 63) у метафоричній поетичній правді вбачав просто досконаліший тип правди: «Поети висловлюють фальш, аби в певному сенсі бути правдивішими».

І все ж письменники XVIII сторіччя здавали собі справу в тому, що поетична правда не є правда у властивому їй значенні. Дідро навіть писав («*Salon*, 1757, XI, с. 165), що «в кожному поетичному витворі завжди є дешиця брехні» («*un peu de mensonge*). Але мистецтву не ставили цього у провину. А Е. Берк навіть дотримувався думки, що «всьяке мистецтво велике тим, що ошукує» («*all art is great as it deceives*).

Не підлягає сумніву: назва правди була тривкіша і цільніша, як її поняття. Головні його варіанти варто б тут зіставити.

1. Правда у точному розумінні логіків, як *adaequatio intellectus et rei* (адекватне сприйняття речей), могла мати застосування єдино в літературній естетиці. (Та ще Солон і Піндар бачили, що й у такій вузькій сфері місця для неї обмаль.)

2. У розширеному значенні правда була рівнозначна достотному відтворенню дійсності в будь-якому вигляді: у думках, картинах чи скульптурах. Таке її поняття не мало вжитку в музиці чи архітектурі, але поза літературою ним послуговувалися ще в малярстві та скульптурі. Трактовано його широко й довільно, як це видно з висловлювань Мікеланджело та де Піля. (Слід додати, що в мистецьких трактатах «правдою» називалося не тільки відтворення дійсності, а й саму дійсність. У них зазначалося, що така-то, скажімо, повість зображує правдиву подію, а така-то картина — правдивий краєвид.)

3. У XVIII сторіччі слово «правда» часто з'являлось у мистецьких трактатах уже в іншому значенні, радше переносному, оскільки воно знаходило застосування навіть у ненаслідувальних мистецтвах. Як приклад можна навести трактат Якуба Францішка Блонделя про архітектуру (*Cours d'architecture civile, 1771 — 1777*). Ось що він писав: «Метафоричного вислову «це правдива архітектура» вживають, маючи на увазі таку архітектуру, яка у всіх своїх частинах зберігає притаманний їй стиль без жодних сторонніх домішок, яка використовує лише необхідні прикраси і уникає недоречної різноманітності, віддаючи пальму першенства симетрії та правильності; врешті-решт правдива архітектура та, що тішить око, бо відповідна ідеї, обраній для такого типу будівлі».

Як бачимо, Блондель пояснює, що під правдою він розуміє єдність стилю, ощадність у прикрасах, правильність. Таке поняття правди туманне й неоднозначне; він розуміє її, як визнає сам, метафорично. Це поняття має небагато спільного із правдою як відтворенням дійсності; відбігає воно й від інших понять правди, зафіксованих у словниках. Згаданий автор XVIII сторіччя під «правдивою» архітектурою розумів просто ту, яку вважав за гарну.

4. За нових часів сформувалися ще й інші поняття правди. Правдивий означає також те саме, що автентичний, говорять про «правдивого Рембрандта», коли хочуть висловити думку, що картина — не копія і не підrobка. Чи так тлумачена правдивість є умовою естетичного переживання? Це поважне питання, а все ж вужче, ніж питання правди в розумінні Арістотеля чи де Піля.

5. У теорії мистецтва доби на зламі XIX і XX сторіч вираз «мистецька правда» набув ще й інших значень. В одних авторів, таких як Моріс Деніс, «правда» мистецького твору означала те саме, що *відповідність його меті та засобам*. Інші знов розуміли її як *щирість* — мистецький твір правдивий, коли виражає те, що митець думав і почував насправді. То були два вагомні поняття, але дуже відмінні від традиційного поняття правди. Вони не належали ні до філософських понять, ні до понять повсякденного мислення, а були ідеями митців та естетів.

Роман Інгарден, оригінальний і zarazом репрезентативний естет сучасності, розбираючи поняття мистецької «правди», викрив таку його багатозначність. Правду розуміють як: а) відповідність між репрезентованим предметом і дійсністю; б) як щасливо передану ідею митця; в) як щирість; г) як внутрішню логічність. Таку багатозначність, мабуть, можна звести до трьох значень: відповідність дійсності, відповідність думці творця і внутрішня відповідність твору, цебто до тих значень, які вище було наведено як перше і п'яте.

Якщо говорити в найзагальніших рисах, концепція мистецької правди упродовж сторіч, напевно, рухалась од відповідності репрезентованому предметові до відповідності намірам творця.

Г. *Стосунок між правдою та красою*. У добу, коли стало очевидно істиною, що мистецтво має репрезентувати правду, треба було витлумачити, чому воно все ж від неї віддалялося. Старожитні автори пояснювали це тим, що мистецтво прагне дати людям *ілюзію* чогось іще кращого, привабливішого, як правда. А новочасні автори — тим, що воно прагне *зробити* речі *прекраснішими*, ніж ті є насправді. А що краса та правда не виключають одне одного (як ілюзія та правда), то співвідношення між ними могло бути тлумачене і тлумачилось і так і сяк.

1) Правда — конечна, хоч і недостатня передумова краси. Це концепція класична, раннього походження, яскраво виражена у Платона.

2) У стародавньому світі виник і протилежний погляд — правда не є передумовою краси, ані достатньою, ані конечною. Так твердив ще Ціцерон, обґрунтовуючи свою думку тим, що якби правди було досить, відпала б потреба у мистецтві.

3) У середні віки постала концепція, що зближувала красу та правду в інший спосіб — вони виплід одного й того самого укладу речей. З тією хіба різницею, що правда — це «*relata ad interius*», а краса — «*ad exterius*», як писав автор «*Summae Alexandri*».

4) Нові часи: правда — не конечна передумова краси, а найпевніший засіб її досягти. Такого погляду дотримувався найупливовіший ренесансовий теоретик мистецтва Л. Альберті.

5) Обережний підхід: правда слугує красі, але їй слугує і протилежність правди — фікція. Такий погляд нерідко трапляється у пізніших теоретиків доби Відродження. Е. Пікколоміні писав (*Opera, Bazylea, 1571, c. 646*): «*Il dire vero o il falso è cosa al poeta accidentale*» («Визначати правду та фальш — клопіт західняцького поета»). А автор іншої ренесансової поетики, Віда, твердив, що поет має право долучати до правди фікцію (*ficta addere veris*).

6) Натомість у добу бароко та нового класицизму переважав радикальний погляд, навіть радикальніший, ніж класичний: правда — достатня передумова краси, навіть із красою тотожна. Буало писав: «*Rien n'est beau que le vrai*» («Нема нічого кращого, ніж правда»), а Шафтсбурі: «*All beauty is truth*» («Всяка краса — у правді»).

7) Перехід від класицизму до романтизму був радикальний; ось типовий тогочасний погляд: фікція не тільки слугує красі, а й слугує їй успішніше, ніж правда, часто-густо прикра і потворна. У житті не годиться заплющувати очі на правду, зате в мистецтві можна злинути в «райську царину луди».

8) У філософському ідеалізмові та месіанізмові, попри їхнє позірне наближення до романтизму, ставлення до правди було інакше. Щодо філософів, то ті вбачали у правді достатню передумову краси, ба навіть саму красу. А все тому, що мали на увазі не прикру правду життя, а пишну правду ідеї. Сам Гегель писав: «Покликання мистецтва — являти правду». І ще: «Сфера божественної правди, мистецьки явлена для огляду та чуття, становить осердя всього мистецького світу». Так само писали тогочасні польські мислителі. Лібельт, скажімо, зазначав: «Красні мистецтва [...] являтимуть правду, тільки не абстрактну, голу правду-всевіду, а вбрану у відповідну форму, побачену як ідеал». Інші висловлювалися ще рішучіше. Як ось Трентовський у «Пантеоні»: «Краса — форма правди. Що більше де-небудь правди, то більше краси». Або Красінський: «Щира краса, чи то на полотні, чи то в мармурі, чи то в поезії — не що інше, як зовнішній образ правди». Або навіть Бродзінський у першому «Лісті на тему польської літератури»: «Чи є якась правда, що не була б прекрасна, і чи є якась краса, що була б нею, якби не була правдива?»

9) За ближчих до нас часів з'явився поміркований і плюралістичний погляд на стосунок між правдою та красою, либонь більше за інші відповідний фактам: певні речі прекрасні і є джерелом естетичних пе-

реживань, оскільки вони правдиві й будять приємні почуття, нерозривно пов'язані з реальними, правдивими, відомими речами; натомість інші прекрасні тому, що, навпаки, нереальні, але будять почуття не менш приємні, почуття нереальності, піднесення над реальністю.

Проте розбіжностей не бракувало і в нашому сторіччі. Звернімося знову до польських прикладів. Джозеф Конрад у передньому слові до «Негра з залогів «Нарциса» писав: «Митець подібно до мудреця чи вченого шукає правди і гукає не нагукається їй». Йому вторує у часописові «Культура та жице» С. Бжозовський: «Бо що таке краса? Напевно, я марно шукав би іншого визначення, ніж люба візія правди». Натомість, Л. Стафф у вуста персоніфікованої правди вкладає слова: «Хто піде за мною, відцурається краси».

Погляд на те, як співвідноситься мистецтво та прекрасне з правдою, не розвивався прямолінійно — він наближався до поміркованості, долаючи шлях від одних крайнощів до інших.

Розділ XI

ЕСТЕТИЧНЕ ПЕРЕЖИВАННЯ: ІСТОРІЯ ПОНЯТТЯ

There is no unique emotion which we can label the aesthetic emotion.*

К. Валентайн, *The experimental Psychology of Beauty*

1. Стародавня історія

Ув останні сто років чи не більшість публікацій про красу та мистецтво мали психологічний характер, їхньою темою було те переживання перед лицем краси та мистецтва, яке називається естетичним переживанням (чи враженням, чи почуттям). З'ясувалися його властивості, перебіг, складники, необхідна для нього психічна настановленість. У ньому вбачали головно питання естетики, вважали навіть — упадаючи в крайнощі — що це єдине її питання, що решта всі — ілюзорні й не-наукові.

У XIX сторіччі дослідники уявляли собі, ніби вони новатори, засновники психологічної естетики. У такій їхній певності теж крилося перебільшення: ще в глибоку давнину декотрі теоретики висловлювалися на тему психології краси та мистецтва. Щоправда, таких було не гурт. Узвичаєну сьогодні тематику давніше порушували рідко. Почасти через те, що питання видавалося надто вже простим: на світі є краса, і щоб її сприймати, досить лише мати очі й дивитися. Або трохи точніше: треба бути здатним сприймати красу й займати належну позицію щодо неї.

Висловлювання про естетичне переживання беруть свій початок чи не від Піфагора. Його слова у переказі Діогена Лаєрського (*Vitae, VIII. 1*)

* Емоція, на яку можна почепити налічку естетичної, аж ніяк не унікальна (англ.).

звучать так: «Життя — що ті ігри: хто приходить на них як атлет, хто — погендлювати, а найкращі приходять як глядачі». Можна здогадуватися, що глядачами стародавній грек величав тих, хто займає естетичну позицію, і що таку позицію він ототожнював із глядацькою. Цей текст, що започатковує історію поняття естетичних переживань, може правити за *motto* до історичної думки.

А. *Cognitio aesthetica*. У давні віки навіть ті, хто цікавився естетичними переживаннями, так їх називали, назва з'явилася пізніше, ба навіть далеко пізніше, як поняття. Це класичний приклад того, що історія понять не збігається з історією назв.

Прикметник «естетичний» явно грецького походження. Греки по-слуговувалися словом «*aisthesis*», що означає чуттєве враження і йде в парі зі словом «*noesis*», що означає мислення. Обоє слів уживалося також у прикметниковій формі: «*aisthetikos*» та «*noetikos*», тобто чуттєвий і розумовий. У латині, надто середньовічній, відповідником цих слів були *sensatio* та *intellectus*, *sensitivus* та *intellectivus*, а *sensitivus* інколи з-грецька називався *aestheticus*. Всі ті назви ходили у стародавній та середньовічній філософії, а все ж при розгляді краси, мистецтва та пов'язаних із ними переживань терміна «естетичний» не вживано. Таке становище тривало дуже довго, аж до XVIII сторіччя нашої ери.

У середині того сторіччя в Німеччині один філософ зі школи Ляйбніца та Вольфа Олександр Баумгартен (*Aesthetica*, 1750), дотримуючися давнього поділу пізнання на чуттєве та розумове, *cognitio intellectiva* та *sensitiva*, усе ж дав йому нове, несподіване тлумачення, тобто *cognitio sensitiva* (чуттєве пізнання) ототожнив із пізнанням краси; а розділ філософії, призначений досліджувати пізнання краси, назвав греко-латинським зворотом *cognitio aesthetica*, скорочено — *aesthetica*. Отоді-то з новочасної латини до новочасних мов перемандрували іменник «естетика» та прикметник «естетичний».

Ці назви закоренилися, хоча не відразу й не цілковито; наразі в Німеччині, попервах лише у школі Вольфа: в решті шкіл їх розглядали як варваризм. Кант, блискучий знавець творчості Баумгартена, спершу знехтував (у «Критиці чистого розуму») його лексикографію, та, зрештою, усе ж пристав на неї (у «Критиці здатності до судження»). Це стало початком зламу. На світанку XIX сторіччя назви естетики вжили навіть у заголовку своїх праць як Герbart, так і Гегель. І естетика стала назвою обсяжної філософської дисципліни, третьою після логіки та етики, разом із ними утворюючи філософську систему.

Поруч з іменником поширився й прикметник. «Естетичними» почали називати психічні стани, переживання, почуття, викликані красою та мистецтвом, досі фактично безіменні.

Без назв для таких вражень доти обходилися — диво, та й годі! — не тільки Платон з Арістотелем та Скот Еріугена з Томою Аквінським, а й вельми визнані, вельми сучасні англійські та французькі естети XVIII сторіччя. «Естетичне» переживання стало пізньою назвою обговорюваних щонайменше два тисячоріччя явищ. Назвою з тією особливістю, що вона була не одного кореня з красою, мистецтвом чи зачарованістю. Попервах, навіть у XIX сторіччі, її вживали мовби з недовірою; для Г. Гайне (*Buch der Lieder*, 1827) у понятті естетичності ще крилася штучність і пересада; та досить швидко це минулося.

Переживання, яке з XVIII сторіччя мало назву естетичного, у давнішу добу найчастіше йменували просто сприйманням краси. Тож відколи з'явилося поняття «естетичного» переживання, вчені замість дефініції клопоталися лише його теорією, тобто гадали, що розпізнати його легко, важко тільки сказати, в чому полягає його своєрідність і сіль.

Та визначити естетичне переживання не так-то просто. Естети вирізняють властивості, споріднені з красою, але відмінні від неї, такі як піднесеність, мальовничість, чар, трагізм, комізм і долучають їх до естетичних переживань. Тож-бо обсяг поняття «естетичне переживання» відмінний від «переживання краси» *stricto sensu*. А від «переживання мистецтва» — й поготів. Із трьох великих понять естетики — краса, мистецтво, естетичне переживання або (у вигляді прикметника) прекрасний, мистецький, естетичний — кожне має дещо інший обсяг.

Б. Зосередження. Оте раннє піфагорівське висловлювання про естетичне переживання не було випадкове; воно відповідало начебто природному поглядові, що переживання прекрасного — то просто його споглядання. Стародавні поняття «дивитися» та «споглядати» (погрецькому *thea*) були широкі: обіймали як особу дослідника, що вивчає річ, так і особу того, хто її просто оглядає. Піфагорову думку можна висловити ще й так: аби постерегти красу (у природі чи в мистецтві), слід зосередити на ній зір.

Цю думку було рано розгорнено, долучивши до зору ще й слух. Він також є інструментом сприймання краси. Як для того, щоб схопити красу краєвиду, слід скупчити зір, так, відповідно, аби схопити красу мелодії, слід скупчити на ній слух та увагу. Така концепція — що сприйняття краси полягає у скупченні органа чуття — відповідала грекам, бу-

ла вихідним пунктом їхньої естетики. Вони подавали її у спрощеному вигляді, кажучи, що знайомство з красою ми завдячуємо *органам чуття*: очі бачать симетрію, вуха чують гармонію. А як же із красою поезії? Вважалося, що і про неї дає уявлення слух. У поезії також, як напише опісля Квінтіліан, найліпший суддя — вуха, «*optime iudicant aures*». Треба тільки мати «натренований» слух, як знов-таки застерігав Діоген Вавилонський (за *Filodemos, De musica, II*).

В. Зачарування. Цей перший погляд на естетичне переживання, що ототожнював їх із переживаннями глядача (та слухача), у Греції зріло репрезентовано в ранню добу, і зробив це Арістотель. Він сформулював його не в «Поетиці», а у творах, присвячених питанням етики. Прихована в них теорія естетичного переживання поминала увагу істориків, тим паче, що її докладніше розроблено в малознайомій широкому читачеві «Едемській етиці» (1230 b 31 h). Щоправда, Арістотель не вживає назви «естетичного» переживання, але описує, власне, те, що ми означаємо цим словом.

Арістотелева теорія складна, у ній можна знайти аж шість рис переживання, якого ми дізнаємо, стаючи в «позицію глядача».

1) Це, за свідченням Стагіріта, переживання гострої насолоди від споглядання та слухання; вона, ця насолода, така глибока, що людині важко звільнитися з її полону.

2) Це переживання так обезвладнює на час волю, що здається, ніби людину «зачарували сирени, вона немовби безвільна».

3) Цьому переживанню притаманні різні ступені напруги, воно буває навіть «надміру сильне», але на протигагу іншим утіхам, надуживання якими осуджуються як розбещеність, ніхто не осуджує надмірно-го захоплення такими переживаннями.

4) Це переживання властиве людині й тільки їй; інші живі істоти зазнають своїх утіх, але їхнє джерело радше смак та дотик, ніж зір та сприймання гармонії.

5) Це переживання походить від органів чуттів, але не залежить від їхньої гостроти; адже тварини мають органи чуття досконаліші, ніж у людини, а чогось схожого не зазнають.

6) Насолоду такого роду дають «самі враження» (а не те, що нині називають асоціаціями); річ у тім, що враженнями можна втішатися або завдяки ним самим, або з огляду на те, з чим вони сполучаються, що нагадують і що обіцяють, наприклад, пахощі страв і напоїв тішать тому, що заповідають смакування їжею та питвом, зумовлене біологічно. І таким біологічним насолодам Арістотель протиставив згадувані вище,

правда, не назвав їх естетичними (треба було чекати два тисячоріччя, щоб грецьке слово набуло свого теперішнього значення), та все ж своїм описом показав, що мав на гадці те, що ми означаємо цим прикметником. Він усвідомлював особність естетичних переживань.

Г. *Ідея*. Інша теорія таких переживань склалася у грецькій філософії ще перед Арістотелем, власне, у Платона. Його естетика була націлена єдино на теорію прекрасного, але опосередковано витворила ще й теорію естетичних *переживань*. Щирої краси він дошукувався не в речах, а в ідеях; очі та вуха спроможні сприймати красу речі, але не ідеї, тож він мусив брати за постулат особливий хист душі до сприймання ідеальної краси.

Якщо Арістотель описував естетичну *позицію*, то Платон — розумову спромогу, необхідну тому, хто має зазнавати естетичних переживань.

Певністю в тім, що люди наділені такою спромогою, визначався платонівський мотив у історії естетики; до нього постійно поверталися і Платонові спадкоємці. Особливо ж виразно прозвучав він на спаді стародавнього світу в Плотіна. Цей останній обстоював думку, що красу в світі уздріє лише той, хто має красу в собі. Його вікопомна фраза звучала так (*Епп., I б. 9*): «Ніколи не уздріє сонця око, яке саме не стало сонцесяйним. І жодна душа не добачить краси, якщо сама не зробилася прекрасна». Передумовою пробудження естетичних переживань, на його думку, було посідання особливого почуття прекрасного, а надто моральні якості й високий розум.

З давньогрецької літератури до нас дійшло не надто багато висловлювань про естетичне переживання; а все ж завдяки Платонові, Арістотелеві й Плотіну ті висловлювання мають історичну вагу. Вони містять перший (і, либонь, неперевершений своєю влучністю) опис естетичного переживання, а також перші думки про розумові здібності, що уможливають таке переживання.

Г. *Sensus animi*. У середні віки питанням естетичних переживань цікавилися не менше, ніж у стародавньому світі, але нових ідей це принесло менше; стародавні поняття і теорії загалом утрималися. А отже, й ота рання теорія, що естетичне переживання — це споглядання та слухання, що воно не вимагає іншої позиції, ніж позиція глядача та слухача. Гвідо з Арєццо в XI сторіччі у трактаті «*Micrologus*» (14) писав, що солодощі речей, здатних дарувати насолоду слухові та зорові, «в чудесний спосіб сягають глибини серця» (*delectabilium rerum suavis intrat mirabiliter penetralia cordis*).

А Тома Аквінський перебрав і розвинув аристотелівську теорію своєрідних естетичних переживань, він зробив це в головному своєму творі *Summa theologiae* (II-a, II-ae, q. 141a 4ad 3). Ось як звучить його текст у перекладі: «Лев тішиться, забачивши або вчувши оленя, яким харчується. Людина сповнюється зачарування завдяки іншим органам чуттів і не тільки задля харчу, а й з огляду на *співрозмірність* чуттєвих вражень (*propter convenientiam sensibilium*). Враження, постачувані іншими органами чуття, викликають зачарування завдяки своїй співрозмірності — наприклад, коли людина захоплюється напрочуд зграйними звуками (*sono bene harmonizato*), натомість із підтриманням її життя воно не має нічого спільного». Подібно до Арістотеля, тільки ще рішучіше, Тома Аквінський відгородив естетичну позицію від позиції, зумовленої біологічно; таку естетичну позицію він знаходив тільки в людини; тварини, на його думку, були її позбавлені. Він писав: «Тільки людина знаходить утіху в *самій красі* речей, що сприймаються чуттєво» (*in ipsa pulchritudine sensibilium secundum se ipsam*).

Якщо Тома продовжував аристотелівську теорію, то інші середньовічні мислителі, розвиваючи Платонові та Плотінові мотиви, займалися особливою, властивою тільки людині здатністю зазнавати естетичних переживань. Посередником між античністю та схоластикою був Боетій. Він твердив, як і неоплатоністи, що для сприйняття краси людина повинна мати красу в собі. «Ми втішаємося, — писав він (*Institutio musica*, I. 1), — правильною побудовою звуків, бо збудовані так і самі».

Середньовічні теоретики дошукувалися в людині тієї особливої здатності, що дозволяє їй сприймати красу. Це — «внутрішнє чуття душі» (*interior sensus animi*), як висловлювався Іоанн Скот (Еріугена), а чи «духове бачення» (*visus spiritualis*), за Бонавентурою. Такі думки впливали з платонівської традиції, як думки Томи — з аристотелівської. Та Еріугена, крім на той час уже буденної думки про особливе чуття краси, висловлював ще й іншу, натоді незвичну. Вона розвинулася з концепції Арістотеля, але ставила питання виразніше, ніж той. Естетичну, споглядальну позицію глядача Еріугена протиставив позиції практичній, зачарування протиставив забагові (*De divisione naturae*, IV). За його словами, до прекрасних речей (як приклад Еріугена наводив горщика з квітами) декого пориває пожадливість (*cupiditas*), скнар — зажерливість; а все ж можливе ще й інше, найсправедливіше, ставлення до речей, «вільне від жадоби багатства і взагалі від будь-якої закланості» (*nulla cupido*). Хто дотримується такої позиції, той у прекрасній речі вбачатиме єдино «славу Творця та його витворів». Еріугена форму-

лював свою думку в релігійному дусі, але запевне мав на увазі ту позицію, яка надалі вважатиметься за слушну щодо краси. Негоже чинять, писав він, ті, хто «до краси кшталтів підходить захланно» (*Libidinoso appetitu*).

Д. *Lentezza*. У теоріях доби Відродження утримувався погляд, що для переживання краси потрібна не тільки краса об'єкта, а й особлива спромога, якою наділений розум, потрібна відповідна позиція суб'єкта. Таку позицію доба Відродження уявляла собі у два діаметрально протилежні способи: або як активну, або як пасивну.

Відповідно до першого погляду, аби сприймати красу в речах, треба мати її ідею у власному розумі. «Краса подобається, коли відповідає нашій природженій ідеї краси», — писав Марсіліо Фічіно у згоді з платонівською традицією (*Comm., in Plotini Enn., I. 6*).

Леон Батіста Альберті натомість твердив (*Opere volgari, I. 9*), що споживачеві краси потрібна тільки «*lentezza d'animo*», душевна піддатливість. Щоб схопити красу, важливіше пасивно піддаватися, ніж керуватись у своєму переживанні ідейною настановою розуму.

Обидві концепції знайшли свій вираз у тому самому флорентійському середовищі Кватроченто: як платонівська, що ставить переживання у залежність від ідеї, так і аристотелівська, що вимагає тільки піддаватися впливові прекрасних речей. Обидві вони також пізніше матимуть своїх прихильників.

Е. *Delirio*. У поглядах на естетичне переживання було ще одне проблематичне питання: яким властивостям розуму слід завдячувати розуміння краси? Чи це раціональні властивості, а чи, навпаки, ірраціональне чуття? І все ж довго позиція вчених була одностайно раціоналістична, і до дискусій справа не доходила. Раціональне розуміння естетичних переживань знаходило підпору в концепціях тих старожитніх, які були авторитетами доби Відродження: у поетиці — Арістотеля, а в теорії пластичних мистецтв — Вітрувія.

Щойно в добу пізнього бароко заявила про себе супротивна позиція; але заявила на весь голос. Її висловив, і то у крайній формі, Джан Вінченцо Гравіна — у творі *Ragion poetica*, датованому 1708 роком (I.1). Гравіна твердив, що переживання перед лицем прекрасного та мистецтва відзначаються власне тим, що ірраціональні почуття опановують розум споживача, вкидаючи його у піднесений стан і вибиваючи зі звичної колії. Такий стан сп'яніння на межі шаленства, коли «люди снять із розплющеними очима», Гравіна називав шалом, *delirio*.

Може здатися, ніби він усього-но відновив прадавню платонівську теорію, за якою сіль мистецтва — *таніа*, шаленство. Проте різниця була істотна: *таніа* для Платона була станом поета й митця як творців краси, а Гравіна мав на увазі ще й *споживачів* краси, переживання не творче, а естетичне. Тут у нього не було попередників, принаймні таких рішучих і схильних до крайнощів, як він сам.

Є. Лік на нудьгу. В загальному підсумку давні епохи — стародавній світ, середньовіччя та доба Відродження — немало зусиль докладали для студій естетичних переживань, але їхня проблематика була обмежена. Здебільшого запитувано, чому ми завдячуємо те, що зазнаємо таких переживань, тобто: яких вони вимагають від нас талантів і якої позиції? І по суті не запитувано, як їх визначати; бо визначення здавалося простим: естетичне переживання — це переживання прекрасного.

Пізно стали також запитувати, яке призначення таких переживань, для чого вони потрібні. Адже здавалося очевидним, що вони слугують спогляданню прекрасного, яке становить мету і сенс життя; отже, проблеми тут не вбачали. Вона з'явилася аж у постренесансову добу, а на порозі доби Просвітництва на цю тему постала ціла теорія. Її оприлюднив 1719 року Ж. Дюбо (*Réflexions critiques*, 1719; розд. I, III 23). Його теорія ґрунтувалась на тому, що людина робить єдино і тільки те, що задовольняє її потреби; а одна з них — щоб її розум був зайнятий, інакше вона нудитиме світом і буде нещаслива. Аби втекти від нуди, людина береться до найрізноманітніших справ, навіть до важких та небезпечних, а тим часом з допомогою мистецтва й естетичних переживань вона може досягти своєї мети, не завдаючи собі шкоди й не наражаючись на небезпеку. Їхнє, тих переживань, призначення в нешкідливий спосіб заповнити розум — це була запевне перша теорія з поясненням їхньої ролі. Шанувальникам прекрасного така теорія могла видаватися цинічною — і за авторового життя вона мала менше ентузіастів, ніж нині.

Теорія Дюбо, як і теорія Гравіні, постала на зламі XVIII сторіччя; і відразу ж по тому почалися великі зміни в наукових зацікавленнях та вподобаннях. Ті зміни спричинилися до того, що питання естетичних переживань вийшло на перший план. Питання, якому доти присвячувалися не надто численні висловлювання Платона й Арістотеля, Еріугені і Томи Аквінського, Гравіні і Дюбо, стало темою незліченних трактатів.

II. Доба Просвітництва

У певний історичний момент запитання, що таке прекрасне, здавалися марними, оскільки для когось воно одне, а для когось зовсім інше — доречніше було б питати, що людям подобається, що вони вважають за прекрасне. Доходили, отже, висновку, що *теорія прекрасного* може бути єдино теорією смаку, аналізом розуму, *теорією естетичних переживань*. Такий висновок відповідав духові XVIII сторіччя, психологічним зацікавленням доби Просвітництва. І дослідники зробили його ще на початку того сторіччя.

А. Головною дослідною лабораторією була на той час *Англія*. Там дослідження мали подвійну генеалогію, двох родоначальників. Дослідники вели свій родовід від Локка, який впровадив у філософію послідовно психологічний погляд, аналіз буття замінивши аналізом розуму. Але вони вели свій родовід і від лорда Шафтсбурі, який питанням почуттів та вартостей надавав ще більшої уваги, ніж питанням пізнання та буття. Від першого естети XVIII сторіччя запозичили тверезий інтелектуалізм, натомість від другого — поетичний антиінтелектуалізм; обидві ці тенденції поєднувалися одна з одною в новій англійській естетиці в різних пропорціях, хоча радше з перевагою тенденції, започаткованої Локком.

1. Одне з головних питань було: яким розумовим здібностям ми завдячуємо естетичні переживання¹. Віддавна платонівська і неоплатонівська доктрини виходили з того, що ми їх завдячуємо не тільки здатності сприймати й розважати, а ще й іншій, інтуїтивній здатності розуму, покликаний розпізнавати красу й правду. Тепер, у XVIII сторіччі, постала думка про *особливу* здатність, покликану розпізнавати виключно прекрасне. Улюбленим поняттям доби було, зокрема, поняття *смаку* (*taste, goût, gusto*), яким користувалися філософи та психологи, а ще частіше митці, літератори, широкі кола інтелігенції. Кант визначав його як «*sensus communis aestheticus*», здатність пізнавати те, що мусить подобатися кожному. Інші, скажімо, Дідро, наголошували на тому, що смаком людей не обдаровано однаковою мірою і що він рідкість (*il a y mille gens de bon sens contre un homme de goût*). Англійські філософи постулювали особливу здатність відчувати й розпізнавати прекрасне, яку називали «чуттям краси» (*sense of beauty*). Вони вважали, що таким

¹ Folkierski W. *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie—Paris, 1925, особливо част. I, § I—IV.

чуттям наділено кожного. Теорія походила від Шафтсбурі, хоча той поєднував здатність розпізнавати красу зі здатністю відчувати добро й обидві *сукупно* називав «моральним чуттям» (*moral sense*). Та вже в наступному поколінні 1725 року наступник Шафтсбурі Ф. Гатчесон відокремив від морального чуття «чуття прекрасного». Він визначав його як «пасивну здатність сприймати враження прекрасного». Назва та визначення свідчили, що — всупереч традиційному поглядові — краса не є предметом раціонального знання. А також, що знання про неї здобувають не шляхом порівняння, розважань, прикладання засад; їх можна схоплювати безпосередньо, особливим чуттям. Пізніше дійшло навіть до того, що почали множитися всілякі відміни почуття прекрасного; А. Джерард (1759) визнавав аж сім «внутрішніх почуттів»: краси, новинечі, піднесеності, уяви, гармонії, комізму та чесноти. Та не таке розмаїття, а одне почуття широко трактованої краси було типовим поняттям доби раннього Просвітництва.

Психологічний аналіз переживань прекрасного чи естетичних переживань, як мовили б сьогодні, започаткований в Англії Шафтсбурі, а також Аддісоном і Гатчесоном, широко практикувано там упродовж цілого сторіччя. Вершинні досягнення в цій галузі припадають на його середину. То були публікації Е. Берка (1757) та Г. Гоума (1762). Але психологічна проблематика й метода утрималися до кінця сторіччя, ба навіть у теоретиків початку наступного сторіччя (Р. Пейні-Найт, 1810)².

2. Найважливішою зміною в естетичній теорії XVIII сторіччя був перехід до з'ясування естетичного переживання без засновків Шафтсбурі та Гатчесона, тобто без гіпотези про особливе почуття прекрасного. Такі переживання почали тлумачити інакше: просто певні речі здатні викликати естетичну насолоду. Істотну ж роль у цьому відіграють асоціації. За Гатчесоном, вони були неістотні для естетичного переживання, байдужі йому, натомість в очах багатьох авторів середини сторіччя, починаючи від Г'юма та Гартлі, вирішальну роль в ньому відігравали, власне, асоціації. Берк дотримувався золотої середини. Він твердив, що певні речі здатні самі собою викликати естетичні переживання, інші ж досягають цього через асоціації. Саме англійці обґрунтували у XVIII сторіччі асоціаціонізм в естетиці, хоча не забуваймо, що початок йому поклав ще в попередньому сторіччі француз Кл. Перро.

² Hipple W. J. *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957; Morawski S. *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII wieku*; у: *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa, 1961.

Психологічне трактування естетичних переживань у XVIII сторіччі почасти поєднувалося з пересвідченням у їхній суб'єктивності. А все ж під цим поглядом думки поділилися. Шафтсбурі розглядав прекрасне як найоб'єктивнішу якість предметів, зате вже Гатчесон вважав його за чуттєву якість (*sense quality*), суб'єктивну реакцію органів чуття на об'єктивні імпульси. Г'юм у *Of the Standart of Taste* (1757) проголосив крайній естетичний суб'єктивізм: «Прекрасне не властивість самих предметів, воно живе єдино в розумі, що споглядає його». Натомість Берк (*A Philosophical Enquiry*, 1757) наголошував: «Прекрасне [...] не витвір нашого розуму [...], воно — переважно певна якість тіл, здатна механічно впливати на людський розум за посередництвом органів чуттів». Зрештою і сам Г'юм у *Treatise* (1739—1740) висловлювався загалом не суб'єктивно: «Прекрасне — це лад і будова частин, спроможні справити приємність і втіху нашій душі». У багатій англійській літературі XVIII сторіччя, незважаючи на єдність проблематики та методу, не бракувало розв'язань.

3. Назва «естетичний» у новочасному розумінні була витвором XVIII сторіччя; але ті автори, які тоді найбільше займалися естетичними переживаннями, цебто англійці, такої назви не вживали. Найулюбленішим їхнім виразом було «почуття прекрасного». У Д. Г'юма з погляду змісту й обсягу воно відповідало естетичним переживанням; та не всі англійські естети надавали йому такого сенсу. Про це свідчать, наприклад, Беркові рядки: «Швидка їзда у легкому повозі по гладенькому хвилястому моріжку дає чи не найкраще уявлення про красу і ліпше викриває ймовірну її причину, ніж будь-що інше». Для Берка прекрасними могли бути лише дрібні, гладенькі, спроможні гріти душу речі; цебто він мав вужче уявлення про красу. Почуття прекрасного у парі з почуттям піднесеності означали в нього те, що нині зветься «естетичним переживанням». У решти англійських теоретиків XVIII сторіччя цей обсяг розпадався ще дужче: на почуття прекрасного, піднесеності, новинечі, пишноти тощо; багато для кого це була сума різних переживань. Висловлюючись парадоксально, можна сказати, що ті, хто заклав підвалини наших знань про естетичні переживання, не мали про ці переживання ясного уявлення.

Б. Німеччина була краєм, де осмислення естетичних переживань у XVIII сторіччі було майже таке саме інтенсивне, як у Англії, але здійснювалося інакше і дало інакші плоди.

Баумгартен, той самий, від якого походить назва естетики та естетичних переживань, обстоював із 1735 року (*Meditationes*, с. 115—116) концепцію, що естетичне переживання — пізнання, лише виключно

чуттєве, *representatio sensitiva*, а отже, пізнання нижчого ряду, бо «невиразне» (*verworren*). То була концепція, така близька до традиції, що вбачала в естетичному переживанні пізнання, і така далека від традиції, що припускала думку про нераціональне пізнання. Протягом XVIII сторіччя вона зберігала прихильників у Німеччині, серед яких видатною постаттю був І. Майєр (*Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, 1748—1750*).

Історик повинен додати, що думка про нераціональне пізнання прекрасного ще раніше поширювалася поза межами Німеччини у вигляді судження, що прекрасне годі визначити, що воно *non so ché*.

В. Синтез. Важливою подією в історії естетичних переживань стало те, що наприкінці сторіччя в Німеччині відбувся синтез двох концепцій: німецької та англійської. Його здійснив Іммануїл Кант, що здобув освіту спершу в німецькому університеті, а потім читаючи англійську лектуру. То був величний і оригінальний синтез. У ранній розправі *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1764)* Кант іще до нього не наблизився. Згаданий синтез поступово викристалізовувався у його університетських лекціях, а остаточно був сформульований у «Критиці здатності до судження» 1790 року³.

Засадничу тезу Кант запозичив у англійців: «Отже, судження смаку, — писав він («Критика здатності до судження», ч. I, § 1, с. 4), — не логічне судження, а естетичне, під ним розуміється судження, чий вирішальний довід не може бути ніяким іншим, окрім суб'єктивного». Проте судження і все естетичне переживання, хоча й не є актом пізнання, все ж є чимось більшим, ніж просте переживання втіхи. Воно претендує на те, щоб бути загальним. Особливість такого претендування в тому, що воно не має під собою достатнього ґрунту, а все ж невідпорне. То була особлива, утверджена Кантовими зусиллями властивість естетичних переживань.

Окрім неї, Кант знайшов ще й інші: естетичне переживання є:

а) *безкорисливе*, в тому розумінні, що з'являється незалежно від того, чи його предмет реально існує; адже подобається не річ, а саме її зображення (чим естетична позиція різниться від моральної); б) *безпотягійним* (чим естетична позиція різниться від пізнавальної); в) *стосується самої форми речей* (чим естетичні нахили різняться від звичайних чуттєвих); г) є *замилуванням*, спертим не тільки на враження, а й на уяву та судження, є *замилуванням усього розуму*. Вдаючись до найза-

³ Schlapp A.. *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft, 1901*.

гальнішого формулювання, естетичним замилюванням для Канта були замилювання у тому, що має прийнятну для людського розуму форму; коли предмет має таку прийнятну форму, то не може не подобатися; він подобається неминуче, хоча така неминучість чисто суб'єктивна.

І ще одне: г) нема загального правила, спроможного визначити наперед, які предмети подобатимуться, треба оцінювати *кожен* із них, випробовувати його *осібно*. Ось чому судження про естетичне замилювання можуть бути *лише поодинокі*. А все ж, оскільки розум у всіх влаштований приблизно однаково, є підстави сподіватися, що предмет, любий комусь одному, буде любий і решті людей; ось чому естетичні судження відзначаються загальністю, хоч така загальність — особлива, бо її годі піднести до рангу правила. Отже, естетичне переживання відзначається некорисливістю, безпонятійністю, формалізмом, залученням усього розуму, необхідністю (але суб'єктивною), загальністю (але без правила). Ніколи доти, навіть приблизно, не висувалося такої складної і парадоксальної теорії естетичного переживання. Але з Кантових міркувань випливало, що ця теорія не може бути проста. Як і те, що повинна видаватися парадоксальною, бо ми прикладаємо до неї мірку пізнання, а естетичне переживання має якраз іншу природу, ніж пізнання (*Kritik der Urteilkraft*, 1790). Хоча кантівська теорія естетичних переживань знайшла прихильників, а проте була надто складна, аби задовольнити всіх; тривали пошуки простішої формули.

Г. *Теорія споглядання*. Ледве минуло чверть сторіччя, як постала (значною мірою нав'язана Кантом) і набула розголосу простіша теорія естетичних переживань. Це сталося не в добу Просвітництва, а вже в період ідеалістичних систем. Йдеться про теорію А. Шопенгауера, проголошену 1818 року в головному його творі «Світ як воля та уява» (1818, кн. III, § 34, 37, 38). Він твердив, що естетичне переживання — просто *споглядання*. Людина дознає такого переживання, прибравши позиції глядача, коли, як писав Шопенгауер, вона полишає звичайну, практичну позицію щодо речей, перестає думати про те, нащо вони їй для чого, а зосереджується виключно на тому, що має перед собою; тоді вона перестає мислити абстрактно, всю силу розуму вкладає у споглядання речей, поринає в них, сповнює свою свідомість тим, що споглядає, що має просто себе, забуває про власну особистість; суб'єкт стає дзеркалом об'єкта, він уже не зберігає у своїй свідомості поділу на того, хто споглядає, і на те, що є предметом споглядання, вся свідомість виповнена образно явленим світом. Такий стан розуму, таке пасивне улягання об'єктам Шопенгауер називав спогляданням (*kontemplacja*), а

також естетичним замилюванням (*ästhetisches Wohlgefallen*, § 37) та «естетичною позицією» (*ästhetische Betrachtungsweise*, § 38).

Таке визначення естетичного переживання відповідало природній, з давніх-давен поширюваній концепції, отій позиції «глядачів», про яку говорив ще Піфагор; однак — як це частенько буває з природними концепціями — її довгий час чітко, *explicite* (у розгорнутому вигляді) не сформульовано; тож-бо в певному сенсі то була нова, хоч і правічна, концепція. Її мали на оці Арістотель і Тома Аквінський, дарма що не давали їй назви та чіткого визначення. У кожному разі ніхто її не сформулював так ваговито, як Шопенгауер. І що цікаво: у своїй простій теорії він лишався залежний від складної Кантової теорії, звідки запозичив такі мотиви, як некорисливість та формалізм естетичного переживання.

Шопенгауер обтяжив свою теорію, впливши її в метафізичну систему; цінність споглядання він тлумачив тим, що вона вгамовує вічно неспокійно волю; естетичну теорію споглядання він утопив у метафізиці. Одних це приваблювало до його теорії, інших знеохочувало.

III. Останні сто років

У великих філософських системах першої половини XIX сторіччя прекрасне було нарізним поняттям естетики, а все ж так тривало недовго. У другій половині сторіччя естетичне переживання (чи враження, чи почування, як звучать його синоніми) вийшло на перший план естетики ще неподільніше, ніж у добу Просвітництва. Естетика (значною мірою) стала витвором психології, а отже, галуззю емпіричних знань, а з шістдесятих років, з часу з'яви праць Г. Фехнера — експериментальних. Таку психологічну естетику започатковано в Німеччині, а пізніше її осередок перемістився до англосаксонських країн.

Чим пояснюються такі зміни, чому з естетики вилучено тему прекрасного, а естетичне переживання стало найпершою її темою? Насамперед до цього спричинилося спостереження, що прекрасні предмети не мають спільних рис, надто вже вони різноманітні; ось чому не може бути загальної теорії прекрасного, науки про прекрасне; натомість можна знайти спільні риси того, що ми переживаємо перед лицем прекрасних предметів, інакше кажучи: спільні риси естетичних переживань⁴.

Завдяки психологічній методі естетика нагромадила багато докладного, фактичного матеріалу; але справою честі дослідників XIX — XX сто-

⁴ Segal J. *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*, в «Przeglądzie Filozoficznym», 1911.

річ було обійняти цей матеріал загальною теорією. Та якщо той докладний матеріал був значною мірою незаперечний, то не такі були теорії, що вибивалися у своїх узагальненнях поза рамки фактичного матеріалу. Ці теорії, принаймні найтипівіші з них, варто зараз перелічити.

Вони з'являлися переважно як нові ідеї нашого часу, але історик бачить, що чимало з них повторювали давніші ідеї, народжені за тих часів, коли ще не йшлося про експериментальну психологію та етику.

А. *Найпростіша теорія: естетичне переживання — своєрідне, sui generis, його неможливо звести до інших.* Такий погляд висловлювали видатні психологи, скажімо, В. Вундт, естети, скажімо, Дж. Кон. Вундт припускав існування своєрідних «елементарних естетичних почуттів» (*ästhetische Elementargefühle*). Цей погляд був обережнішим, сучаснішим формулюванням думки XVIII сторіччя про особіне почуття прекрасного. Поглядові, що естетичне переживання не піддається розборові, протиставлялося спроби все ж таки проаналізувати це явище; таких спроб у XIX та XX сторіччях було сила. Їхній розгляд найкраще почати зі спроби простої і вельми поширеної.

Б. Відповідно до *гедоністичної теорії*, поширеної у XIX сторіччі, естетичне переживання не що інше, як процес, коли людина зазнає почуття втіхи (або відрази, викликані чимось негативним, потворним). За яскравим формулюванням іспано-американського філософа Дж. Сантаяни (*The Sense of Beauty*, 1896), прекрасне — це лише зоб'єктивізована втіха (*pleasure regarded as the quality of a thing*). У радикальному вигляді теорію естетичного гедонізму виклав Р. Міллер-Фрайєнфельс (*Das Urteil in der Kunst*, 1909), разом виводячи з неї теорію естетичної вартісності. Естетичне переживання, як він твердив, вартісне лише остільки, оскільки криє в собі втіху. Мірою його вартості може бути єдино гострота і тривалість утіхи, та що її гострота не піддається вимірюванню, то залишається лише тривалість впливу на індивідів та покоління. Вищість Бетховенової сонати над танцювальною музикою — лише у тривалішому її впливові.

Гедоністична теорія належала до тих одвічних теорій, які виринули, коли ще не було мови про емпіричну психологію та мистецтво. Гіппієва гедоністична теорія з'явилася на світанку естетичної думки. Але й пізніше гедонізм мав прихильників, хоча назагал його витіснила — як у стародавньому світі, так і в середньовіччя та в добу Відродження — платонівсько-аристотелівська традиція. Натомість він повернувся за нових часів, принаймні починаючи від великого Декарта; цей останній (у відо-

мому «Листі до Мерсенна» від 18. 03. 1630) красу просто ототожнював з утіхою. Відтак, у естетиці XVIII сторіччя, а саме в англійській, гедоністське трактування естетичних переживань було чимсь майже самим собою зрозумілим. (Аддісон прямо називав такі переживання «втіхами уяви»). У XIX—XX сторіччях гедоністична теорія вже не посідала того місця, що в XVIII; тепер вона була тільки одною з багатьох проголошуваних теорій, ще й, либонь, примітивнішою за інші. Решта теорій естетичного переживання, що побачили світ в останнє сторіччя, робили їх у різні, часом діаметрально протилежні способи. Згідно з однією теорією це переживання — пізнання, з іншою — омана; з однією — воно активне, з іншою — пасивне; з однією — раціональне, з іншою — емоційне.

В. Когнітивною можна назвати групу теорій, за якими естетичне переживання — різновид *пізнання*. Вони теж мали прецеденти в минулому, надто в Баумгартової доктрині про *representatio sensitiva*. У XIX—XX сторіччях вони з'явилися в різних відмінах. Б. Кроче (*Breviario di estetica*, 1913) в естетичному переживанні вбачав «інтуїцію», «духовий синтез», осяяння розуму, щасливу формулу для явища. Особливе місце посідала теорія К. Фідлера (*Schriften über Kunst*, 1913—1914), не зауважена його поколінням і вельми уподобана наступними. Він твердив, що в естетичному переживанні мистецтва розум знаходить пояснення видимої сутності світу (*der Verstand über das anschauliche Wesen der Welt durch das Kunstwerk aufgeklärt werde*).

Г. Ілюзіонізм був полярно протилежний когнітивній теорії. Згідно з ним, естетичні переживання відзначаються власне тим, що, відхилившись від дійсності, перебігають у світі оман, позірностей, уяви. Теж не нова теорія: вона з'явилася ще в давнину, на світанку європейської естетики, а саме у Горгія та софістів, відтак, цілі сторіччя нехтувана європейською думкою, повернулася знов у XIX сторіччі та на початку XX, і то в багатьох версіях.

1. Естетичне переживання — свідомо омана (*bewusste Selbsttäuschung*): таку версію ілюзіонізму оприлюднив К. Ланге (*Das Wesen der Kunst*, 1907). Він вважав, що в естетичній позиції розум *хитається* між оманою та усвідомленням власної омани; ми здаємо собі справу в омані й негайно впадаємо в неї знову. Ця теорія не уникла закиду, що такі хитання свідомості мають місце не тільки в естетичному переживанні; ба більше, розбір естетичних переживань не виявляє в них екзистенційних суджень, у ці хвилини суб'єкт, власне, перестає цікавитися, чи об'єкт реальний, чи він лише омана.

2. Естетичне переживання відзначається тим, що криє в собі *позірні почуття*; ця думка прозвучала у Е. фон Гартмана (*Ästhetik*, 1907—1909), згодом у феноменолога М. Гайгера (*Das Problem der Scheingefühle*, 1910). Мали вони й попередника — в особі Аврелія Августина. Прибічники теорії, подібно до старожитнього Августина, трактували як позірні сум та веселощі, що їх переживають у театрі чи за читанням роману; несправжнім їм убачався і страх, що опадає глядача або читальника; адже ніхто з перестрашу ще не втік із театру. Для таких позірних почуттів прикметне те, що, навіть будиши прикрі, вони не затьмарюють утіхи; це так звана «проблема Дюбо», який помітив її і намагався розв'язати ще на початку XVIII сторіччя. Теорії «позірних» почуттів у наш час, одначе, піддано критиці. Насамперед такі почуття не утворюють окремої категорії, вони просто слабші за решту; ба більше, виступаючи не тільки в естетичних переживаннях, не можуть правити за їхню відмітну рису (*differentia specifica*).

3. Інша відміна ілюзіоністської теорії естетичних переживань вбачала позірність та фіктивність не в почуттях, а в судженнях та уявленнях. А. Майнонг (*Abhandlungen zur Erkenntnistheorie*, 1917) вважав за фіктивні судження, які ми складаємо в театрі про дійових осіб, хоча й знаємо, що перед нами актори. Л. Блауштайн («Уявні образи», 1930), корегуючи цю теорію, зазначав, що в естетичних переживаннях фіктивні не судження, а уявлення. Супроти цих теорій виступили з такими самими запереченнями, як проти теорій Ланге та Гартмана: мовляв, якщо навіть «гадані судження чи уявлення притаманні лише естетичним переживанням, то все ж не всім».

4. До ірреалістичних теорій близька була та, що трактувала естетичне переживання як своєрідну гру. Призвістку її знаходимо у Канта, а класичне формулювання — у Фрідріха Шіллера. У другій половині XIX сторіччя вона знову виринула у Дарвіна та Спенсера із особливим біологічним обґрунтуванням. Розвинув же її К. Гроос (*Einleitung in die Ästhetik*, 1892). Але то була у кращому разі теорія мистецтва, а не естетичних переживань у всьому їхньому обсязі.

Г. Теорію активної природи естетичних переживань, або теорію *вникання*, уперше сформульовано в Німеччині; спершу її називали по-німецькому «*Einfühlung*», але потім прижився радше англосаксонський термін із грецьким коренем «*empathia*». Зачатки цієї теорії можна сподибати у Гердера та романтика Новаліса, що жили у XVIII сторіччі; раннім і завзятим її речником був Ф. Фішер, пов'язаний з Гегелем та ідеалізмом; пізніше вона з'явилася у філософа Г. Лотце; але розвинув її

щойно Т. Ліппс, мюнхенський професор, що жив на зламі XIX і XX сторіч (*Ästhetik*, 1903).

Ось теза цієї теорії: естетичне переживання звершується лише тоді, коли суб'єкт власну активність переносить на об'єкт, через що приписує естетичному об'єктові властивості, яких той сам собою не має. Тоді відбувається явище, як писав Фішер, коли суб'єкт переносить власні переживання на об'єкти *«ein Leihen, ein Einfühlen der Seele in unbeseelte Formen»*. Це стає, як зазначав Ліппс, джерелом особливої втіхи: впізнавати себе у відмінному від себе предметові; це стає *«ein objektivierter Selbstgenuss»*. Виникає «психічний резонанс», який дає особливе задоволення. Щоправда, естетичне переживання — не єдиний вид такого явища, але вид найважливіший.

Вникання інтерпретовано всіляко: Фішер розумів його як первісний не пояснений інстинкт, Лотце ж — емпірично, як наслідок почувань та асоціацій; подібно до Лотце мислив Фехнер і на початку — Ліппс. Певний час така інтерпретація переважала; а все ж Й. Фолькельт звернув увагу на те, що індивідуальні асоціації відіграють у вниканні мізерну роль, що таке явище можна постерегти ще в дітей, тож воно радше полягає у спадковій схильності. У теорії емпатії проблематичних питань було більше. Чи естетичне вникання — вникання з боку почуттів, а чи уявлень? Вникання з боку всієї особистості чи окремих переживань? Критика ж теорії емпатії доводила, що не кожне вникання з боку уявлень та почуттів має естетичний ефект і не кожному естетичному переживанню притаманне вникання з боку уяви та почуттів. У світлі критики ця теорія видається перебільшеною: поодинокі явища вона обертає на явище загальне, умови естетичної позиції — на її суть, явище, що готує естетичне переживання, — на саме це переживання.

Д. Теорія споглядання діаметрально протилежна теорії емпатії. Вона проголошує, що в естетичному переживанні ми черпаємо задоволення зовсім не з себе, суб'єкта, а, навпаки, з об'єкта, з речей, які споглядаємо, завдяки тому, що піддаємося їм і вбираємо їхню красу. Естетичне переживання — то своєрідне переживання глядача, переживання зосередженості, *пасивного* улягання красі.

Така теорія не була нова; вона з'явилася ще на світанку естетичної думки і протягом сторіч була найпоширенішим поглядом як серед невігласів, так і серед учених; часто-густо цей погляд вважали за такий очевидний, що відпадала потреба в його обговоренні. На самому початку XIX сторіччя його класично сформулював і назвав Шопенгауер. (Досить нещасливо, бо його назва означає не тільки споглядання

зовнішнього світу, а й цілком відмінне релігійне споглядання внутрішніх переживань.) Коли, наприклад, у Жана-Жака Руссо йдеться про «споглядання Всесвіту» (*contemplation de l'univers*), то це можна розуміти і так і так.

За останні сто років прихильниками теорії споглядання, естетичного зосередження, пасивного улягання красі виступали: у Німеччині — О. Кюльпе, в Америці — К. Дюкас (*Philosophy of Art*, 1929), у Польщі — Я. Сегал, який у цитованій вище (с. 437, пункт 4) статті писав, що споглядання — «риса, спільна для всіх естетичних переживань без огляду на рід мистецтв і без огляду на те, до якого почуття воно адресується», що це «єдиний вихідний пункт для естетики». Ще раніше — Г. Зібек (*Das Wesen der ästhetischen Anschauung*, 1872). Такої самої думки про поезію був навіть Г. Бергсон, коли писав, що її завдання — «приспати активну спромогу нашого мозку і укинути його в стан улягання навіюваним думкам та почуттям».

Риса споглядання — *пасивність*; ми скупчуємося на зовнішніх речах, улягаємо їм, не відвертаємося від них думкою; цим воно відрізняється як від практичної позиції, так і від дослідницької. Воно — сприймання, але особливого роду, протилежного звичайному сприйманню (яке, перебуваючи на службі практичного життя, схоплює в полі зору чи слуху тільки ті риси, які в цей момент важливі чи потрібні). Воно — сприймання повне, пасивне, зосереджене, яке, як зазначав Шопенгауер, «заглиблюється» у предмет, «наповнюється» ним, «стає його дзеркалом». Така теорія видається легшою для обґрунтування у пластичних мистецтвах, ніж у музиці та поезії: чи ж можливо споглядати зникомі звуки та літературні об'єкти у подібні слів? Але річ ось у чім: споглядання, власне, розуміється не тільки як споживання вражень; воно передбачає й розумову діяльність; споглядаючи картину, ми не тільки бачимо форми та барви — ми ще й *знаємо*, що вони репрезентують. До споглядання належать не тільки враження, а й *пам'ять*; найяскравіше це доводить слухання музики чи вірша — пам'ять сполучає в них чергові частини твору. У спогляданні бере участь і очікування, яке разом із пам'яттю об'єднує в одне ціле споглядувані твори. З уваги на це, Арістотель домагався, щоб мистецький твір був «*eusynopton*», тобто не перевищував тих розмірів, у яких його можуть повністю схоплювати розум та органи чуття. Споглядання видимого світу (як це підкреслювали його прихильники) не є нерухомим видивлянням, а поступовим «засвоєнням». Процес споглядання у пластичних мистецтвах перебігає десь так само, як у музиці та літературі; це — сполучування окремих частин твору та їхнє запам'ятовування. Якщо навіть предмети, спогля-

дувані очима, нерухомі, то цього не можна сказати про очі споглядальника. Споглядання картини чи скульптури — процес, що відбувається у часі, поступово, так само як слухання сонати або читання вірша.

Е. *Доповнення до теорії споглядання*. Серед теорій XIX — XX сторіч були такі, що їх слушно можна вважати не так за особні, як за доповнення до теорії споглядання.

1. *Теорія ізоляції*. Згідно з нею ізоляція споглядуваного предмета (*isolation of the object and detachment of the subject*) — коли не суть, то найперша передумова естетичного переживання. Її прибічником був німецько-американський психолог Г. Мюнстерберг, який писав (*Principles of Art Education, 1905, с. 20*): «Треба робити так, щоб розум виповнювала сама уява, не залишаючи в ньому місця ні для чого іншого. Якщо цього досягнуто, вислід ясний: для об'єкта — цілковита ізоляція, а для суб'єкта — цілковите занурення в об'єкт [...]. Це остаточна, тільки інша назва радощів од прекрасного».

Ізоляцію об'єкта зробив осередком своєї естетичної теорії й історик мистецтва Р. Гаман (*Ästhetik, 1911*). Він розумів її як відрив не тільки від практичного життя і пут буденщини, а й від оточення, в якому перебуває об'єкт. Естетичне переживання скупчується на одному предметі, відсіваючи інші. Не що інше, як ізоляцію споглядуваного предмета мають на меті такі засоби, як рямця картин, цоколі статуй, сцена театру; подібне призначення й таких різних заходів, як стилізація (часто властива мистецтву) та ідеалізація; вони теж націлені на те, щоб виокремити мистецький твір і в такий спосіб уможливити естетичне ставлення до нього. Як зазначали критики (*H. S. Langfield, The Aesthetic Attitude, 1920*), насправді ізоляція не є *достатньою* передумовою естетичного переживання, це тільки одна з його передумов, тож теорія ізоляції може вважатися за додаток до теорії споглядання. Так само стоїть справа з іншими теоріями, про які зараз піде мова.

2. *Теорія психічної дистанції*. Споглядання вимагає скупчення уваги на одному предметі й принаймні на одному «рівні» (*«one-level state of attention»*, як висловлюються англосакси). Зокрема свідомість не може бути поділена між думкою про споглядуваний предмет і думкою про самого себе, вона радше вимагає втрати відчуття власної особи. Інакше кажучи, естетичне переживання, за словами англійського психолога Е. Буллоуга (*Psychical Distance, 1912*), вимагає «психічної дистанції». Морська буря — чудове видовище, але не для того, хто думає про близьку небезпеку. Якщо хтось, стоячи на морському березі, задкує перед хвилику, аби не замочити взуття, то це означає, що він утратив есте-

тичну позицію. У театрі оплески — свідчення того, що публіка зазнала естетичних переживань, але це вже позаду, зараз вона від них вільна.

3. *Теорія некорисливості*. Згідно з нею передумова естетичного переживання не що інше, як тимчасове усунення зі свідомості справ, у яких ми практично зацікавлені, справ утилітарних, особистих, першорядної ваги. Цей погляд розвинув і то з великим успіхом Кант. Проте зв'язок між естетичним переживанням та безкорисливою позицією він відкрив аж ніяк не перший; адже про такий зв'язок писав трохи давніше Скот Еріугена.

Для Канта некорисливість була однією з кількох визначальних для естетичного переживання рис; декотрі ж із його наступників зробили з неї рису, достатню для визначення цього переживання. Таке пересадне розуміння теорії також викликало опір; відомим її критиком був Ж. Гюйо (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884), а на польському ґрунті В. Вітвіцький (*Psychologia*, третє вид., 1962). Але їхня аргументація почасти була непорозумінням, зокрема коли вони покликалися на те, що все ж естетичні переживання дають і особисту, практичну, життєву користь; звичайно, теорія некорисливості цього не заперечує, та в тім-то й річ, що людина не може думати про такі практичні вигоди, бо тоді її переживання перестає бути естетичним.

4. *Психологія образу*, поширена в період між двома світовими війнами, дотримувалася чільної думки, що у сприйманнях цілість первинніша за частину; ми впізнаємо бачене колись обличчя, хоча не пам'ятаємо форми губів чи напрямку зморщок. Окремі імпульси, що надходять із зовнішнього світу, людина відразу об'єднує в цілості, «образи», «своєрідні уклади».

Теорія образу на початку не рахувалася з естетичним переживанням, але, зрештою, знайшла застосування і в цій галузі: на терені малярства завдяки Р. Арнґаймові (*Art and Visual Perception*, 1956), а на терені архітектури — Я. Журавському (*O budowie formy architektonicznej*, 1962). Вони з'ясували цілісний характер естетичного переживання, що виявляється у спогляданні картини чи оглядові будівлі. Спостереження польського вченого скидалися на дуже давні спостереження, а саме Арістотелі та на його тезу, що передумовою естетичного переживання є цілкова приступність речі для сприймання її розумом, органами чуття чи пам'яттю. Твір зорового мистецтва, картина чи будівля діє на глядача, коли має «яскраві» форми, а отже, й легкі для схоплювання; те саме можна сказати *mutatis mutandis* (з відповідними змінами) й про інші мистецтва. Цю теорію задовго перед її сформулюванням застосовували у своїх творах пластики, музики, поети. Психологія образу — не самодо-

статня теорія естетичних переживань, зате вона пояснює, коли саме предмет викликає таке переживання, — ось чому вона — важливий *ad-dendum* (додаток) до теорії споглядання.

Час підсумувати вищенаведені відомості про новіші теорії естетичних переживань. Підсумовуючи ж їх, слід підкреслити велику розбіжність між окремими теоріями. Інтерпретація естетичного переживання як *активного* (теорія емпатії) та інтерпретація його як *споживчого* (теорія споглядання) — полярно протилежні. Та це ще не все: у теоріях естетичних переживань є ще й інші полюси.

Одні теорії інтерпретують естетичні переживання як інтелектуальні, інші — як суто емоційні. Вище розглядалося перші. Їхні прибічники у XIX сторіччі не піддавали сумнівам участі почуттів у естетичних переживаннях, але не розглядали їх як вирішальний складник переживання. Допіру наприкінці XIX сторіччя з'явилася думка, що естетичні переживання — чистісінька емоція, чистісіньке сп'яніння. Нового тут, зрештою, не було; Гравіна зі своєю наукою про «*delirio*» був великим прецедентом.

Є. *Теорія сп'яніння*. Суто емоційна естетична теорія, з'явившись безпосередньо після періоду позитивізму, була несподіванкою. Сюрпризу підніс Едвард Абрамовський, коли 1898 року на запитання: «Що таке мистецтво?» дав украй антиінтелектуальну відповідь. Він дійшов висновку, що естетичне переживання з'являється тоді, «коли ми відкинемо інтелектуальний первень, тобто не станемо переступати порогу думки»; тоді, щойно тоді, явище «показує нам своє друге інтуїтивне обличчя» і настають, як він писав, «народини прекрасного в людській душі». Поки діє інтелект, поти нема інтуїції, краси та естетичного переживання.

Із початку XX сторіччя такі заяви почали множитися, надто коли йшлося про поезію. Особливо ваговиті належали П. Валері, французькому поетові та мислителю; так само англієць Е. Селінкот, професор поетики в Оксфорді (*On Poetry*, 1929), вбачав у поезії лише «передання бурхливо пережитого вражіння»; писав, що її «вартість полягає у здатності віддавати почуття життя в його нескінченній многолико́сті».

Та найрадикальнішим речником суто емоційно трактованої «чистої поезії» став француз, автор знаменитої «Історії релігійного почуття», Г. Бремон. Він розумів поезію вузько і непоступливо (*Poésie pure*, 1929); писав, що до неї не належать ані розум, ані вразливість, ані все те, що знаходить у віршах драматичний чи філософський розбір поезії; ані те, що з віршів зберігає переклад; не належать до поезії ані об'єкт

вірша та його зміст, ані звук окремих речень, ані логічна послідовність уявлень, ані розвиток оповіді, ані подробиці описів, ані навіть безпосередньо викликане зворушення. «Повчання, оповідання, змальовування, викликання трепету чи сліз — для всього того цілком *стає* прози, якої, власне, всі ті речі є об'єктом».

Що ж тоді, згідно з цим мислителем, застається для поезії? Нічого, крім сп'яніння, «непевного сп'яніння». Але такого сп'яніння досить, щоб налагодити «зв'язок із таємничою дійсністю» і «передати глибини нашої душі». Отож на позір небагато, якщо має zostаватися лише сп'яніння, і zarazом багато, оскільки у гру тут уходить глибина душі. Звичайно, до поезії належить і музика вірша, та все ж роль такої музики лише службова, вона — «провідник флюїдів». І чого ж досягає така чиста поезія та сп'яніння від неї? Якщо слова прози спонукають до звичної життєвої діяльності, то слова поезії, властиво, кладуть край такій діяльності й несуть утихомирення. А через утихомирення ведуть нас, за словами Бремона, «туди, де чекає [...] присутність інакша, як людська». Поезія націлена, зрештою, на те, щоб стати молитвою.

Мірка поезії — за таким поглядом — не її зовнішні та формальні властивості, а стан душі, власне, стан чуттєвий, трансцендентний, містичний. Що промовляє на користь такого розуміння поезії? Бремон відповідає: те, що поезію ми читаємо довільно, порівняно мало переймаючись її глуздом; що ми не завжди читаємо весь вірш, інколи стане для впливу й кількох слів; що не раз ми улягаємо її чарові, не тямлячи до пуття змісту — як люд читає псалми; що зміст віршів, залічених до великої поезії, вбогий; що вірші захоплюють, коли їхній глузд темний; що вартість їхня залежить від незначущих речей, досить часом змінити одне слово, аби зруйнувати все враження.

Отака виключно емоційна, антиінтелектуальна була концепція естетичних переживань у своїй найрадикальнішій формі. Вона виринула як концепція поезії, але *mutatis mutandis* (з відповідними змінами) могла бути прикладувана до всього мистецтва та всіх естетичних переживань. Але ця концепція втрачає свою парадоксальність, коли сп'яніння вважається не *однією* з форм естетичного переживання. Це починається від Шопенгауера; для нього сп'яніння було належною реакцією на музику й тільки на неї. Ідучи слідом за ним, Ніцше (*Geburt der Tragödie*, 1871) створив дуалістичну концепцію естетичних переживань; вони почасти «аполлоністичні», почасти «діонісичні».

IV. Резюме

Погляди на естетичне переживання, зіставлені вище, неабияк різняться між собою; але, з другого боку, не завжди торкаються тих самих питань.

А. Одні були спробами дати дефініцію естетичного переживання, а інші — його *теорію*. Але це зовсім не означало, що давніші естети усталили визначення, за яким пізніші будували теорію. Більшість естетів узагалі не розрізняли цих двох завдань.

Дефініцію естетичного переживання сподибуємо в Арістотеля та в Томи Аквінського; вона з'являється в їхніх творах укупі з описом типового переживання. Натомість Платоновим витвором була радше теорія; зокрема погляд на те, які умови мають бути виконані, яким розумовим хистом має бути наділена людина, аби могли спізнати естетичне переживання. Плотін та Фічіно розважали на ту саму тему, що й Платон. Естети доби Просвітництва теж мало дбали про визначення; вони виходили з того, що естетичне переживання — просто переживання прекрасного та піднесеності; натомість вони намагалися дослідити, завдяки якій розумовій спроможності це переживання з'являється. Великий виняток становив Кант; у його творах ми знаходимо як дефініцію, так і теорію. Те саме можна сказати й про Шопенгауєрові твори. Естети XIX та початку XX сторіччя, гедоністи, ілюзіоністи чи емпатики, прагнули радше тлумачити явища, аніж їх визначати.

Б. Теорії естетичних переживань стосувалися більш як однієї теми. Піфагорівська концепція «глядача» була теорією естетичної «позиції». Як і положення Еріугени про «*nulla cupido*». Як і Шопенгауєрова споглядальна естетика. Натомість Платоніва естетика насамперед була теорією розумової спроможності, потрібної для естетичного переживання. Те саме можна сказати й про теорії «естетичного чуття» та смаку доби Просвітництва. Почасти й про кантівську теорію «спроможності судження», що вимагає взаємодії всіх розумових потуг.

Не менше розмаїття тематики і в ближчих до нас естетичних теоріях. *Перебіг* естетичного переживання був темою теорії емпатії. Бремонова теорія робила наголос на *об'єктові* переживання — отій таємничій дійсності. Гаманова — пропонувала *передумову* переживання, а саме ізоляцію від буденщини; так само — теорія психічної дистанції. *Негативну передумову*, тобто вилучення інтелектуального перв-

ня, висувала теорія Абрамовського. Теорія естетичного гедонізму стосувалася елементів переживання. Потрібні для переживання *здатності* перелічувала теорія образних уявлень. На *черговості* переживань наголошувала теорія коливань. Близько 1900 року знайшов своїх виразників (у тому числі О. Кюльпе у Німеччині та Я. Сегала в Польщі) погляд, що наріжним поняттям психологічної естетики є поняття естетичної *позиції*, оскільки вона відіграє вирішальну роллю в тому, чи звершиться естетичне переживання. Щодо того, яка це має бути позиція, не могли дійти згоди: О. Кюльпе та Я. Сегал виступали за споглядальну позицію, теорія емпатії дотримувалася іншого погляду. Та повернімося крізь товщу сторіч до піфагорійської позиції «глядача».

В. Труднощі у формулюванні дефініції та теорії естетичного переживання завжди породжувало те, що така назва обіймала вельми *різномірні* переживання. «Різнорідність естетичних переживань, — писав С. Оссовський (*U podstaw estetyki*, 1958, с. 261), — мабуть, чи не менша, ніж різнорідність об'єктів таких переживань».

Новітніші естети гадали, що є якесь особливе почуття, яким, власне, відзначається естетичне переживання. Ми намагалися його знайти, визначити; воно дозволило б виразно окреслити межі естетики, але сумнівно, чи таке почуття є взагалі. Серед самих психологів з'явився погляд, що, зрештою, «нема якогось єдиного почуття для кваліфікації його як естетичного» (*there is no unique emotion which we can label the aesthetic emotion* (див. *C.W. Valentine, The Experimental Psychology of Beauty*, 1962, с. 9). У естетичному переживанні вирішальну роллю відіграє радше гармонійне поєднання різних почуттів та певна розумова позиція. Так само мислять авангардові актори: Роберт Морріс підкреслює, що різниця між естетичним почуванням та звичайним — кількісна, а не якісна (*M. Tucker*, 1970).

Г. Найістотніше те, що поняття естетичного переживання не чітке. Коли мистецький твір діє своєю новинчею та дивовижністю, то чи діє він естетично? Дж. Аддісон (*The Spectator*, 1712) протиставив дивовижність (*uncommon*) прекрасному; але разом і поєднав їх як відмінні «втіхи уяви». Відтоді їхнє співвідношення проблематичне, а дивовижність і новинеча важать у мистецтві чимраз більше. У спілкуванні не тільки з новим мистецтвом — а й з давнім, у крамницях старожитностей — незгірш як на виставках авангардистів, бо «те, що давнє, стало незнане і через те здобуло титул нового» (*A. Moles, Esthétique expérimentale*, с. 21). Відвідувачі музею та мандрівці зазнають на око есте-

тичної емоції, але насправді — це радше особлива туристична емоція. Ближчих до «естетичних» почуттів зазнають радше колекціонери поштівків із краєвидами — парадокс, що його спостеріг Моль. Але час-то такої назви вживають широко й нечітко, тож вона не раз поширюється на все, що не є ані спізнанням, ані діянням.

Г. Розбіжності тут надто великі, щоб не викликати спроб компромісного розв'язання. Якщо минуле сторіччя було періодом крайніх і несумісних між собою теорій, то наше шукає радше теорій плюралістичних, альтернативних, таких, що обіцяють узгодити протилежності.

Одну таку теорію започаткував Р. Інґарден (проголошуючи її не раз, зокрема у книзі «Переживання, твір, вартість», 1966). Основна її думка та, що естетичне переживання складне, багаторазове. Розвиваючись у часі, воно проходить шерех етапів різного характеру; в одну добу — справджує теорію активної позиції, а в другу — пасивної, в одну — інтелектуальної, а в другу — емоційної.

Початок переживання, за Інґарденом, — «вступна емоція», що має характер схвильованості. Другий етап переживання настає, коли під впливом такої схвильованості ми всю свою свідомість звертаємо на об'єкт, що викликав її; це спричиняє гальмування звичайного перебігу свідомості; її поле звужується, зацікавлення зосереджується на поміченій якості. Тоді починається третій етап: «зосереджене споглядання» тієї якості. На цьому третьому етапі естетичне переживання може згаснути, але може тривати й далі; якщо воно триває, то суб'єкт уже має перед собою об'єкт, що його сам сформував, і спілкується з ним, реагуючи схвильованістю на те, що сам зробив. Тож-бо в естетичному переживанні виступають по черезу: чиста схвильованість суб'єкта, формування об'єкта суб'єктом і споживче переживання того об'єкта. На ранніх етапах переживання має чуттєвий і динамічний характер, а на кінцевому етапі втрачає його на користь споглядання.

Д. Є ще й інша сучасна плюралістична концепція естетичних переживань (*W. Tatarkiewicz, Skupienie i marzenie, 1934*). Згідно з її тезою естетичні переживання як пасивного характеру, так і активного, переживання, наділені як виразним інтелектуальним чинником, так і суто емоційним: воно охоплює як стани споглядання та втихомирення, так і стани загостреної чуттєвості. І ті й ті містяться у звичному понятті естетичного переживання й обидва мають право називатися естетичними переживаннями. Теорія, що естетичні переживання — сп'яніння, слух-

на, але тільки для частини переживань, охоплених цією назвою: так само стоїть справа й зі спогляданням.

Теорії естетичних переживань, надто дві останні, плюралістичні, можна викласти також простішими, буденнішими і загальнозрозумілими словами. Зрештою споглядання — не що інше, як *зосередження* на об'єкті, який має викликати естетичне переживання; а те, що емоційніші теорії вбачають у такому переживанні, нагадує «марення», висловлюючись мовою повсякдення. Тож цілком можливо, що, за теорією Інґардена, естетичне переживання є по черзі маренням і зосередженням, а за іншою, може бути поєднанням зосередження та марення, але може бути й *виключно* маренням або *виключно* зосередженням. Тільки альтернативами можна описати поняття естетичного переживання, таке воно загальне й розпливчате.

ЗАКІНЧЕННЯ

Varia sunt membra. Variae sunt is membris mundi species. Variae sunt in speciebus individuorum figurae [...]. Tanta igitur naturae conformaturus, in omnibus diversitatem, in modo subsistendi, in magnitudine, in forma, in figura, in habitudine, in termino, in situ, et quot poteris discriminibus induere, in agendo, patiando, elargiendo, capiando, substrahendo, addendo, aliisque modis ut diximus alterando.*

Дж. Бруно. *Ars memoriae*

А. На цьому закінчується наша книжка; в ній — історія шести понять чи навіть більшого їхнього числа, бо побічно було накреслено й історію понять чару, витонченості, піднесеності, класичності, романтичності тощо. У заголовку, мабуть, не завадило б зазначити спільний характер цих понять, а також те, що йдеться про історію «естетичних» понять. Однак нам видалося доречнішим в історичній праці, що сягає сивої давнини, уникати на титульній сторінці цього терміна, нині, що правда, широко вживаного, але сформованого пізно: історія європейських рефлексій про красу й мистецтво, творчість чи форму довго точилася без нього.

Історія шести найперших понять сьогоденної естетики багата на полеміку та зміни. Коли відходили усталені поняття, змінювалися їхні назви. І, навпаки, змінювалися самі поняття, коли вже усталилися назви. Історика приваблює таке багатство ідей довкола небагатьох тем. Але естетика воно може знеохотити: як йому продовжувати цю морочливу історію, як перед лицем такого розмаїття понять і назв будувати новішу, досконалішу теорію?

* Небесні тіла напрочуд розмаїті. Різні у них лики. Різні особливості. І всій їхній многості належного вигляду надала природа, породивши їхнє розмаїття, протиборство, визначивши їхню потугу, форму, обриси, зовнішній вигляд, розміри, місце розташування; вона зумовила відмінності між ними, їхню виразність, яскравість, рясноту, красу, взаємозалежність, густину, різні способи себе виявляти (*лат.*).

Хтось міг би припускати, що полеміка давніших часів, зрештою, вщухла і в нашу добу через два з половиною тисячоріччя розвою європейської культури настала стабілізація понять і теорії. Насправді, якщо вона й настала, то незначна і в несподіваному вигляді, до того ж ніщо не обіцяє, що вона буде тривала. Які з-поміж історичних понять естетики збереглися?

Відтворництво, яке (під назвами *imitatio* та *mimesis*) довго було на першому плані, відступило тепер на останній. *Творчість*, давніше ледве зауважувана, заволоділа першим планом. Високе становище посіла *форма*, хоча й лишилася багатозначним і дискусійним поняттям. Натомість *прекрасне* вживають із недовірою, вважають за старосвітське поняття. Щоправда, про *мистецтво* пишеться в кожному разі, але це лише пошуки того, чим би воно могло бути ще, переставши бути тим, чим було впродовж двох тисячоріч. Де ж тут стабілізація? Поняття мистецтва нині не менш розхитане, ніж поняття прекрасного. У XIX сторіччі поняття естетики немовби стабілізувалися і (висловлюючись по-кантівському) «ступили на непохитний шлях науки». Тим часом у XX сторіччі настає криза.

Зумовили її дві причини. Одна — *звичайний* перебіг історії: зужиття понять, формування натомість нових, а також зрощення нових із реліктами давніх. Друга — *незвичайний* історичний момент, який ми переживаємо; люди *прагнуть* змін і гадають, ніби вони покликані здійснити їх. У всьому і не в останню чергу — в поняттях; у всіх них і не в останню чергу — в естетичних. Якщо в системі понять струс посідає місце прекрасного, а творчість — місце мистецтва, якщо формується естетика без краси й мистецтва, то це вже не подальші фази давнішого розвою, зокрема притаманного XIX сторіччю, а радше розрив його тяглості. Багато наших сучасників мають відчуття, що вони сягнули поворотного пункту. І таке їм до душі: вони самі хотіли б бути творцями перевороту. Переворотів не бракувало і в минулому, та ніколи вони не були аж такі зумисні, аж так свідомо готовані. Власне кажучи, вони були незумисні, здійснювалися радше з внутрішнього мусу, часто без свідомості того, що йдеться про переворот. Історик знає небагато прецедентів для сьогоденнішнього моменту, нелегко йому прогнозувати наступні етапи й за аналогією; зокрема йому бракує досвіду в визначенні того, чи свідомий і зумисний переворот («хай буде не так, як було досі») є переворотом глибшим і тривалішою дією.

Б. Історію понять порівнювали з цвинтарем, але таке порівняння не зовсім вдале. Вона радше подібна, принаймні в царині естетичній, до

ремонтної майстерні: якісь частини лагодять, якісь усувають і замінюють новими. Цвинтар більше нагадує історія теорії. Став він притулком і багатьох естетичних теорій: там поховано силу-силенну теорій прекрасного, мистецтва, творчості, форми, естетичного переживання.

Формування *понять* полягає в тому, що в різноманітності явищ ми вирізняємо їхні класи; коли клас виокремлено нездало, а також коли він охопив несхожі явища або поминув подібні, тоді ми поправляємо поняття, розширюємо чи звужуємо, змінюючи межі класу. Тож історія понять — це головню історія *корекцій*, змін, поправок. Естетичних понять це стосується не менше і не більше, ніж інших.

Формування ж *теорій* полягає в тому, що ми знаходимо спільні риси у вирізненому класові й тими спільними рисами описуємо їх і пояснюємо. Такий захід може бути здійснений і так і сяк, і коли один спосіб виявляється невдалий, ми пробуємо інших. Тобто історія теорії — не так історія корекцій, як історія *нових і нових спроб*.

Щоправда, історія естетики знає дві незвично стійкі теорії, які пережили тисячоріччя: теорію прекрасного (як форми), йменовану вище Великою теорією (велика, власне, задля своєї довговічності), а також теорію мистецтва (як наслідування), йменовану вище Давньою теорією (свої позиції вона втратила щойно через два тисячоріччя). Крім цих двох, в естетиці було чимало теорій, які з'являлися одна за одною або одна поруч з одною. Якийсь час вони приваблювали, мали палких прихильників, після чого приходили інші й витісняли їх. У світлі нових теорій давні видавалися помилками.

Піфагорівська теорія, за якою прекрасне залежить єдино від пропорційності та чисел, так довго приваблива для філософів та митців, була слухна тільки почасти; як загальна теорія прекрасного вона не спрацьовує, видається помилкою; вона чинна хіба за одної умови: треба або звузити звичайне поняття прекрасного, або розширити звичайне поняття пропорційності.

Платонівська теорія, що є ідея прекрасного, яку ми знаємо, якою послуговуємося і через яку єдино можемо розпізнавати прекрасне, — помилка. І то така, що навіть досить швидко її розпізнано, хоча протягом сторіч вона не втрачала своїх палких прихильників.

Інша платонівська теорія, що мистецтво морально шкідливе, — теж помилка.

Арістотелівська теорія *katharsis*, що вбачає у мистецтві засіб для очищення, — багатозначна, допускає багато інтерпретацій і почасти слухна, але як загальна теорія мистецтва — помилка. Арістотелівська спроба створити загальну теорію трагедії — помилка.

Неоплатонівська теорія «*claritas*», що вбачає суть мистецтва у світлі та сьайві, — надто туманна і надто неоперативна як на теорію. Так само схоластичне ототожнення «*claritas*» із «формою», тобто теорія, що річ прекрасна, коли крізь її матеріальну подобу просвічує суть. Такій теорії, яку створили альбертівці у XVIII сторіччі, не без підстав судилося коротке життя.

Ренесансова «*concininitas*» — пречудова теорія, але застосування має хіба тільки у класичному мистецтві й не спрацьовує щодо готичної чи барокової краси.

Теорія поезії, розвинена аристотелівцями XVI сторіччя й вельми докладно опрацьована ними, усе ж як у загальній концепції, так і в багатьох окремих спостереженнях та приписах — помилка.

Теорія літератури та мистецтва французьких академіків XVII сторіччя — очевидна помилка.

Agudeza манеристів, теорія, за якою єдина щира краса — у витонченості й рафінованості, відповідає лише обмеженому колові творів; як загальна теорія літератури й мистецтва вона — помилка.

Система красних мистецтв, розроблена Ш. Батте, — перша в історії система, схвалена у принципі теоретиками XVIII сторіччя, але корегована, змінювана і, зрештою, потрактована як помилка.

Першу концепцію естетики як науки, започатковану О. Баумгартеном, концепцію, що визначає естетику як науку про чуттєве пізнання (*cognitio sensitiva*), ще у XVIII сторіччі розкритиковано і потрактовано як помилку.

Естетика Шеллінга та Гереля — великі теорії, сповнені пишних ідей, але як цілість — велика помилка. Те саме можна сказати про Лібельтові «красні розумування»: замало фактів, забагато конструкцій.

Незліченні у XIX — XX сторіччях теорії літератури та мистецтв, що їх вибудовували письменники та митці, — реалізми та натуралізми, експресіонізми та формізми, відповідали певним течіям, певній хвилі історії, певним гуртам митців, але як загальні теорії мистецтва не спрацьовували, і їх відкидали інші течії, хвилі, групи.

Так само філософські теорії прекрасного, мистецтва, естетичних переживань, що їх розробляли і розвивали новітніші естети, — гедонізми, ілюзіонізми, теорії емпатії, мали вагу як часткові спостереження, а проте наражалися на критику і як загальні естетичні теорії були потрактовані як помилки.

Зрештою — майже стільки помилок, скільки теорій. Вони криються не тільки в ранніх теоріях, з яких колись починалися безіменні естетичні рефлексії, а й в останніх, дозрілих теоріях наукової естетики.

Інша річ, що в багатьох із тих теорій було *particulae veri* (зерно правди). Можливо, навіть у всіх: в одних було правди менше, в інших — більше, але принаймні в кожній із тих теорій, протягом сторіч проголошуваних і цінованих, крилася якась частка правди. Помилки полягали переважно в тому, що висувалося загальні твердження там, де слухні були часткові, що послуговувалися *totum pro parte* (загальним замість часткового). І нема підстав ті частково хибні теорії осуджувати; в них була історична потреба. У такій складній і важкій царині, як теорія мистецтва, краси, естетичного переживання та творчості, мабуть, не було ліпшої методи, ніж метода проб і помилок (якщо вільно вдаватися тут до такої назви); не було ліпшого способу, ніж проголошення крайніх теорій, що викликають опір, діалектично спричиняються до того, що уми перекидаються на протилежний край, аби, зрештою, наблизитися до проміжної правди чи радше до багатьох окремих правд, що обмежують і доповнюють одна одну. Для того щоб знайти слухну поодинокую теорію і переконатися в її правдивості, не було, мабуть, у складному світі прекрасного мистецтва, творчості ліпшого шляху, ніж починати з неслухних загальних теорій і, зіткнувшись з труднощами, протидоводами, відхиленнями, викрити помилки і дійти до поодиноких теорій, обмежених, але слухних. Такий був — іще далеко не закінчений — шлях європейської естетики. Може, вона одна дозволяла і дозволяє впорядковувати і правильно узагальнювати думки про красу і мистецтво, творчість і форму.

В. Варто наприкінці книги повернутися до її початкової думки. Це думка, що світ розмаїтий і заплутаний, світ людських творінь — не менше, ніж природа. Він складається з предметів, схожих між собою, але поперемішуваних із несхожими; це не крамниця, де речі порозкладувані до ладу, за ґатунками. Тим часом людський розум потребує ладу і прозорості. Щоб їх домогтися, він *упорядковує* світ, а отже, виокремлює у власних витворах, як і в природі, *класи* подібних між собою предметів.

І оперує тими класами так, немовби ті однорідні, тимчасом як вони обіймають предмети, схожі лише під якимись певними поглядами, а під іншими — відмінні; він формує класи скульптур та столів, хоча типи скульптур і форми столів — різні. А для порозуміння не тільки з іншими, а й із самою собою людині потрібні класи та поняття не тільки такі, як скульптур та столів, а й далеко ширші: як природа і правда, а також як прекрасне і мистецтво, творчість і естетичне переживання. Такі найзагальніші класи та поняття мають велетенський обсяг, а отже, й важковловний зміст. А все ж ми їх формуємо і намагаємося вхопити їхній зміст, а потім бачимо, що вхопили не до ширця, і починаємо все спочатку.

Не легше, а то й важче, для таких велетенських класів формувати *теорії*. Вони потрібні не для того, для чого потрібні класи, поняття та їхні дефініції: адже вони не підготовлюють мислення, не творять для нього рамок та схем, вони не є його засновком, вихідним пунктом, початком. Навпаки, вони — кінець, коли не остаточне, то тимчасове об'єднання до купи наших думок та знань.

Ми створюємо теорії, бо вони потрібні. Але це нелегка річ у разі великих класів, спроможних охоплювати безмір різних, тільки почасти схожих між собою предметів. Ми створюємо їх, але рано чи пізно вони виявляються недостатніми, бо з'являються об'єкти, яких доти не було або яких ми не завважили. Тоді ми створюємо нові теорії, на погляд ліпші, здатні ліпше об'єднувати в одне ціле та описувати знані нам предмети. Нарешті вкотре вже з'являється новий досвід і велить нам доповнити чи змінити наші теорії: тоді ми намагаємося створити ще одну нову теорію. Так від теорії до теорії розвивається історія знання про красу і мистецтво, форму і творчість. Достоту як це діється на терені наших знань про природу, людину та суспільство.

У велетенських класах, таких як прекрасне чи мистецтво, важко дослідити всі належні до них предмети — ось чому теорії часто-густо бувають правдиві тільки щодо частини класу. Та для тієї частини, яка була для них за модель, вони правдиві. Правдивість ця може бути порятована, коли звузити їхній обсяг або дати загальнішому поняттю альтернативну дефініцію. Історик знає, що загальні теорії мистецтва чи прекрасного, які себе не виправдали, все ж виявилися вдалими теоріями для вужчого обсягу, для певних розділів мистецтва, певних різновидів краси. У своєму загальному й безапеляційному формулюванні вони помилкові, а проте тлумачать певні різновиди краси та мистецтва і з цього погляду корисні.

Г. А все ж попри мінливість понять і естетичних категорій у їхній історії є певні *постійні мотиви*, завжди живі чи раз у раз відроджувані. Деякі з них упродовж сторіч виступали в незмінному вигляді, а інші часто зазнавали часткових змін та розвою. Історик назагал може зафіксувати моменти, коли такі мотиви впливали в естетичну думку. Варто перелічити головні й найтривкіші з них і з вдячності до тих, хто започаткував чи найліпше висловив такі мотиви, назвати їх іменами цих людей. Одні з таких мотивів спільні для теорії мистецтва й теорії прекрасного, інші ж властиві самій теорії мистецтва; їх тут буде зіставлено між собою.

Історія європейської естетичної думки починається в ранню добу з *піфагорівського мотиву*: так із часів його зачинателів ми називаємо по-

гляд, згідно з яким вирішальну роль для прекрасного відіграє міра, число, гармонія або, як це спершу називали, *symmetria*, співмірність. Від самого початку його супроводжував *орфічний мотив*, тобто переконання, що мистецтво впливає на того, хто бере в нім участь, а саме очищає духово. Такий мотив із самого початку здобув визнання єдино в декотрих гуртах грецьких філософів, а пізніше повертався лише в декотрі моменти історії; натомість піфагорівський мотив понад два тисячоріччя залишався постійним атрибутом європейської думки.

Трохи пізніше, у класичну грецьку добу, народилися один по одному подальші мотиви естетики, які пережили сторіччя. Не всі вони були взаємно узгоджені: *мотив софістів*, тобто відносності й суб'єктивності прекрасного, протиставлявся *Платоновому мотивові*, тобто предковічній ідеї прекрасного. Та обидва вони були довговічні, хоча й у різних колах знаходили свої речників.

З тієї класичної доби походить *Гераклітів мотив*, тобто гармонійності протилежностей. З неї ж таки — *Сократів мотив*, тобто ідеалізації дійсності в мистецтві. А також *Арістотелів мотив*, тобто наслідування дійсності мистецтвом. *Мотивом стоїків* назвімо тлумачення краси речей як їхньої відповідності меті.

У ту добу повної розумової ініціативи виникли також мотиви негативного характеру: *мотив кіренаїків*, тобто безвартісності краси та мистецтва, *мотив софістів*, тобто суб'єктивності прекрасного і відносності мистецтва; *Горгіїв мотив*, або мотив ілюзійонізму, переконання, що ілюзія — джерело впливу прекрасного та мистецтва; *епікурейський мотив*, або підпорядкування краси та мистецтва потребам життя; *скептичний мотив*, або теза про неможливість сформувати загальну теорію прекрасного та мистецтва. Негативні мотиви в естетиці були раннього походження, а виявилися не менш довговічні, як позитивні.

Інші мотиви естетики, що пережили сторіччя, виникли в добу еллізму. А саме: *Посейдонів мотив*, або розрізнення форми та змісту в мистецтві. Так само *Каллістратів мотив*, тобто натхнення як основи мистецтва. *Філостратів мотив*, тобто уяви як іншої основи мистецтва. *Вітрувій мотив*, або еуритмії, тобто переконання про напівоб'єктивну, напівсуб'єктивну природу мистецтва. *Діонів мотив*, або дуалізм поезії та пластичних мистецтв (одвічний грецький мотив, але розвинений і обґрунтований Діоном). *Ціцеронів мотив*, або плюралістичне трактування мистецтва, оцінка його як багатолікого явища з багатьма можливостями. *Мотив риториків*, або розрізнення різновидів та рівнів мистецтва. На спаді ж стародавнього світу з'явився *Плотінів мотив*, або переконання, що краса — проста якість, а не система та пропорційність частин.

Християнські часи принесли *мотив Василя Великого*, або розуміння краси як стосунку між суб'єктом та предметом.

А ще — *псевдо-діонісівський мотив*, або визначення прекрасного як світла. *Августинів мотив*, цебто розуміння краси як ладу. З середньовіччя бере початок *Еріугенин мотив*, або безкорисливої позиції, конче потрібної для відчуття краси. А також *мотив Бернара з Клерво*, або теза про вищість внутрішньої краси. *Мотив Гуго Сен-Вікторського*, або ієрархічної структури краси та мистецтва. *Мотив Альберта Великого*, або виведення краси речей з їхньої понятійної форми. *Мотивом Томи Аквінського* було протиставлення естетичного переживання звичайному сприйманню і біологічно зумовленій діяльності. Зрештою *мотив Данте*, або «двох парнаських верховин», становив собою протиставлення розумового мистецтва і мистецтва натхнення.

Відродження почалося з *Петрарчиного мотиву*, або розуміння мистецтва як «чарівної фікції». *Мотив гуманістів* виводив мистецтво з *furor poëticus*. *Мотивом Миколи Кузанського* був наголос на активній участі митця у створенні кожного мистецького твору. Такий самий був *мотив Альберті*, що висував на перший план *disegno*, проект, митців намір. *Рафаелевим мотивом* була залежність мистецького твору від ідеї в митцевому розумі. *Мотивом Леонардо да Вінчі* — цілковите підпорядкування мистецтва природі. *Мотивом Мікеланджело* — інтелектуальний чинник у творенні мистецьких речей (*si dipinge col cervello*). *Мотивом Вазарі* — розрізнення різних «манер» у мистецтві. *Мотивом Балтазара Кастільйоне* — недбалий чар (*sprezzatura*) як одне із джерел прекрасного. *Дюреровим мотивом* було: розпізнати красу ми вміємо, але суті її не знаємо (*was aber die Schönheit sei, weiss ich nicht*). *Мотив Патрізі* — це мотив незвичайності (*maraviglia*) в мистецтві. *Мотив Цуккарі* — це *disegno interno* як основа мистецтва. *Мотивом Карбевського* було, що митець — творець на кшталт Бога (*instar Dei*). У зовсім іншому стилі був *мотив Кардано*, або вишуканості як мистецької категорії. Іще віддаленіший був *Малербів мотив*, або цілковитої неспроможності мистецтва давати якусь користь.

На зламі діб Відродження та бароко починають поновлюватися (і почасти посилюватися) давні мотиви. *Малербів мотив* був поверненням до мотиву циніків. *Мотив Джордано Бруно* був радикалізацією естетичного плюралізму. *Картезіанський мотив* у естетичі був поновленням суб'єктивізму. *Мотив Балтазара Грасіана* — крайньою пропагандою вишуканості. *Гравінін мотив* був по суті поворотом до орфічного мотиву. Пізніше *Г'юмів мотив* став поновленням тези софістів про мінливість краси, а *Лессінгів мотив* поновленням, по-

глибленням і узвичаєнням Діонового мотиву про відмінність між поезією та пластикою.

Із часів бароко: *Пуссенів мотив*, або «перспективного» бачення; *Расінів мотив*, або вірогідності як найвищої прикмети відтворювального мистецтва; *мотив Буало*, або прикладення правил як найзагальнішої умови досконалого мистецтва; *мотив Тезауро*, або вбачання суті мистецтва у метафорі.

Із XVIII сторіччя походить *мотив Віко*, або своєрідної поетичної правди. А також *мотив Дюбо*, або обґрунтування мистецтва як засобу давати поживу розумові та вбивати нудьгу. Буде цілком справедливо, якщо ми дамо назву *Аддісонового мотиву* розрізненню естетичних категорій, а *Берковим мотивом* назовемо зіставлення краси та піднесеності (хоча попередника він мав не тільки в особі Псевдо-Лонгіна, а й Буало). *Кантовим* іменем можна б назвати багато мотивів, та якщо наголошувати на найважливішому, то *Кантовим мотивом* має бути назване переконання, що естетичні судження завжди поодинокі.

Розуміння естетичного життя як споглядання слід називати *Шопенгауєровим мотивом*. А *Гегелевим* — діалектику прекрасного. *Мотивом Чернишевського* — розпізнання своєрідної краси дійсності. Найважливішим *Марковим мотивом* — суспільне обґрунтування мистецтва.

За новітніших часів своєрідним *мотивом Кроче* є потрактування естетики як лінгвістики. *Лінпсовим мотивом* — теорія емпатії. Типовий для нашого часу мотив естетичного переживання як струсу міг би мати назву *мотиву Валері*, а усунення меж між мистецтвами — *Аполлінерового мотиву*. Мотив усунення орнаментального мистецтва — *Лусів мотив*, а мотив функціональної форми, надто пристосованої до суспільної екзистенції, — це *мотив Ле Корбюзє*.

Принаймні три мотиви ми маємо право пов'язувати із прізвищами поляків: опріч мотиву Сарбевського, або мотиву творчості, іще два новішого штибу: чиста форма як єдиний сенс мистецтва — *мотив Віткевича* і побудова естетики на понятті своєрідного укладу елементів — *мотив Журавського*. Якщо хтось скаже, що перелік мотивів естетики, а надто їхнє поєднання з іменами окремих осіб — пуста забавка, *raignion* (як висловився Платон), то нехай візьме до уваги певну мнемотехнічну вартість такого заходу, а також і те, що хоч більшість понять і естетичних теорій — гуртова праця, усе ж переважно хтось один формував їх раніше або досконаліше за інших. Перелік мотивів естетики складено на те, щоб усвідомити їхнє розмаїття і поступове їхнє виникнення. Може, він покладе початок ліпшим, повнішим, систематичнішим спробам зіставити між собою естетичні поняття, ідеї та теорії.

БІБЛІОГРАФІЯ

На основі авторських бібліографічних матеріалів
підготував до друку Януш Краєвський

Скорочення

PL — Мінь, Латинська патрологія, 221 vol., Paris 1844—1855.

PG — Мінь, Грецька патрологія, 162 vol., Paris 1857—1866.

BKF — Biblioteka Klasyków Filozofii, Warszawa PWN.

PUF — «Прес Університер», Paris.

W. — Варшава; Wg. — Вроцлав; Kł. — Краків; N.Y. — Нью-Йорк; Lond. — Лондон; Lpz. — Ляйпциг; Basl. — Базель; Flor. — Флоренція; Napl. — Неаполь.

ed. — видання, випуск;

е.п., н. в. — нове видання; in — в; mnscrip., рук. — рукопис;

vol., v., т. — том; ст. — сторіччя; до н. е. — до нашої ери;

н. е. — нової ери.

I. Опрацьована література загального характеру

Антології. Словники

Carritt E. F. (ed.). *Philosophies of Beauty, From Socrates to Robert Bridges*, Oxford 1962 (I вид. 1947).

Encyclopaedia Britannica, A New Survey of Universal Knowledge, ed. W. Benton Publ., Chicago—Lond.—Toronto 1956, 24 vols.

Gilmore Holt E. (ed.), *The Literary Sources of Art History*, Princeton 1947, н. в. *A Documentary History of Art*, Garden City, N. Y. 1957—1958, 2 vol.

Grande Antologia Filosofica, ed. V. A. Padovani, A. M. Moschetti, Milano 1954—1971, 21 vol. (*Il pensiero classico*: vol. 1—2; *Il pensiero cristiano*: vol. 3—5; *Il pensiero della Rinascenza e della Riforma*: vol. 6—11).

Ilg A., *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Wien, 1871.

- История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли*, гл. ред. М. П. Овсянников, Москва 1962—68, 4 т.
- Lalande A., *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, ed. 9, Paris 1962, PUF.
- Marino A., *Dictionar de idei literare*, vol. 1, București 1973.
- Plebe A., *Estetica*, Firenze 1965, in: *Storia Antologica dei Problemi Filosofici*.
- Wiener Ph. P. (ed.), *Dictionary of the History of Ideas*, N. Y. 1973, 4 vol. +1 vol. index.
- Allen W. D., *Philosophies of Music History*, 1939, 2 вид. 1962.
- Art and Society. Collection of Articles*, перекл. з рос. (*Iskusstvo i Obščestvo*), Moskva 1968.
- Bauemler A., *Ästhetik*, y: *Handbuch der Philosophie*, I, München — Berl. 1934.
- Bayer R., *Histoire de l'esthétique*, 1961.
- Beardsley M. C., *Aesthetic from Classical Greece to the Present*, 1966.
- Bosanquet B., *A History of Aesthetics*, Lond.— N. Y. 1892; нове видання N. Y. 1957.
- Chambers F. P., *Cycles of Taste*, 1928; — *History of Taste. An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, N. Y. 1932.
- Charpier J., Seghers P., *L'art poétique*, Paris 1956.
- Dresdner A., *Die Entstehung der Kunstkritik*, I, 1915; н. в. München 1968.
- Gilbert K. E., Kuhn H., *A History of Esthetics*, 1939; вид. 6, Bloomington 1954.
- Grinten B. van der. *Enquiries into the History of Art — Historical Writing*, Amsterdam 1952.
- Hauser A., *The Social History of Art*, Lond. 1951; — польськ. перекл. J. Ruszczycówna, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, W. 1974; — *The Philosophy of Art History*, 1959; — польськ. перекл. D. Danek, J. Kamionkowa, *Filozofia historii sztuki*, W. 1970
- Heimsoeth H., *Die sechs grossen Themen der Abendländischen Metaphysik*, 3 Aufl., Darmstadt, b.d.
- Kallen H. M., *Art and Freedom. A Historical and Biographical Interpretation of the Relations between the Ideas of Beauty, Use and Freedom in Western Civilisation from the Greeks to the Present Day*, N. Y. 1942, 2 vol.
- Kristeller P. O., *The Modern System of the Arts*, «Journal of the History of Ideas», vol. XII, XIII, 1951—1952.
- Lotze H., *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, 1868.
- Lovejoy A. O., *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Cambr. Mass. 1936.
- Menendez y Pelayo M., *Historia de las ideas estéticas en España*, 1883—1891, 7 vol.; скороч. вид., Madrid 1940, V vol., reed. 1962; а також у: *Obras completas*, Madrid 1940.
- Momenti e problemi di storia dell'estetica*, ed. Marzorati, Milano 1959 i n.
- Овсянников М. П., Смирнова З. В., *Очерки истории эстетических учений*, Москва 1963.
- Panofsky E., *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunst-theorie*, Lpz. 1924, reed. 1960.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t.1, Kr. 1970.
- Saintsbury G., *History of Criticism and Literary Taste*, 1902, 3 vol.
- Schäfer R., *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 1934.
- Schasler M., *Ästhetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*, vol 1: *Kritische Geschichte der Ästhetik*, Berl. 1872.

Schlosser J. von, *Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1935; — *Die Kunstliteratur*, 1924.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, т. 1 : *Estetyka starożytna*, Wr.—Kr. 1960; т. 2: *Estetyka średniowieczna*, Wr.—Kr. 1960, 1962; т. 3: *Estetyka nowożytna*, Wr.—W.—Kr. 1967.

Tatarkiewicz W., *Pisma zebrane*, т. 2: *Droga przez estetykę*, W. 1972.

Zimmermann R., *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien 1865; — *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, 1858.

II. АНТИЧНІСТЬ

Тексти

Mullach F. W. A. (ed.). *Fragmenta philosophorum graecorum*, Paris, 1860—67—81, 3 vol.

Diels H. (ed.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, ed. 12, Dublin 1966—68, 3 т.; — *Poëtarum philosophorum fragmenta*, in: *Poëtarum graecorum fragmenta*, ed. U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Berl. 1901; — *Doxographi graeci*, 1879, ed. 3, Berolini 1958.

Arnim J. v. (ed.), *Stoicorum veterum fragmenta*, Leipz. 1903—1905, 3 vol.; нове вид. Stuttgart. 1964.

Usener H. (ed.), *Epicurea*, Lipsiae 1887.

Herculaneisii Volumina quae supersunt collectio prior, Napl. 1793—1855, 2 т.; *coll. altera* 1861—1876, 2 т.

Jan C. von (ed.). *Musici scriptores graeci*, 1895.

Krüger J. (ed.), *Ästhetik der Antike*, Berl. 1964.

Aätius (I і або II ст. н. е.), автор *Doxai*, що є джерелом т. зв. *Picila philosophorum* (Поглядів філософів), хибно приписуваних Псевдо-Плутархові, ed. H. Diels, *Doxographi graeci*, ed. 3, Berolini 1958.

Aulus Gellius (пом. 150 н. е.), *Noctae Atticæ (libri XX)*, ed. P. K. Marshall, Oxonii 1968.

Арістофан (446—338 до н. е.), *Thesmophoriazusai* («Тесмофорії»), ed. princ. 1515 (Juntina) ed. n. B. B. Rogers, Lond. 1904; — польськ. перекл. S. Srebrny, *Wybór komedii. Ory. Pokój. Ptaki. Tesmoforie*, W. 1955.

Арістотель (384—322), *De interpretatione; Topica; Physica; De rhetorica; De poetica; Metaphysica; Ethica Eudemia*; in : *Aristotelis Opera*, ex rec. I. Bekkeri, ed. 2, Berolini 1960—61 (грецький текст); або *The Works*, ed. W. D. Ross, Oxford 1937—1967, 12 vols (ang.); польськ. перекл.: *Fizyka*: K. Leśniak, W. 1968, BKF; *Poetyka*: T. Sinko, *Trzy poetyki klas.*, Wr. 1951; *Retoryka*: W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie*, Wr. 1953.

Цицерон (106—43 до н. е.), *Académica; Tusculanae disputationes; De oratore; Orator; De officiis; De natura deorum; De finibus; Pro Archia poeta*; y: *Opera que supersunt omnia*, вид. I. C. Orelli, J. G. Bailer, C. Halm, 8 т., 1833—61; Почасті польськ. перекл. W. Kornatowski, *Pisma filozoficzne*, 1960—63, 4 т. BKF.

Деметрій із Фалерона (бл. 350—280 до н. е.), *De elocutione*, ed. P. Wehrli, in: *Die Schule des Aristoteles*, Basel, 7 vol.; vol. IV: *Demetrios von Phaleron*, 1949; польськ. перекл. W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie*, Wr. 1953, Bibl. Nar. Nr 75, s. II.

Dialexeis, in: H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, 1966.

Діон Хрисостом (бл. 40 — бл. 115), *Oratio Olimpica XII* (105 p.), ed. Emperius, Braunschweig 1844, 2 т.

Діонісій із Галікарнаса (бл. 60 — бл. 5 до н. е.), *De compositione verborum*, ed. H. Usener, L. Rademacher, Leipz. 1904; польськ. перекл. W. Madyda, *Trzy stylistyki greckie*, Wr. 1953, Bibl. Nar. Nr 75, s. II.

Діонісій Трак (бл. 170 — бл. 90 до н. е.), *Ars grammatica; Scholia ad Dionys. Thracis Gram.*, ed. I. Bekker, in *Anecdota Graeca*, Berlin 1816.

Епіктет (бл. 50—130 н. е.), *Diatryby, Encheiridion z dodaniem Fragmentów oraz Gnomologium Epiktetowego*, tłum. L. Joachimowicz, W. 1961, BKF.

Філодем із Гадара (I ст. до н. е.), *De poëmata*, ed. Ch. Jensen, *Philodemos über die Gedichte*, V Buch, 1923; — *De musica*, ed. I. Kemke, *Philodemi de musica librorum que exstant*, 1884.

Філон Александрійський (20 до н. е. — 50 н. е.), *De monarchia. De Moyse; De animalibus; De epif. mundi*; in: *Opera*, ed. Mangey, Londini 1742, 2 vol.; — *Inedita*, ed. Tischendorf, 1868.

Філострат Флавій (Старший) (бл. 178 — бл. 248 н. е.), *Vita Apollonii (de Tyanae)*, in: *Opera*, ed. Kayzer, Zürich 1844; — *Imagines* (Картини, опис гаданої галереї картин), ed. O. Benndorf, K. Schenkl, Lipsiae 1883; — *Libellus de arte gymnastica*, Lipsiae 1883, с.п. J. Jüthner, *Philostrates über Gymnastik*, Leipz. 1909.

Філострат (Молодший), онук попереднього (пом. 264 н. е.), долучив до *Imagines* під такою назвою 18 інших описів, уміщених у виданні Філострата Старшого.

Гален із Пергамона (129 — бл. 200), *Protreptikos épi iatrikes (Adhortatio ad artes addiscendas)*, ed. G. Kaibel, Berl. 1894; — *De placitis Hippocratis et Platonis*, in: *Opera omnia*, ed. C.G. Kühn, Leipz. 1821—33, 20 т.

Гермоген із Тарсо (II—III ст. н. е.), *De statibus*, ed. J. Kowalski, Wr. 1947; він же видав анонімну розправу: *De Commentarii in Hermogenis Status et Tribus interpretibus confecti recensione in codice Par. Gr. 2923 obvia*, «Eos» XLI, 1940—46.

Геродот із Галікарнаса (489—425 до н. е.), *Historiai*, ed. Schweighäuser, Paris—Strasbourg, 1816, 6 т.; польськ. перекл. S. Hammer, *Dzieje*, W. 1954; 2 вид. 1959, 2 т.

Гораций (Quintus Horatius Flaccus, 65—8 до н. е.), *Epistola ad Pisones (Ars poetica)*, ed. Orelli, Zürich 1886; польськ. перекл. T. Sinko, *Trzy poetyki klasyczne*, Bibl. Nar. Wr. 1951.

Ісократ (V—IV ст. до н. е.), *Panegyricus*, ed. Baiter u. Sauppe, Zürich 1846, 2 т.; польськ. перекл.: *Upomnienie Izokratesa do Demonika*, 1845.

Калістрат (III або IV ст. н. е.), *Descriptiones*, ed. C. Schenkl, E. Reisch, 1902, Teubner.

Ксенофан із Колофона (бл. 570—480 до н. е.). Фрагменти у: *Philosophorum Graecorum veterum operum reliquiae*, ed. Karsten, Amsterdam 1835, а також у: Klemens z Aleksandrii, *Stromata*, v. 110 (*Diels, Fragmente der Vorsokratiker*).

Ксенофонт (бл. 430—355 до н. е.), *Commentarii; Convivium; Oeconomicos*; ed. Schneider, Leipzig 1825—1849, 6 т.; польськ. перекл.: *Convivium*: L. Joachimowicz, *Uczta*, у: *Pisma sokratyczne*, W. 1967, BKF; *Oeconomicos*: A. Bronikowski, *Hippika i Hipparch*, Ostrów 1860.

Квінтіліан (бл. 35—95 н. е.), *Institutiones oratoriae*, ed. Krüger, Leipzig 1861.

Діоген Лаертський (II—III ст. н. е.), *Vitae philosophorum*, ed. H. S. Long, Oxogenii,

- 1964; колект.польськ. перекл. видав. I. Krońska: *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, W. 1968, BKF.
- Лукіан із Самоса (130—200), *Charidemus; Paideia; De domo; Pro imag.; Historia quo modo conscribenda*; у: *Opera*, ed. Reitz, Zweibrücken, 1789—93, 10 т.; польськ. перекл. М. К. Bogucki (т. 1,2) і W. Madyda (т. 3), *Dialogi*, Wr—W.—Kr. 1962—1966, 3 т.
- Лукрецій (Titus Lucretius Carus, 95—55 до н. е.), *De rerum natura libri VI*, ed. H. Diels, Berlin 1923—24, 2 т.; польськ. перекл. А. Krokiewicz, *O rzeczywistości ksiąg sześć*, 1923, н. в. 1958; Е. Szymański, *O naturze wszechrzeczy*, W. 1957, BKF.
- Максим із Тира (II ст. н. е.), *Orationes. Dissertationes*, ed. princ. H. Stephanus, Paris 1557, ed. 2, Reiske, Leipz. 1774, 2 т.
- Павсаній з Лідії (бл. 115 — бл. 180 н. е.), *Periegesis tes Hellados*, ed. J. G. Frazer, 1898, 6 т.; польськ. перекл. J. Niemirska-Pliszczyńska, *Wędrowki po Helladzie*, Wr. 1973.
- Платон (428—348 до н. е.), *Fajdros; Fileb; Ion; Państwo; Prologoras; Uczta*; польськ. перекл. W. Witwicki, вид. К. Jeżewska у виданні збірки творів W. Witwickiego, W. 1957—59 PWN; — *Sofista*, польськ. перекл. W. Witwicki, вид. D. Gromska, W. 1956, BKF; — *Prawa*, польськ. перекл. М. Maykowska, W. 1960, BKF.
- Пліній Старший (23/24 н. е. — 79), *Naturalis historia*, ed. D. Detlefsen, Berlin 1866—1873; польськ. перекл. І. і Т. Zawadzcy, *Historia naturalna (wybór)*, Wr.—Kr. 1961, Bibl. Narod.Nr 128, s. II.
- Плотін (Plotinus, бл. 203—270 н. е.), *Enneades*, Editio Princeps Basileensis 1580, — польськ. перекл. А. Krokiewicz: *Enneady*, 2 т. W. 1959, BKF.
- Плутарх із Херони (бл. 45—125), *Vita Pericl.; De sollert. anim.; De placitis philosophorum; Pro pulchritudine; De musica; De gloria Atheniensium; Quaest. conviv.; De Pyth. orac.; De fort. Alex.; De stoic. repugn.; De aud. Poët.; Non posse suaviter vivi; Vitae parallelae*; in: *Opera*, ed. T. Döhner, P. Dübner, Paris (F. Didot), 1839—55. 3 vol.; польськ. перекл.: Z. Abramowiczówna, *Moralia, wybór pism...* 1954; — М. Brożek. *Żywoty sławnych mężów*, Wyd. 4, Wr. 1956.
- Псевдо-Лонгін (I ст. н. е.), *Dionysii vel Longini De sublimitate libellus*, ed. I. Vahlen, Stutgardiae 1967; — польськ. перекл.: Т. Sinko, *Trzy poetyki klasyczne*, Wr. 1951, Bibl. Nar. Nr 57, s. II.
- Сенека Л. А. (3 до н. е. — 65 н. е.), *Epistolae morales ad Lucilium; De tranquillitate animi*; in: *Opera quae supersunt*, ed. Teubneriana, 1905—14, 4 т.; *Ad Luc, epist. mor*; ed. L. D. Reynolds, Oxonii 1965, 2 т.; польськ. перекл. W. Kornatowski, *Listy moralne do Lucyliusza*, W. 1961, BKF; — L. Joachimowicz, *O pokoju ducha, y: Pisma filozoficzne*, W. 1965.
- Секст Емпірик (II ст. н. е.), *Adversus mathematicos* (англ. перекл.: R.G. Bury, *Against the Professors*, 1949), in: *Opera*, ed. H. Mutschmann, Lipsiae 1912—14, 2 т.
- Стобай (Ioannes Stobaeus, V ст. н. е.), *Eclogae physicae et ethicae*, ed. Gaisford, Oxford 1850, 2 т.; — *Anthologion (Florilegium)*, ed. Meinecke, Leipz. 1855—57, 4 т.
- Теон зі Смірни (бл. 130 н. е.), *Peri ton kata to mathematikon chresimon eis ten Platonos anagnosin (Przygotowanie matematyczne do lektury Platona)*, ed. E. Hiller, 1878, Bibl. Teubnera.
- Вітрувій (М. Р. Vitruvius, I ст. до н. е.), *De architectura*, ed. Schneider, Leipzig 1807—1808, 4 т.: польськ. перекл. К. Kumaniecki, *O architekturze ksiąg dziesięć*, W. 1956.

Опрацьована література

- Abert H., *Die Lehre vom Ethos in die griechischen Musik*, 1899.
- Brunius T., *Inspiration and Katharsis. The interpretation of Aristotle's the Poetics VI 1449 b 26*, Upps. 1966.
- Déonna W., *Primitivisme et classicisme, les deux faces de l'histoire de l'art*, y: «Recherche», nr 2, 1946.
- Ghyka M. C., *Le nombre d'or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris 1952, 2 v. (I вид. 1939).
- Gomperz Th., *Herkulanische Studien*, Leipzig 1865.
- Gordziejew W., *Z zagadnień poetyki Arystotelesa*, «Przegląd Klasyczny», 1938.
- Grassi E., *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1962.
- Herrick M. T., *The Fusion of Horacian and Aristotelian Literary Criticism, 1531—1555*, Urbana 1946.
- Howald E., *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, y: «Hermes», LIV, 1919.
- Ingarden R., *Z dziejów teorii dzieła literackiego*, «Kwart. Filozof.», XVII, 1948, a також: *Studia z estetyki*, т. I, W. 1957, того самого автора.
- Körte A., *Der Begriff des Klassischen in der Antike*, y: Sächs. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse, Bd 86. 1934.
- Külpe O., *Anfänge der psychologischen Ästhetik bei den Griechen*, y: *Philosophischen Abhandlungen für M. Heinze*, 1906.
- Kumaniecki K., *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, W. 1955; нове вид. 1964.
- Лосев А. П., *История античной эстетики (Ранняя классика)*, Москва 1963.
- Madyda W., *De pulchritudine imaginum deorum quid auctores Graeci saec. II. p. Chr. n. iudica-verint*, «Archivum Filolog.», PAU. 16, 1939.
- Madyda W., *De arte poetica post Aristotelem exulta*, Kr. PAU 1948.
- Mezzantini C., *L'estetica nel pensiero classico*, in: *Grande Antologia Filosofica*, I. 2, 1954.
- Morawski K., *Historia literatury rzymskiej*, Kr. 1909—21, 2 vol.
- Müller E., *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Wr. 1834—37, 2 vol.
- Nietzsche F., *Geburt der Tragödie*, 1871.
- Perpeet W., *Antike Ästhetik*, 1961.
- Plebe A., *Origini e problemi dell'estetica antica*, y: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, т. I, 1959.
- Pohlenz M., *Die Stoa, Geschichte einer geistigen Bewegung*, 1948; — *Die Anfänge der griechischen Poetik*, y: «Nachrichten v. d. königl. Gesellschaft d. Wissenschaften zu Göttingen», 1920.
- Schuhl P. M., *Platon et l'art de son temps*, Paris 1933 (Барата бібліот.).
- Schweitzer B., *Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike*, y: «Neue Heidelberger Jahrbücher». N. F. 1925, передрук. з: того ж таки, *Zur Kunst der Antike*, Tübingen 1963, I, с. 11—104.
- Sinko T., *Literatura grecka*. 3 т. у 6 ч., Kr. 1931—1954.
- Sobeski M., *Od Platona do Plotyna, Z dziejów greckiej estetyki*, «Muzeion», 1912.
- Svoboda K., *Vývoj antické estetiky*, 1926.

- Толстая-Меликова С. В., *Учение о подражании и об иллюзии в греческой теории искусств до Аристотеля*, в: «Известиях Академии наук СССР», 1926, № 12; (а також по-німецькому в: «Recueil Gebeler», 1926).
- Utitz E., *Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie*, Berlin 1959.
- Walter J., *Geschichte der Ästhetik im Altertum*, 1893.
- Winckelmann J. J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, нове вид. Berlin 1942, польськ. перекл., 1815.

III. Середньовіччя

Словники

- Blaise A., *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, 1954.
- Bouyer L., *Dictionnaire théologique*, 1963.
- Du Cange Ch., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, ed. nova, 1937.
- Godet P., *Dictionnaire de théologie catholique*, 1924.
- Jouve E.G., *Dictionnaire d'esthétique chrétienne*, in: Migne, *Troisième encyclopédie théol.*, т. XVII, Paris 1856.

Тексти

- Coussemaker E. de, *Scriptorum de musica medii aevi, novam seriem*, Paris 1864—76, 4 т.
- Gerbert M., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Sanct-Biassien, 1784, 3 vol.
- Migne J. P. (1800—1875), *Patrologiae cursus completus. Series Latina*, Paris 1844—55, 221 vol. (у тому числі 4 томи індексів), доведено до 1216 року, наступний період доповнив Оруа, 5 vol., Paris 1879—83. — *Series Graeca*, Paris 1857—66, 162 vol. (у тому числі перший том індексів P.F. Cavallera, 1912), доведено до 1445 року.
- Montano R., *L'estetica nel pensiero cristiano*, у: *Grande Antologia Filosofica*, т. 5, 1954.
- Original Treatises dating from the XIIIth to XVIIIth Centuries on the Arts of Painting*, ed. Mrs. Mary P. Merrifield, Lond. 1849, 2 vol.
- Schlösser J. v., *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wien 1896.
- Abelard P. (1079—1142), *Logica «Ingredientibus»*, in: *Opera*, ed. B. Geyer, Beiträge Münster, XXI, 1919—1933, 4 vol.
- Ашар Сен-Вікторський (XII ст., пом. 1171), *De Trinitate*, рукопис опрацьов. М. Th. d'Alverny (фрагменти) у: «Recherches de Théologie ancienne et moderne», XXI, 1954—55.
- Ален із Лілля (*Alanus ab Insulis*, бл. 1128—1202), *Anticlaudianus et De planctu naturae*, Migne, P. L. v. 210, 1855; а також ed Th. Wright, London 1872.
- Альберт Великий (1193—1280), *Opusculum de pulchro et bono*, ed. P. Mandonnet, V; *Summa de creaturis; Mariale; Summa theologiae*; in: *Opera*, ed. Coloniensis, B. Geyer, 1951, i n.
- Александр із Гельса (1180—1245), *Summa theologia, seu sic ab origine dicta Summa*

fratris Alexandri, ed. Quaracchi (Firenze), Coll. S. Bonawenture, 1928—48, 4 т. (ed. crit.).

Алкуїн (Alcuinus, Albinus, Flaccus, бл. 735—804), *Albini dialogus De rhetorica et virtutibus*, in: *Alcuini Opera*, ed. Frobenius, Regensburg 1777, а також: Migne, P. L. v. 100 і 101.

Афанасій (299—373), *Oratio contra gentes*. Migne, P. G. v. 25.

Августин (Aurelius Augustinus, 354—430), *De ordine; De musica; De natura boni; De vera religione; Confessiones*; Migne, P. L. v. 32—47; польськ. перекл. збірки: *Pisma filozoficzne*, 4 т. PAX, W. 1953—55 (*O porządku*, t. 1; *O muzyce*, t. 4; *O naturze dobra*, t. 4; *O wierze prawdziwej*, t. 4); — *Wyznania*, перекл. J. Czuj, вид. 2, W. 1955.

Василь Великий (329—379), *Homilia in Hexaëmeron*, Migne, P. G. v. 29.

Bernard z Clairvaux (1091—1153), *Apologia ad Guillelmum*, Migne, P. L. v. 182.

Боецій (480—525), *De institutione musica libri quinque; Topicorum Aristotelis interpretatio*, in: Migne, P. L. ev. 64.

Bonawentura (Jan Fidanza, 1221—1274), *Itinerarium mentis ad Deum; Breviloquium; Sententiae*; in: *Opera, cura PP. Collegii S. Bonaventurae*, Firenze, ad Claras Aquas (Quaracchi), 1882—1902, 10 vol.

Кларембауд з Арраса (XII ст.), *Expositio super Boëthii De Trinitate*, ed. W. Jansen, Breslauer Studien zur histor. Theologie, 1926.

Dante Alighieri (1265—1321), *Convivio*: — *La Divina Commedia*; — *La vita nuova*; — *De vulgari eloquentia*. in: *Le Opere*, testo crit. della Società Dantesca Ital., ed. M. Barbi, 2 ed., Flor. 1960.

Długosz Jan (1415—1480), *Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, red. J. Dąbrowski, W. 1961—1973, 3 т.

Duns Scotus J. (1266—1308), *Opus Oxoniense, Comment. Sent.*, 1305—06, ed. in: *Opera omnia*, Lyon 1639, L. Wadding; нов. крит. вид. францисканців із Квараккі, передр. у Гільдесгаймі 1968, 4 т.

Eriugena Jan Scot (IX ст.), *De divisione naturae*. Migne, P. L. v. 122; — *Expositiones super hierarchiam coeleslem* (mnsr. Douai 202), ed. H. P. Dondaine, «Revue d. Science Philos.-Theol.» XXXIV, 1950.

Gilbert de La Porrée (zm. 1154), *In Boëthii De Hebdomadibus*, Migne, P. L. v. 64; n.ed. N. M. Haring in «Traditio», 1953; — *In Boëthii De Trinitate Comm., Opera Boëth.*, ed. Basileae 1570; а також: Migne, P. L. v. 64. — *Sententiae divinitatis*, ed. B. Geyer, *Sentenzbuch der Gilbertschen Schule*, Münster 1909, Beiträge z. Gesch. d. Philos. d. M., VII, 2—3.

Grosseteste Robert (1175—1253), *De unica forma omnium; De luce seu de inchoatione formarum; De generatione sonorum*; in: *Opuscula philosophica*, ed. L. Baur, Bäumkersche Beiträge, 1912; — *Commentationes ad De divinis nominibus*, mnsr. Erfurt 89, ed. Pouillon; — *Hexaëmeron*, mnsr. British Museum, Reg. 6, ed. de Bruyne, III.

Гілберт із Ножена (1053—1124), *De vita sua*. Migne, P. L. v. 156.

Gundissalinus D. (Gundissalvi Dominik, XII ст.), *De divisione philosophiae*, 1150, ed. L. Baur., Beiträge... XXIV, III. 1925.

Hraban Maur (бл. 776—856), *De clericorum institutione*; — *Carmen ad Bonosum*, Migne, P.L. v. 107, 112.

- Гуго Сен-Вікторський (1096—1141), *Didascalicon*, VII, Migne, P. L. v. 176.
- Ісідор Севільський (бл. 570—636), *Sententiae*, Migne, P. L. v. 83 ; — *Differentiae*, Migne, P. L. v. 83.
- Ян Зальцбурзький (J. Saresberiensis, бл. 1110—1180), *Metalogicon libri IV*, Migne, P. L. v. 199; а також ed. C. J. Webb, Oxonii 1929.
- Кассіодор (бл. 480—бл. 575), *Rhetorica*; — *De artibus ac disciplinis liberalium artium*, Migne, P. L. v. 70; — *Exposition in Psalterium*, Migne, P. L. v. 70.
- Клеменс Александрийський (бл. 160 — бл. 220), *Paedagogus*, Migne, P. G. v. 8; — *Stromata*, Migne, P. G. v. 8.
- Конрад із Хіршау (XII ст.), *Dialogus super auctores*, ed. R. B. C. Huyghens, Coll. Latomus, XVII.
- Матвій Вендомський (нар. бл. 1130), *Ars versificatoria* (XII ст.), ed. E. Faral, in: *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*, Paris 1924, н. в. 1958.
- Musica Enchiridiasis*, ed. M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, 1784.
- Neckham Alex. (пом. 1217), *De laudibus divinae sapientiae*, ed. Th. Wright, *Rerum Britann. Medii Aevi script.*, Londra 1863; repr. N. Y. 1963.
- Ockham W. (до 1300—1349 або 1350), *Exposition aurea super artem veteram*, Bologna 1496; — *Commentarii (sive Quaestiones) in quattuor Sententiam libros*, ed. Trechsel, Lyon 1495.
- Orygenes (185/6—254), *Opera omnia*, Migne, P. G. v. 11—17; repr. 1960—64.
- Псевдо-Діонісій (Псевдо-Ареопарит, V ст. н. е.), *De divinis nominibus, Mystica theologia; De coelesti hierarchia; De ecclesiastica hierarchia; Epistolae*; in: Migne, P. G. v. 3; польськ. перекл. E. Bułhak, Dionysius Areopagita, *Dziela*, Kr. 1932.
- Robert Kildwarby (пом. 1279), *Tabulae super originalia Patrum*, ed. D. A. Callus, in: *Frühscholastische Abkürzungen des Lombarden*, in: *Melanges Raym. J. Martin*, 1948.
- Рішар Сен-Вікторський (пом. 1173), *Beniamin maior*, Migne, P. L. v. 177.
- Savonarola Girolamo (1452—1498), *De simplicitate vitae christianae*, Lyon 1638; — *Prediche*, Flor. 1496; — *Prediche e scritti*, ed. M. Ferrara, Milano 1930.
- Tertulian (бл. 150 — бл. 225), *De praescriptione haereticorum*, ed. J. Martin, Bonnae 1930; — *De spectaculis*, ed. E. Castorina, Flor. 1961; — *Opera omnia*, ed. Migne, P. L. v. 1—2.
- Тома Аквінський (1225—1274), *Summa theologiae*, ed. A. D. Sertillanges, Paris 1925, 4 vol. (I, Ia, IIae); — *Comment, ad De divinis nominibus*, in: *Opuscula omnia*, ed. P. Mandonnet, Paris 1881, 5 vol. (v. 2); — *In libros Physicorum Aristotelis expositio*, in: *Opera omnia*, ed. Leonina, vol. 2.
- Тома Йоркський (пом. 1258), *Sapientiale sive Metaphysica*, бл. 1250, ed. H. Pouillon (фрагменти) у: «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», XI. 1946.
- Ульріх Енгельберті Страсбурзький (пом. 1287), *Liber de summo bono*, L. II; — *De pulchro*; in: *Summa*, ed. M. Grabmann, *Des U. E. v. S. Abhandlung «De pulchro»*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos. — philol. Klasse, Jhrg. 1925, 5 Abh. München 1926.
- Вільгельм Оверньський (пом. 1249), *De bono et malo*, ed. H. Pouillon, *La beauté, propriété transcendante chez les scolastiques 1220—1270*, in: «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age» XI, 1946.

- Венсан з Бове (бл. 1190—1264), *Speculum quadruplex (doctrinale, historiale, naturale, morale)*, Strasburg 1473, 10 т.
- Witelo (XIII ст.). *Optica (Perspectiva)*, фрагменти у: С. Baeumker, *Beiträge z. Geschichte d. Philos. d. Mittelalters*, т. 3, 1908.

Опрацьована література

- Assunto R., *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, Köln 1963.
- Bruyne E. de. *Esthétique paternelle, esthétique chrétienne. A propos de quelques textes patristiques*, «Revue Internationale de Philosophie», nr 31, 1955. — *Études d'Esthétique Médiévale*, Univ. Gandawa, Bruges 1946, 3 т. — *Esthétique du Moyen Age*, Louvain 1947. — *Geschiedenis van de Aesthetica de Middeleeuwen*, Antwerpia 1951—55.
- Cataudella Q., *Estetica cristiana*, in: *Momenti e problemi di storia dell' estetica*, т.1, 1959.
- Eco U., *Sviluppo dell' estetica medievale*, in: *Momenti e problemi di storia dell' estetica*, т. 1, 1959.
- Garin E., *Medioevo e Rinascimento*, 1954.
- Gourmont R. de, *Le latin mystique*, 1922.
- Grabmann M., *Geschichte der scholastischen Methode*, 1909.
- Hempel E., *Nicolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst*, у: *Berichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse*, Bd. 100. H. 3, 1957.
- Mariétan J., *Probleme de la classification des sciences d'Aristote à St. Thomas*, 1901.
- Maritain J., *Art et Scholastique*, Paris 1920; 4 вид. 1947.
- Michelis P.A., *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*, 1955.
- Pouillon H., *La beauté, propriété transcendante chez les scolastiques, 1220—1270*, у: «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age», XI, 1946.
- Reese G., *Music in the Middle Ages*, 1940.
- Riegl A., *Die spätromische Kunstindustrie*. Wien 1901, н. в., Wien 1926.
- Santinello G., *Il pensiero di Nicolo Cusano nella sua prospettiva estetica*, 1958.
- Schapiro M., *On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art*, у: *Art and Thought, issued in honour of A. K. Coomaraswamy*, Lond. 1947.
- Svoboda K., *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Brno 1933.
- Tatarkiewicz W., *Teatryka, siódma sztuka*, у: *Pisma zebrane*, т. 2: *Droga przez estetykę*, W. 1972.
- Théry G., *Études dionysiennes*, Paris 1932—37, 2 т.; — *Dionysiaca* 1, Solesmes, 1937.

IV. Нові часи (з XV до половини XIX сторіччя)

Словники. Антології

- Alsted J.H. (1588—1638), *Encyclopaedia, VII tomis distincta*, Hernonae 1630, 2 vol; Lyon 1649, 4 vol.
- Baldinucci F. (1624—1696). *Vocabolario Toscano dell' arte del Disegno*, Firenze 1681.
- Dictionnaire de l'Académie Française*, Paris 1694, 4 т.; ed. 7, Paris 1878, 2 т.

- Goclenius R. (1547—1628), *Lexicon Philosophicum*, 1607.
 Johnson S. (1709—1784), *Dictionary of the English Language*, London 1755, 2 т.
 Richelet P. C. (1631—1698), *Le nouveau dictionnaire français*, 1680; н. в. 1719.
Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma, ed. P. Barocchi, Bari 1960, 3 т.
 Watelet C. (1718—1786), Lévesque P. (1736—1812), *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792, 5 vol.

Тексти

- Addison J. (1672—1719), *The Works*, Lond. 1854—56, 6 т.
 Akenside M. (1721—1770), *The Pleasures of Imagination*, Lond. 1744.
 Alberti L. B. (1404—1472), *De pictura*, 1435, ed. Mallé, 1950; польськ. перекл. L. Winniczuk, *O malarstwie*, 1963; — *De statua*, 1435; — *De re aedificatoria*, 1485, польськ. перекл. I. Biegańska, *Książ dziesięć o sztuce budowania*, 1960; — *Della architettura, della pittura, della statua*, ital. перекл. in: *Opere volgari*, ed. A. Bonucci. Firenze 1843—49; — *Opuscoli morali*, ed. C. Bartoli, Venezia 1568; — *De pictura, De statua*, ed. H. Janitschek y: *Albertis, kleinere kunsttheoretische Schriften*, Wien 1877.
 Alciato A. (1492—1550), *Emblemata*, Lione 1548.
 Alison A. (1757—1839), *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 1790.
 André Y.-M. (1675—1764), *Essais sur le Beau*, 1715, y: *Dictionnaire d'Esthétique chrétienne*, éd. Migne, 1856.
 Averlino A. (Filarete, 1400—1470), *Trattato d'architettura* (1457—64), ed. J. R. Spencer, New Haven 1965 i M. Finoli, L. Grassi, Milano 1972.
 Aviler A. C. d' (1653—1700), *Cours d'architecture*, 1738.
 Bacon Fr. (1561—1626), *The Two Books on the Proficiency and Advancement of Learning Divine and Human*, Lond. 1605; латин. перекл. W. Rawley: *De dignitate et augmentis scientiarum*, Lond. 1623; — *Opera omnia*, ed. R. L. Ellis, J. Spedding, D. D. Heath. Lond. 1857—74, 15 vol., а також передрук. того вид. з 1960 р.; — *Essays*, 1597 i видання, переклади польською Cz. Znamierowski, *Eseje*, 1959, BKF.
 Baillie J., *An Essay on the Sublime*, Lond. 1747, передр. Los Angeles, 1953.
 Baldinucci F. (1624—1696), *Vita del Cavaliere G. L. Bernini, scultore, architetto, pittore*, 1682; — польськ. перекл. фрагментів M. Rzepińska, у праці: *Dwugłos o Berninim*, вид. J. Białostocki, Wr. 1962.
 Barbaro D. (1513—1570), *I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio*, 1556. (Comm.).
 Batteux Ch. (1713—1780), *Les beaux arts réduits à un même principe*, Paris 1747.
 Baumgarten A. G. (1714—1762), *Metaphysica*, Halle 1739; — *Aesthetica acroamatica*, Frankfurt n/O. 1750, 1758; — *De nonnullis ad poema pertinentibus*. Halle 1735.
 Bellori G. P. (1615—1696), *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, 1672, пізн. вид.: Pisa 1821; польськ. перекл. вступу: J. Białostocki: G. P. Belloriego «*Idea malarza, rzeźbiarza i architekta*», manifest barokowego klasycyzmu. «Przegl. Humanist.» IV, 1960, nr 5, а також y: *Sztuka i myśl humanistyczna*, W. 1966.
 Bembo P. (1470—1547), *Asolani* 1505, y: *Opera*, 4 vol. Venezia 1729; — *De Imitatione libellus*, y: *Opera*, Basileae 1556, Venezia 1729.

- Blondel N.F. (1618—1686), *Cours d'architecture*, Paris 1675—1683, 5 т.
- Boccaccio G. (1313—1375), *Genealogia deorum gentilium* (1363), in: *Opere volgari*, ed. Moutier Flor. 1827—34. — *Boccaccio on Poetry*, ed. C. G. Osgood, Princeton 1930.
- Boileau-Despréaux N. (1636—1711), *Traité du sublime et du merveilleux*, 1672; — *Art poétique*, 1674, у: *Oeuvres*, ed. Saint-Saurin, Paris 1824; — польськ. перекл. Maciuński: *Sztuka rymotwórcza*, 1826; переробка: Fr. K. Dmochowski, 1788, пізніше кілька видань.
- Bosse A. (1602—1676), *Traité des pratiques géométrales*, Paris 1645; — *Sentiments sur la distinction de diverses manières de peinture, dessin et gravure*, Paris 1649; — *Le peintre converty*, Paris 1667.
- Bouhours D. (1628—1702), *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*. Paris 1687; 2 вид. 1691.
- Briseux Ch. E. (1680—1754), *Traité complet d'architecture*, 6л. 1750; — *Traité du beau essentiel*, 1752.
- Bruno G. (1550—1600), *De vinculis in genere*, 1591, у: *Jordani Bruni Nolani Opera latine conscripta*, 3 ed. F. Tocco i G. Vitelli, Florentiae 1891, 8 vol., s. 635—700.
- Burke E. (1729—1797), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Lond. 1757; — крит. і комент. видання. I. T. Bulton. Lond. — N. Y. 1958; польськ. перекл. P. Graft, *Dociekania filozoficzne...*, W. 1968, BKF.
- Capriano G. P. (XVI ст.), *Della vera poetica*, Vinegia 1555, ed. B. Weinberg.
- Cardano G. (1501—1576), *De rerum varietate libri XVII*, Bazylea 1557; — *Apologia in De subtilitate*, 1550, кол. вид. Lyon 1663, 10 т.
- Castelvetro L. (1505—1571). *Poetica d'Aristotele vulgarizzata*. 1570; — *Corretione di alcune cose del Dialogo delle lingue di B. Varchi*. Chiavenna 1572.
- Castiglione B. (1478—1529), *Cortegiano*, Venezia 1528; а також у: *Opera*. 1737; — *Lettere*, Padova 1766—71, 2 т.
- Cennini C. (1360—1440), *Trattato della pittura (Il libro dell'arte)*, ed. Milanese, Firenze, 1859; польськ. перекл. S. Tyszkiewicz., *Rzecz o malarstwie*. Flor. 1933; вид. 2, Wg. 1955.
- Chantelou P. F. de (1609—1694), *Journal de voyage du cavalier Bernini en France*, 1877; польськ. перекл. фрагментів H. Grabska, у праці: *Dwuglos o Berninim*, вид. J. Bialostocki. Wr. 1962.
- Chapelain J. (1599—1674), *Opinion sur le poème d'Adonis*, 1623.
- Colonna Fr. (1432—1527?), *Hypnerotomachia Poliphili* (1467), ed. A. Ilg, 1872; н. вид. у збірн.: *Cimeli, Ristampe anastatiche*.
- Comanini G. (XVI ст.) *Il Figino*, Mantua 1591.
- Condillac E. B. de (1715—1780), *Essai sur les origines des connaissances humaines*, 1746; польськ. перекл.: K. Brończyk, *O pochodzeniu poznania ludzkiego*, Kr. 1952.
- Corneille P. (1606—1684), *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1660; а також у: *Oeuvres*, ed. Marty-Laveaux, 1862.
- Cousin V. (1792—1867), *Cours de philosophie professé a la Faculté des Lettres pendant l'année 1818 sur le fondement des idées absolues du vrai, du beau et du bien*, 1836.
- Crousaz J. P. de (1663—1750), *Traité du beau*, Amst. 1715, 2 vol.; 2 ed. 1724.
- Danti V. (1530—1576), *Trattato delle perfette proporzioni*, 1567; in: *Trattati d'arte*, ed. P. Barocchi, I. Bari 1960.

- Delacroix E. (1798—1863), *Dzienniki*, перекл. J. Guze, J. Hartwig, Wr. 1968.
- Diderot D. (1713—1784), *Les Salons 1759—1781*, y: *Textes choisis*, vol. 4, Paris 1955; — *Oeuvres esthétiques*, ed. P. Vernière, Paris 1959; — *Essais sur la peinture*, y: *Textes choisis*, vol. 5, Paris 1955; — *Le Beau*, y: *Encyclopédie...*, 1751.
- Dolce L. (1508—1568), *Dialogo della pittura*, intitolato l'Aretino, Venezia 1557.
- Dubos J.-B. (1670—1742), *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique*, Paris 1719; éd. rev. 1733.
- Dürer A. (1471—1528). *Vier Bücher von menschlicher Proportion*. Nümb. 1528. вид. факс. ориг. із 1528, Dietikon-Zürich 1969; — *Von der Malerei*, mnsr. London, Albrecht Dürers Schriftlicher Nachlass. ed. Heidrich. Berlin 1908. н. в. 1920: — польськ. перекл. *Albrecht Dürer jako pisarz i teoretyk sztuki*. ed. J. Białostocki, Wr. 1956.
- Eckermann J. P., *Rozmowy z Goethem*, перекл. K. Radziwiłł, J. Zeltzer, вид. B. Placzowska, W. 1960, 2 т.
- Еразм Роттердамський (1467—1536), *Ciceronianus* (1518), вид. збірн. Basileae, 1540—41, передр. репрограф. J. Leclerc, 10 т., 1961 n.
- Félibien A. des Avaux (1619—1695), *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1706, 3 томн; — *Des Principes de l'architecture, de la peinture et les autres arts*; — *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, pendant l'année 1667*, Paris 1668; — *L'idée du peintre parfait*, Londres 1707; — *Entretiens sur la vie et les ouvrages de N. Poussin*, вид. P. Cailler, 1947.
- Ficino M. (1433—1499), *Commentarium in Convivium*: — *Commentarium in Plotinum, in librum de Pulchritudine*: — *Theologia Platonica*: — *Commentarium in Philebum*: — *Epistolae*, in: *Opera*. Basil. 1561, 1576: Paris — Genève 1641.
- Firenzuola A. (1493—1543), *Discorsi delle bellezze delle donne*, in: *Ragionamenti*, 1548, н. вид. Bianchi 1884.
- Fracastoro G. (1478—1553), *Naugerius, sive de poetica dialogus*, y: *Opera*, 1584, англ. перекл. R. Kelso, 1924.
- Francesco di Giorgio Martini (1439—1502), *Trattato d' architettura* (до 1482 p.), вид. C. Saluzzo, 1841.
- Fréart de Chambray R. (пом. 1676), *Idée de la perfection de la peinture*, 1662.
- Fresnoy Ch. A. du (1611—1665), *De arte graphica*, 1667; — *L'art de peinture, traduit en français*, 1668.
- Galilei V. (бл. 1520—1591), *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581), ed. 1602.
- Галілей (Galileo Galilei, 1564—1642), *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Firenze 1632; польськ. перекл. E. Ligocki, *Dialog o dwu najważniejszych układach świata, Ptolemeuszowym i Kopernikowym*, W. 1962.
- Gauricus P. (бл. 1482 — бл. 1530), *De sculptura*, 1504, ed. H. Brockhaus 1886; н. крит. в., A. Chaslel i R. Klein. Genève — Paris 1969; — *De arte poetica*, бл. 1510, вид. 1541.
- Gérard A. (1728—1795), *An Essay on Taste, with Three Dissertations on Taste by de Voltaire, de Montesquieu and d'Alembert*, Lond. 1759.
- Ghiberti L. (1378—1455), *I commentarii* (1436), ed. J. Schlosser, 1912, n.ed. Morisani 1947; vide R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956.
- Goethe J. W. (1749—1832), *Ausgewählte philosophische Texte*, hrsg. W. Girnus, Berlin 1962; — *Dichtung und Wahrheit*, y: *Werke*, Weimar 1896, т. 37: — *Über Kunst und Literatur*, hrsg. W. Girnus, Berlin 1953: — *Briefwechsel zwischen Schiller und*

- Goethe, Stuttgart 1856, 2 т.; — Рецензія на критику Зульцера, у: *Werke*, Weimar 1896, т. 37.
- Gracián y Morales B. (1584—1658), *La agudeza y arte de ingenio* (1648), ed. Madrid 1664, 2 т.; 1757; 1773; — *El crítico*, вид. франц.: *L'homme estrompé*, 1696; — *L'homme universel*, вид. Н. Discreto, 1723.
- Gravina G. V. (1664—1718), *Della ragion poetica*, 1708; — *Della tragedia*, у: *Opere scelte italiane*, 1827.
- Grotius H. (1583—1645), *De iure belli et pacis*, Paris 1625; 1869—70; польськ. перекл. R. Bierzanek. *O prawie wojny i pokoju*, W. 1957, 2 т.
- Harris J. (1709—1780), *Three Treatises, the First Concerning Art, the Second Concerning Music, Painting and Poetry, the Third Concerning Happiness*, 1744.
- Hegel G.W.F. (1770—1831), *Vorlesungen über die Ästhetik* (Гейдельберзькі лекції 1818—29 pp.), Berlin 1955, польськ. перекл. J. Grabowski i A. Landman, *Wykłady o estetyce*, 2 т., W. 1964, BKF.
- Herbart J. F. (1776—1841), *Schriften zur praktischen Philosophie*, 1808.
- Herbert of Cherbury E., Lord (1583—1648), *Tractatus de veritate prout distinguitur a revelatione, a verisimili a possibili et a falso*. Paris 1624.
- Hobbes Th. (1588—1679), *Leviathan*. 1651; польськ. перекл. Cz. Znamierowski, *Lewiatan*, W. 1954, BKF.
- Hogarth W. (1697—1764), *Analysis of Beauty*, Lond. 1753; н. випр. вид. J. Burke, Oxford 1955.
- Hollanda Fr. da (XVI ст.). *Dialogos em Roma*, 1538; франц. перекл. Roquemonta видав A. Raczynski: *Les arts en Portugal*, 1846; польськ. перекл. 1860; нім. та португ. мовами вид. J. de Vasconcellos, у: *Wiener Quellenschriften*, Wien 1899; англ. перекл.: A. F. G. Bell, 1928.
- Home H. (Lord Kames, 1696—1782), *Elements of Criticism*, Edinb. 1762, 3 vol.
- Hume D. (1711—1776), *Treatise of Human Nature*, 1739—40; польськ. перекл. Cz. Znamierowski, *Traktat o naturze ludzkiej*, W. 1963, 2 т., BKF; — *Essay of the Standart of Taste*, 1757; польськ. перекл. T. Tatarkiewiczowa, *Sprawdzian smaku*, у: D. Hume, *Eseje*, W. 1955, BKF.
- Hutcheson Fr. (1694—1746), *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue...*, Lond. 1725; 4 ed. 1738.
- Jouffroy Th. (1796—1842), *Cours d'esthétique, suivi de la Thèse du même auteur sur le sentiment du beau et deux fragments inédits*, éd. 3, Paris 1875.
- Junius Fr. (1589—1677), *De pictura veterum*, Amsterdam 1637; англ. вид. Lond. 1638.
- Kant I. (1724—1804), *Kritik der Urteilstkraft*, 1790; польськ. перекл. J. Galecki, *Krytyka władzy sądzienia*, W. 1964, BKF.
- Картезий (R. Descartes, 1596—1650), *Lettre à M. Mersenne*, 18.3.1630, éd. Adam et Tannery, I, 132.
- Keats J. (1795—1821), *Endymion*, 1818, in : *The Poetical Works*, ed. Formann, 3 вид. Lond. 1889.
- Knight R. Payne (1750—1824), *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 3 ed. Lond. 1805.
- Коперник М. (1473—1543), *De revolutionibus orbium caelestium*, 1543; польськ. перекл. М. Brożek: *O obrotach sfer niebieskich*, вид. A. Birkenmajer, W. 1953, PWN.

- Krasiński Z. (1812—1859), *Myśli o sztuce*, вид. A. Grzymała-Siedlecki, Sympozjon Nr 24.
- Kremer J. (1806—1875), *Listy z Krakowa*, Naumburg 1869, 3 т.; — *Pisma pomniejsze. Filozofia. Historia sztuki i estetyka. Pedagogika*, y: *Dziela*, т. 12, W. 1879.
- Kuzańczyk M. (Nicolaus Cusanus, 1401—1464), *De visione Dei; De ludo globi; y: Opera omnia*, Basileae, 1565.
- La Motte-Houdar A. de (1672—1731), *Réflexions sur la critique*, 1715, y: *Oeuvres*, Paris, 1754, 10 т.
- Le Brun Ch. (1619—1690), *Conférence sur l'expression générale et particulière des passions*, Paris 1715.
- Le Clerc S. (1637—1714), *Traité d'architecture*, 1714.
- Leibniz G. W. (1646—1716), *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, 1765; — польськ. перекл. I. Dąbbska, *Nowe rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, W. 1955, 2 т., BKF; — *Principes de la nature et de la grace fondés en raison*, 1740, польськ. перекл.: S. Cichowicz, *Zasady natury i łaski oparte na rozumie*, y: *Wyznanie wiary filozofa (i in.)*, вид. S. Cichowicz, W. 1969, BKF; — *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*, 1684, ed. Erdmann, 1840.
- Leonardo da Vinci (1452—1519), *Trattato della pittura*. 1498, wg Codex Vaticanus (Urbins) 1270. ed. H. Ludwig, 1882; — факс. вид. з англ. перекл., Ph. McMahon, Princeton 1956; — польськ. перекл. M. Rzepińska, *Traktat o malarstwie*, Wr. 1961; — *Paragone*, комент. J. Białostocki, Wr. 1953.
- Lessing G. E. (1729—1781), *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, y: *Werke in fünf Bänden*, Weimar 1963, т. 3: польськ. перекл. H. Zymon-Dębicki, вид. J. Maurin-Białostocka, Wr. 1962.
- Libelt K. (1807—1875), *Estetyka czyli umniectwo piękne*, Pozn. 1849.
- Lomazzo G.P. (1538—1600), *Trattato della pittura, scultura ed architettura*, Milano 1584, ed. n. 1844; — *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590.
- Lope de Vega Carpio F. (1562—1635), *Nouvel art dramatique (Arte nuevo de hacer comedias*, 1609), trad. fr. M. Damas-Hinard, 1861.
- Luther M. (1483—1546), *Ausgewählte Werke*, вид. Borchardt, München 1922—1925, 8 т.
- Malebranche N. (1638—1715), *Oeuvres*, ed. De Genoude et de Lourdoux, 1837.
- Mander C. van (XVII ст.), *Het Schilderboek*. Haarlem 1604, ed. franc. H. Hymans. 1884.
- Manetti G. (1396—1459), *De dignitate et excellentia hominis*, 1532.
- Meier G.F. (1718—1777), *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle 1748—1750.
- Mendelssohn M. (1729—1786), *Betrachtungen über die Quellen der schönen Künste und Wissenschaften*, 1757.
- Menestrier C. F. (1631—1705), *Philosophie des images*, 1682; — *Les recherches du blason*, 1683.
- Mesnadière J. de la (1610—1663), *La Poétique*, 1639.
- Michał Anioł Buonarroti (1475—1564), *Le lettere*, Milanese, бл. 1550; — *Rime*, Firenze 1623: н. в. 1863; — польськ. перекл. L. Siemieński, *Poezje*, Kr. 1861.
- Mickiewicz A. (1799—1855), *Pisma estetyczno-krytyczne*, Kr. 1924; — *Literatura słowiańska*, W. 1952.
- Minturno A. S. (пом. 1574), *De poëta*, 1509; — *L'Arte poetica*, 1564.

- Mochnecki M. (1803—1835), *Pisma po raz pierwszy edycją książkową objęte*, вид. А. Śliwiński, Lwów 1910.
- Montaigne M. de (1533—1592), *Essais*, Bordeaux 1580, 2 vol.; Paris 1582, 3 vol.; — польськ. перекл. Т. Boy-Żeleński, *Próby*, н. вид., W. 1931—32, 5 т.
- Montesquieu Ch. L. de S. (1689—1755), *Essais sur le goût dans les choses de la nature et de l'art*, y: *L'Encyclopédie*, 1756.
- Muratori L. A. (1672—1750), *Della perfetta poesia italiana*, 1706; — *Reflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, Venezia 1708; — *Della forza della fantasia*, 1745.
- Nicole P. (1625—1695), *Traité de la vraie et de la fausse beauté dans les ouvrages de l'esprit*, y: *Bruzen de la Martinière, Nouveau Recueil des Epigrammatistes Français*, Amsterdam 1720.
- Nifo A. (1473—1538?), *De pulchro*, 1631.
- Pacioli L. (бл. 1445—до 1509), *De divina proportione*, 1509, н. вид. C. Winterberg, Wien 1889.
- Palladio A. (1508—1580), *I quattro libri dell' architettura*, 1570; польськ. перекл. M. Rzepińska, *Cztery Księgi o architekturze*, W. 1955.
- Pallavicino P. S. (1607—1667), *Considerazioni sopra l' arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646.
- Pascal B. (1623—1662), *Pensées*, 1670; *Discours sur les passions d'amour*; — *De l'esprit géométrique*; éd. de la Pléiade, Paris 1954.
- Patrizi F. (1529—1597), *Della poëtica. La deca disputata*, Ferrara 1586.
- Perrault Ch. (1628—1703), *Parallèles des Anciens et des Modernes*, 1692—1697, 4 т.
- Perrault Cl. (1613—1688), *Ordonnance de cinq espèces de colonnes, selon la méthode des anciens*, 1683; — *Les dix livres d'architecture de Vitruve avec notes de Perrault*, ed. Tardieu et Cousin, 1837.
- Petrarka F. (1304—1374), *Invectivae contra medicum*, y: *Opera*, ed. J. Hérold, Basl. 1554—81, 4 vol. : — *Epistolae de rebus familiaribus*; — *Epistolae Seniles*; — *De remediis utriusque fortunae*; y: *Scritti inediti*, ed. Att. Hortis, Trieste 1874.
- Piccolomini S. (Pius II, 1405—1464), *Opera*, Basileae 1571.
- Pico della Mirandola G. (1463—1494), *Commento alla canzone di G. Benivieni Dell'amore celeste e divino*, 1731; н. в. Bologna 1946; — *Oratio de hominis dignitate*, ed. B. Cicognani, Flor. 1942.
- Piero della Francesca (бл. 1412—1492), *De perspectiva pingendi*, ed. 1894: C. Winterberg. Wien 1899, G. N. Fasola, Firenze 1942.
- Piles R. de (бл. 1635—1709), *Cours de peinture par principes*, 1708.
- Pino P. (XVI в.). *Dialogo di pittura*, Venezia 1548, ed. P. Barocchi. *Trattati*, 1, Bari 1960. *Pisarze polskiego Odrodzenia o sztuce*, вид. W. Tomkiewicz, Wr. 1955.
- Poliziano A. (1454—1494), *Panepistemon, hoc est omnium scientiarum cum liberalium tam mechanicarum brevis descriptio*, 1491.
- Poussin N. (1594—1665), *Correspondence de Nicolas Poussin*, ed. Ch. Jouanny, Paris 1911 (Archiv de l'Art français, nouveau période. V); — *Lettres*, ed. Du Colombier, 1929, — *Nicolas Poussin, lettres et propos sur l'art*, ed. A. Blunt, Paris 1964: — *Observations sur la peinture*, y: G. P. Bellori, *Le vite dei pittori...*, 1672, ed. Jouanny.
- Price U. (1747—1829), *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, Lond. 1794—98, 2 vol.

- Quatremère de Quincy A. Ch. (1755—1849), *Considérations sur l'art du dessin*, 1791.
- Racan H. de (1589—1670), *Oeuvres*, Paris 1724.
- Racine J. (1639—1699), *Principes de la tragédie*, ed. E. Vinaver, Manchester 1951.
- Rafael Sanzio (1483—1520), *Lettere*, ed. J. D. Passavant, Paris 1860. (*List do B. Castiglione, do Papieża Leona X.*)
- Rapin R. (1621—1687), *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, 1675.
- Reid Th. (1710—1796), *Essays on the Intellectual Powers of Man [...] on the Active Powers*, Edinb. 1785—88, 2 vol.;—*An Inquiry into Human Mind, on the Principles of Common Sense*, Edinb. 1764.
- Reisch G. (1467—1525), *Margarita filosofica*. 1503, італ. перекл. G. P. Gallucci, Venezia 1600.
- Reynolds J. (1723—1792), *Seven Discourses on Arts*. Lond. 1778; н. вид., опр. R. Wark, S. Marino, Calif. 1959; N.Y. 1961.
- Richardson J. (бл. 1665—1745), *Works*, Lond. 1792.
- Ripa C. (XVI ст., пом. 1611), *Iconologia, ampliata dal G. Zaratino-Castellini*, Roma 1593; пізн. вид.: 1603, 1945.
- Robertello Fr. (1516—1567), *In librum Aristotelis De arte poetica explanationes*, 1548.
- Ronsard P. (1524—1585), *Abrégé de l'art poétique français*, 1565; *Oeuvres*, 4 т., Paris 1567; *Oeuvres choisies*, вид. Noël, 2 т., Paris 1862.
- Saint-Évremond Ch. de (1615—1703), *Oeuvres complètes*, 2 т., Londres 1705.
- Sandrart auf Stockau J. v. (1606—1688), *L'Academia Tedesca della architettura, scultura e pittura oder Teutsche Academie der edeln Bau- Bild- und Malherery-Künste*, Nürnberg 1675; н. вид. A. R. Peltzer, 1925.
- Sarbiewski M. K. (1595—1640), *De perfecta poësi, sive Vergilius et Homerus*,—польськ. перекл. M. Plezia, *O poezji doskonalej, czyli Wergiliusz i Homer*, Wr. 1954; — *Praecepta poetica*, перекл. S. Skimina, *Wykłady poetyki*, Wr. 1958.
- Savonarola G. (1452—1498), *De simplicitate vitae christianae*, ed. 1638, III.
- Scaliger G. C. (1484—1558), *Exotericarum exercitationum liber XV de Subtilitate ad H. Cardanum*, Frankf. 1582; — *Poëtices libri VII*, 1561.
- Schiller J. K. Fr. (1759—1805), *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, перекл. I. Krońska i J. Prokopiuk, W. 1972; — *Über Kunst und Wirklichkeit, Schriften und Briefe zur Ästhetik*, Leipzig 1959.
- Schlegel K. W. F. (1772—1829), *Über des Studium der griechischen Poesie*, 1798.
- Schlegel A. W. (1767—1845), *Vorlesungen über Theorie und Geschichte der bildenden Künste*, Berlin 1827.
- Schlegel J. E. (1718—1749), *Ästhetischen und dramaturgischen Schriften*, 1887.
- Schopenhauer A. (1788—1860), *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, видав. E. Grisebach, Leipz. бл. 1841—92, 6 т.
- Shaftesbury A. A.C. (1671—1713), *Characteristics*, Lond. 1711, 3 vol.;—ed. J. M. Robertson, 1900, 2 vol.
- Sidney Ph. (1554—1586), *The Defence of Poesie*, 1594; н. в. 1904.
- Smith A. (1723—1790), *Of the Beauty which the Appearance of Utility Bestows upon all Productions of Art*, 1759.

- Spinoza B. (1632—1677), *Epistola ad H. Boxel, 9.1674*, ed. Van Vloten-Land, II, 370, *Epist, LVIII*; — польськ. перекл. L. Kołakowski, у: *Listy mężów uczonych do B. de Spinozy...*, W. 1961, BKF.
- Stein K. H. v. (1857—1887), *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttg. 1886, передр. Hildesheim 1964.
- Stewart D. (1753—1828), *Elements of the Philosophy of the Human Mind*, Lond. 1818, 2 vol.; 1821.
- Sulzer J. G. (1720—1779), *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipz. 1771—1774, 5 vol.; 1792—99; передрук. Hildesheim 1967—70.
- Śniadecki Jan (1756—1830), *O pismach klasycznych i romantycznych*, 1818; нове вид. у: *Pisma filozoficzne*, 2 т., W. 1958, BKF (т. 2).
- Tasso T. (1544—1595), *Discorsi dell'arte poetica*, бл. 1569, ed. Solerti, 1901; — *Allegoria*, 1581, ed. Perchacino; — *Lezione sopra un sonetto*, 1582, ed. Guasti, 1875.
- Tesauro E. (1591—1675), *Canocchiale Aristotelico*, 1654.
- Testelin H. (1616—1695), *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture*, 1696.
- Tinctoris J. (1436—1511), *Complexus effectuum musicae*, бл. 1475, ed. Coussemaker, у: *Scriptorum de musica medii aevi*, 1876; там само: *Deffinitorium musicae*.
- Trissino G. G. (1478—1550), *La poetica*, 1529.
- Valla L. (Della Valle, 1407—1457), *Elegantiarum latinae linguae libri sex*, 1471; — *De voluptate*, Pavia 1431, (пізніше під назвою: *De vero bono*); *Opera*, Basl. 1540 і 1543.
- Varchi B. (1503—1565), *Libro della beltà e grazia*, 1590; — *Lezione sopra la pittura e la scultura*, 1546, розширене як: *Due lezioni*, Florencja, 1549; — *Della maggioranza e nobiltà dell'arti*, 1546, ed. Barocchi, *Trattati*, I, Bari 1960.
- Vasari G. (1511—1574), *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, ed. G. Milanesi, 1878—1906.
- Vauvenargues L. de C. (1715—1747), *Introduction à la connaissance de l'esprit humain (1747)*, Н. В. 1920.
- Vico G. B. (1668—1744), *De nostri temporis studiorum ratione*, 1709; — дві версії того самого твору: *Scienza nuova prima*, 1725; *Scienza nuova seconda*, 1744; — колект. вид. 8 т.: B. Croce, G. Gentile, F. Nicoli, 1914—1941; — польськ. перекл.: A. Lange, *Nowa nauka*, 1916, T. Jakubowicz, *Nauka nowa*, 1966, BKF.
- Vida M. G. (1485—1566), *De arte poetica*, 1527.
- Viperano G. A. (1535—1610), *De poetica libri tres*, 1519.
- Vischer F. Th. (1807—1887), *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Leipzig-Stuttgart 1846—1857, 4 vol.
- Warton J. (1722—1800), *The Enthusiast, or the Lover of Nature*, 1744—1746, 2 vol.
- Winckelmann J. J. (1717—1768), *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen*, Dresd. 1763; 1771; — *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764; 1934; — *Briefe*, Berl. 1952—57, 4 т.; — *Kleine Schriften u. Briefe*. Weimar 1960.
- Wolff Chr. (1679—1754), *Empirische Psychologie*, 1732.
- Zuccaro F. (1542—1609), *L'idea de' pittori, scultori e d' architetti*, 1718.

Опрацьована література

- Antal F., *Florentine Painting and Its Social Background*, Lond. 1947.
- Assunto R., *L'antichità come futuro. Studio sull' estetica del neoclassicismo europeo*, Milano 1973.
- Basch V., *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, ed. n. 1927.
- Batllori M., *La agudeza de Gracián y la retorica jesuitica*, y: *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964.
- Battisti E., *Il concetto d' imitazione nel cinquecento da Raffaello e Michelangelo*, y: *Commentari*, VII, 1956, передр. у: *Rinascimento e Barocco*, Torino 1960.
- Benesch O., *The Art of the Renaissance in the Northern Europe*, Cambridge Mass. 1947 і низка пізн. вид.
- Białostocki J., *Teoria i twórczość*, Pozn. 1961 ; — *Styl i modus w sztukach plastycznych*, «Estetyka», II 1961; також розширені у: «Zeitschrift für Kunstgeschichte», H. 2, 1961, а також у: *Sztuka i myśl humanistyczna*, в: 1966: — *Pojęcie natury w teorii sztuki renesansu*. «Estetyka», III, 1962, передр. в.
- Blunt A., *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford 1940; 2 вид. 1956.
- Bouterwek F., *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselbes bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, Göttingen 1801.
- Bray R., *La formation de la doctrine classique en France*, Paris 1957.
- Briganti G., *La maniera italiana*, Roma 1961.
- Brinkschulte E., *J. C. Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen*, in: «Renaissance und Philosophie», X, 1914.
- Brodziński K., *O klasyczności i romantyczności*, y: *Pisma estetyczno-krytyczne*, Wr.—W.—Kr. 1964.
- Brunius T., *Mutual Aid in the Arts. From the Second Empire to Fin de Sècle*, Uppsala 1972.
- Brunot F., *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes*, y: «Annales de l'Université de Lyon», I, 1891.
- Brüstiger Ch. N., *Kants Ästhetik und Schellings Kunstphilosophie*, Diss., Halle 1912.
- Bruyne E. de, *Geschiedenis van de Aesthetica: De Renaissance*, 1951.
- Brzozowski St., *Filozofia romantyzmu polskiego*, Lwów 1924.
- Burckhardt J., *Geschichte der Renaissance in Italien*, 1867; — *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, перекл. М. Kreczkowska, вид. 2, W. 1965.
- Burger F., *Vitruv und die Renaissance*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXXII, 1909.
- Cassirer E., *Die ästhetischen Hauptbegriffe der französischen Architekturtheoretiker 1650—1780*, Diss., Berlin 1909.
- Cassirer E., Kristeller P. O., Randall J. H. jr., *The Renaissance Philosophy of Man. Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi*, Vives, Chicago 1956.
- Chastel A., *Marsile Ficini et l'art*, Genève — Lille 1954; н. в. 1976: — *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959.
- Clements R. J., *Critical Theory and Practice of The Pléiade*, Harvard 1942; — *Michelangelos Theory of Art*, N. Y. 1961; — *Picta poësis*, Roma 1960.

- Einem H. von, *Goethe und die Kunst*, Hamburg 1956.
- Eistein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, перекл. М. і С. Jarocińscy, W. 1965.
- Ellenius A., *De arte pingendi, Latin Art Literature in XVIIIth Century Sweden and Its International Background*, Uppsala 1960.
- Fairchild A. H. B., *Shakespeare and the Arts of Design*, Univ. of Missouri Studies, 1937.
- Falke J. von, *Geschichte des modernen Geschmacks*, 1880.
- Festugière J., *La philosophie de l'amour de M. Ficino et son influence sur la littérature française au XVIe siècle*, «Etudes de philosophie médiévale», XXXI, 1941.
- Folkierski W., *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie—Paris 1925.
- Fontaine A., *Les doctrines d'art en France*, Paris 1909.
- Garin E., *Il Rinascimento italiano*, 1941; — *L'Umanesimo italiano*, Bari 1952, н. в. 1965: польськ. перекл. K. Zaboklicki, W. 1969; — *La disputa delle arti nel Quattrocento*, 1947.
- Gide A., *Poussin*, Paris 1945.
- Gilman M., *The Idea of Poetry in France from Houdart de la Motte to Baudelaire*, Cambridge Mass. 1958.
- Gombrich E. H., *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966.
- Hipple W. J. jr, *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale, Ill. 1957.
- Ivanoff N., *Il concetto dello stile nella letteratura artistica del' 500*, Univ. di Trieste, 1955.
- Jaroszewski T. S., *Architektura doby Oświecenia w Polsce. Nurty i odmiany*, Wr. 1971.
- Kieszkowski B., *Platonizm renesansowy*, W. 1935; — *Studi sul platonismo del Rinascimento in Italia*, 1936.
- Krantz E., *Essai sur l'esthétique de Descartes*, 1882.
- Krautheimer R., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956.
- Kristeller P.O., *Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance*, 1944; — *Renaissance Thought, the Classic, Scholastic and Humanist Strains*, N. Y. 1961; — *The Philosophy of M. Ficino*, 1943.
- Krzemień-Ojak S., *Estetyka G. B. Vica*, «Studia Estetyczne» I, 1964.
- Kuczyńska A., *Teoria piękna M. Ficina*, «Estetyka», т. 4, 1963.
- Kurz O., *Barocco, storia di un concetto*, y: *Barocco Europeo e Barocco Veneziano*, Venezia 1963; — *Barocco, storia di una parola*, «Lettere Italiane», XII, 1960.
- Lee R. W., *Ut pictura poësis. The Humanistic Theory of Painting*, «Art Bulletin», XXII, 1940.
- Legrand F. C., *Sluys F., Arcimboldo et les arcimboldesques*, 1955.
- Lissa Z., *Romantyzm w muzyce*, y: *Romantyzm*, W. 1967.
- Lohmüller H., *Die französische Theorie der Malerei im 17 Jahrhundert*, Diss., Marburg 1931, вид. 1933.
- Lopez R. S., *Hard Times and Investment in Culture*, y: *The Renaissance, Six Essays*, ed. R. H. Bainton, N. Y. 1953.
- Lovejoy N. O., *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948.
- Lukomski G. H., *I Maestri dell' architettura classica*, Milano 1933.
- Mc Keon R., *Concept of Imitation*, «Modern Philology», XXXIV, 1936.
- Mahon D., *Studies in Seicento Art and Theory*, Lond. 1947; — *Eclecticism of the Carracci*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XVI, 3—4, 1953.

- Mandowsky E., *Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa*, Hamburg 1934.
- Maurin-Białostocka J., *Lessing i sztuki plastyczne*, Wr. 1969.
- Meiss M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951.
- Michel P. H., *L'esthétique arithmétique du Quattrocento*, y: *Mélanges H. Hauvette*, 1934.
- Monk S. H., *The Sublime, a Study of Critical Theories in XVIII C. England*, N. Y. 1935.
- Morawski S., *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, W. 1961.
- Mornet D., *La question des règles au XVIII siècle*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», XXI, 1914.
- Mustoxidi T. M., *Histoire de l'esthétique française 1700—1900*, Paris 1920 (бібліографія).
- Nivelle A., *Kunst- und Dichtungs-Theorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin (West) 1960.
- Nowicki A., *Problematyka estetyczna w dziełach G. Bruno*, «Estetyka», III, 1962.
- Ors E. d', *Du baroque*, Paris 1936.
- Otwinowska B., *Imitacja—eklektizm—spontaniczność*, «Studia Estetyczne», 4, 1967;
- Palme P., *Ut architectura poësis*, y: *Idea and Form*, Stockholm 1959.
- Panofsky E., *Studies in Iconology*, N. Y. 1939; франц. вид. *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris 1967; — *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960.
- Pasierb J. St., *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, «Znak», 126, 1964.
- Pater W., *Romanticism*, y: «Macmillans Magazine», vol. 35, 1876.
- Patterson W. F., *Three Centuries of French Poetic Theory*, Ann Arbor 1935, 2 т.
- Pelisson P., *Relation contenant l'histoire de l'Académie Française*, 1653.
- Pietraszko St., *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, 1966.
- Praz M., *Mnemosyne, The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton 1970; — *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Lond. 1939.
- Ptaśnik J., *Cracovia artificium*, т. I, Kr. 1917.
- Revault d'Allonnes O., *L'esthétique de Descartes*, y: *Diderot Studies*, XI, 1968.
- Riegl A., *Stilfragen*, Berlin 1893.
- Rouchette J., *Renaissance telle que nous a léguée Vasari*, Paris 1959.
- Rzepińska M., *Doktryna i wizja artystyczna w rozprawie Albertiego o malarstwie*, «Estetyka» т. 4, 1963.
- Scadura S., *L'estetica di Dante, Petrarca, Boccaccio*, 1938.
- Schlapp O., *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der «Kritik der Urteilstkraft»*, Strassb. 1901.
- Schneider R., *L'esthétique classique chez Q. de Quincy*, Thèse, 1910.
- Smyth C. H., *Mannerism and Maniera*, Locust Valley, N. Y. 1963.
- Spencer J. R., *Ut rhetorica pictura*, y: «Journal Warburg», XX, 1957.
- Spingarn J.E., *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Lond. 1899.
- Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, W. 1965.
- Stokes A., *Art and Science. A Study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione*, London, b.d.
- Symonds J. A., *The Revival of Learning*, y: *Renaissance in Italy*, Lond. 1882, н. в. 1900.
- Tatarkiewicz W., *L'esthétique associationiste au XVII siècle*, «Revue d'Esthétique», XII, 3, 1960.

- Teyssèdre B., *L'histoire de l'art vue du grand siècle*, Paris 1965: — *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris 1965.
- Thieghem P. van, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris 1960, польськ. перекл. 1971.
- Thoré Bürger Th., *De la Beauté dans les Arts*, y: *Revue Universelle des Arts*, т. 3, 1856; — польськ. перекл. Н. Grabska, *O pięknie w sztuce*, y: Thoré Bürger, *Nowe kierunki w sztuce XIX wieku*, вид. Н. Morawska, Wr.—W.—Kr.—Gd. 1972 (Добірка текстів 1838—68 pp.).
- Thorpe C. D., *The Aesthetic Theory of Th. Hobbes*, Ann Arbor 1940.
- Tietze H., *Der Barockstil und die protestantische Welt*, y: «Zeitwende», X, 4, 1934.
- Toffanin G., *Il Cinquecento*, 1929; — *Storia dell' umanesimo*, Napoli—Città di Castello 1933.
- Tolnay Ch. de, *La théorie de l'art et Michelangelo*, Congrès Intern. d'Esthétique, Paris 1937.
- Tonelli G., *Zabarella inspirateur de Baumgarten ou l'origine de la connexion entre l'esthétique et la logique*, «Revue d'Esthétique», IX, 1, 1956.
- Treves M., *Maniera, History of the Word*, «Marsyas», I, 1941.
- Vasoli C., *L'estetica dell' Umanesimo e Rinascimento*, y: *Momenti e Problemi di Storia dell' Estetica*, I, 1959.
- Venturi L., *La critica d'arte e F. Petrarca*, y: «Arte», XXV, 1922; — *La critica d'arte di Leonardo da Vinci*, 1919; — *History of Art Criticism*, N. Y. 1936.
- Vossler K., *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*, 1900.
- Weinberg B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, 2 т.
- Weisbach W., *Die klassische Ideologie: ihre Entstehung und ihre Ausbreitung in den künstlerischen Vorstellungen der Neuzeit*, y: «Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», XI, 1933, передрук y: *Stilbegriffe und Stilphänomene*, Wien 1957.
- Will F., *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought from Winckelmann to Victor Cousin*, Tübingen 1958.
- Wittkower R., *Architectural Principles in the Age of Humanisme*, Lond. 1949; — *G. L. Bernini, the Sculptor of the Roman Baroque*, Lond. 1955.
- Wize, K. F. *Kants Analytik des Schönen*, «Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft», Bd. 4, H. I.
- Wölfflin H., *Renaissance und Barock*, Münch. 1888; — *Die Klassische Kunst*, München 1899; польськ. перекл. J. Muczkowski, *Sztuka klasyczna, Wstęp do włoskiego Renesansu*, Kr. 1931; — *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München 1915.

V. Сучасність (XIX і XX сторіччя)

Антології. Словники

- Barrett C. (ed.), *Collected Papers on Aesthetics*, 1965 (Antologia).
- Dictionnaire de l'architecture moderne*, Paris 1964, ed. De Gerd Hatje.
- Elton W. (ed.), *Aesthetics and Language*, N. Y. 1954; 1967 (Antologia).
- Knaurs Lexikon moderner Kunst*, 1955.
- Seuphor M., *A Dictionary of Abstract Painting*, 1958.

Тексти й опрацьовані матеріали

- Alain (E. Chartier), *Système des beaux arts*, 1920.
- Alexander S., *Space, Time and Deity*, 1920.
- Apollinaire G., *Kubiści. Rozważania estetyczne*, перекл. J. J. Szczepański, Кр. 1959.
- Arnheim R., *Art and Visual Perception*, Berkeley 1957.
- Arp H., *On my Way*, N. Y. 1948.
- Art and Confrontation. France and the Arts in Age of Change*, (I. Cassou та ін.), Lond. 1970.
- L'Art dans la société d'aujourd'hui*, у: *Rencontres Internationales de Genève 1967*, (J. Leymarie та ін.), Neuchatel 1968.
- Aschenbrenner K., *Forma i formalizm*, польськ. перекл. P. Graff, «Studia Estetyczne», nr 6. — 1969. *The Concept of Value. Foundation of Value Theory*, Dordrecht 1971.
- Bachelard G., *La poétique de l'espace*, 1951.
- Banham R., *Machine Aesthetics*, Lond. 1955; — *The First Machine Age*, Lond. 1960; — *Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies*, Lond. 1971.
- Barzun J. M., *Classic, Romantic and Modern*, ed. 2, Lond. 1962 (назва перш. вид.: *Romanticism and the Modern Ego*, 1943).
- Beardsley M. C., *Aesthetics Problems in the Philosophy of Criticism*, 1958; — *Aesthetic Experience Regained*, 1969.
- Bell Cl., *Art*, 1914; н. в. N. Y. 1958.
- Bense M., *Ästhetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden 1965; — *Mała estetyka abstrakcyjna*, 1969, перекл. W. Wirpsza, «Nurt», nr 3, 1970.
- Bergson H. (1859—1941), *Essais sur les données immédiates de la conscience*, 1889, у: *Oeuvres*, éd. du Centenaire, Paris 1963, PUF; — *Le rire*, 1900, у: *Oeuvres*, éd. du Centenaire, Paris 1963, PUF; — *Le deux sources de la morale et de la religion*, 1932, у: *Oeuvres*, ed. A. Robinet, 1963, éd. du Centenaire.
- Biemel W., *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, 1968.
- Birkhoff G. D., *Aesthetic Measure*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. 1933.
- Blaustein L., *Przedstawienia imaginatywne*, 1930.
- Bradley A. C., *Oxford Lectures on Poetry*, 2 ed., 1909.
- Brémond H., *Poésie pure*, 1929; — *Poésie et prière*, 1929.
- Breton A., *Le surréalisme et la peinture*, 1928.
- Brión M., Rey R., *L'art abstrait. Pour et contre*, «Les Nouvelles Littéraires», Paris, 6.VII.1961.
- Brzozowski St., *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości w walce o światopogląd*, W. 1936; н. в. 1973.
- Bullough E., *Psychical Distance as a Factor in Art and an Esthetic Principle*, 1912; — *Aesthetics. Lectures and Essays*, London 1957.
- Cassir E., *Eidos und Eidolon* «Vorträge der Bibliothek Warburg» II, 1924, s. 1—27; — *An Essay on Man*, N. Y. 1944: польськ. перекл. A. Staniewska, *Esej o człowieku*, W. 1971.
- Champfleury (J. Fleury Husson), *Le réalisme*, Paris 1857.
- Cohn J., *Allgemeine Ästhetik*, Leipzig 1901.

- Croce B. (1866—1953), *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari 1902, — *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica ital.*, Bari 1910; — *Nuovi saggi di Estetica*, I: *Breviario di estetica*, Bari 1926; польськ. перекл.: *Zarys estetyki*, W. 1961.
- Чернышевский Н., *Pisma filozoficzne*, перекл. W. Bieńkowska i K. Bleszyński, 2 т., W. 1961, ВКФ; — *Эстетические отношения искусства к действительности*, Москва 1955; — *O sztuce*, перекл. Т. Заблудовський.
- Dessoir M., *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906.
- Doucet F., *L'esthétique d'Emile Zola, et son application à la critique*, Paris 1923.
- Dubuffet J., *L'art brut préféré aux arts culturels*, 1949; — *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris 1967.
- Eco U., *Modelli e strutture*, y: «*Il Verrì*» nr 20, 1966; — *Poetyka dzieła otwartego*, «*Miesięcznik Literacki*» nr 6/34, 1969.
- Ekman R., *Problems and Theories in Modern Aesthetics*, Malmö 1960.
- Eliot T. S., *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933.
- Estreicher K., *Leon Chwistek, biografia artysty*, Kr. 1971.
- Fechner G. T., *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig 1876, 2 т.
- Fiedler K., *Schriften über Kunst*, 1913—1914.
- Focillon H., *La vie des formes*, Paris 1934.
- Francastel P., *Sztuka a technika w XIX i XX w.*, перекл. М. і S. Jarociński, W. 1966.
- Fry R., *Vision and Design*, N. Y. 1920; н. в. 1957.
- Gabo N., Pevsner A., *Manifest z r. 1920*: англ. перекл. y: H. Read, L. Martin: *Cabo*, 1957.
- Gauss Ch. E., *The Aesthetic Theories of French Artists*, Baltimore 1949.
- Gehlen A., *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankf./M. 1965.
- Geiger M., *Das Problem der Scheingefühle*, 1910; — *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses*, «*Jahrb. f. Philos. u. Phänomenol. Forschung*», Halle 1913; — *Zugänge zur Ästhetik*, «*Der neue Geist*», Leipz. — Berl. 1928.
- Ghyka M.C., *Esthétique des proportions dans les arts*, 1927; — *Le nombre d'or*, 1939.
- Gleizes A., Metzinger J., *Du Cubisme*, 1912.
- Gombrich E. H., *Art and Illusion*, ed. 2, N. Y. 1961.
- Gombrowicz W., *Dziennik (1953—1956)*, Paryż 1957; — Розмова y: «*Times Literary Supplement*», 25.9.1969.
- Gourmont R. de. *Le livre des masques*, 1896—98.
- Grabska E. (видав.). *Moderniści o sztuce*, W. 1971.
- Grabska E., Morawska H. (видав.). *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, W. 1963.
- Greenough H., *Form and Function*, 1851, ed. H. A. Small, 1947.
- Groos E., *Einleitung in die Ästhetik*, 1892.
- Gropius W., *Scope of the Total Architecture*, 1943.
- Guyau J. M., *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, 1884.
- Guze J. (видав.). *Malarze mówią o sobie, o swojej sztuce, o sztuce innych*, Kr. 1963.
- Hamann R., *Ästhetik*, 1911.
- Hanslick E., *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854; польськ. перекл. St. Niewiadomski, *O pięknie w muzyce*, 1903.

- Hartmann E. von, *Ästhetik*, 1907—1909.
Hartmann N., *Ästhetik*, 1953.
Heyl B. C., *New Bearings in Aesthetics and Art Criticism. A Study in Semantics and Evaluation*, New Haven 1943.
Hildebrand A. von, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg 1893 (1910); — *Gesammelte Aufsätze*, Strassb. 1909, (1916).
Hodin J. P., *Modern Art and the Modern Mind*, L. 1972.
Hryńczuk J., *Poglądy estetyczne naturalistów niemieckich*, Wr. 1968.
Huisman D., *L'esthétique*, 1959.
Ingarden R., *O formie i treści dzieła sztuki literackiej*, y: *Studia z estetyki*, t. 2, W. 1958; — *Przeżycie — dzieło — wartość*, 1966.
Janicka K., *Światopogląd surrealizmu*, 1969; — *Surrealizm*, 1973.
Jessop T. E., *The Definition of Beauty*, y: *Proceedings of the Aristotelian Society*, XXXIII, 1933.
Jung C. G., *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft*, Olten 1971; — *Gesammelte Werke*, Zürich 1966—71, 15 t.
Kandinsky W., *Über das Geistige in der Kunst*, 1910; вид. 5, 1956.
Klee P., *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Basel 1956; — *Über die moderne Kunst*, Bern 1945.
Koestler A., *The Act of Creation*, 1964.
Kopczyńska Z., *Poezja jest sztuką przez język*, y: *Język i poezja*, IBL 1970.
Krzemień S., *Realizm: narodziny pojęcia i krystalizacja doktryny*, «Estetyka», III 1962.
Kuczyńska A. (red.), *Sztuka i społeczeństwo*, W. 1973.
Külpe O., *Grundlagen der Ästhetik*, вид. S. Behn, Lipsk 1921.
Lalo Ch., *Esthétique*, 1925.
Lam A., *Polska awangarda poetycka, Programy lat 1917—1923*.
Lange K., *Das Wesen der Kunst*, 1907.
Langer S., *Feeling and Form*, L. 1953; — *Problems of Art*, N. Y. 1957.
Langfield H. S., *The Aesthetic Attitude*, 1920.
Lautréamont (I. Ducasse), *Les Chants de Maldoror*, 1869.
Le Corbusier (Ch. Jeanneret), *Le purisme*, y: «*Esprit Nouveau*», nr 4, 1921; — *Les yeux qui ne voient pas*, «*Esprit Nouveau*», nr 8/10, 1921; — *Le Modulor*, Paris 1950; — *Feststellungen zur Architektur und Städtebau*, 1964.
Léger F., *Discours aux architectes*, «*Annales Techniques*», Athènes, nr 44/46, 1933.
Lipps Th., *Ästhetik*, v. I-II, Hamburg 1903—1906.
Listowel, Earl of, *A Critical History of Modern Aesthetics*, Lond. 1933.
Loos N., *Ins Leere gesprochen. Trotzdem*, y: *Sämtliche Werke*, Wien 1962, I.
Löwitz K., *Paul Valéry*, Göttingen 1971.
Lukács G., *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berl. 1956; — *Ästhetik. Die Eigenart des Ästhetischen*, 1963; — *Probleme der Ästhetik*, 1969, y: *Werke*, Neuwied 1963—69; — *Realism in Our Time*, N. Y. 1964; — *Teoria powieści, Esej hist.-filoz. o wielkich formach epiki*, перекл. I. Goślicki, W. 1968.
Mc Luhan H. M., *Pro and Con*, N. Y. 1968; — *Understanding Media: the Extensions of Man*, N. Y. 1964.
Mc Callum H. R., *Contemporary Aesthetic Theory*, «*Toronto Univ. Quarterly*», VI, 1937.

- Me Neill-Whistler J. A., *The Gentle Art of Making Enemies*, 1890.
- Makota J., *O klasyfikacji sztuk pięknych*, Kr. 1964.
- Mallarmé S., *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1888.
- Malraux A., *La métamorphose des dieux*, Paris 1957.
- Marcuse H., *Kultur und Gesellschaft*, вид. 5, Frankfurt a/M 1965—1967, 2 т.
- Maser S., *Grundlagen der allgemeinen Kommunikationslehre*, Stuttg. 1971.
- Maugham W. Sommerset, *Cakes and Ale*, 1930 (роман на тлі Т. Гарді).
- Meinong A., *Abhandlungen zur Erkenntnistheorie*, н. в. 1957.
- Meumann E., *Einführung in die Ästhetik der Gegenwart*, 1908.
- Moles A., *Art et Ordinateur*, Tournai 1971; — *L'esthétique expérimentale dans la nouvelle société de consommation*, y: «Science de l'art», III, с. 23—28; польськ. перекл.: «Twórczość» 1968, nr 7.
- Mondrian P., *De Nieuwe Beelding in de Schilderkunst*, y: «De Stijl», 1917—18.
- Monod-Herzen E., *Lois d'harmonie et tradition*, y: «Amour de l'art», II, 1, 1921; — *Principes de la morphologie générale*, I, 1956.
- Moore J. S., *The Sublime and Other Subordinate Aesthetic Concepts*, y: «Journal of Philosophy» XLV, 2, 1948.
- Morawski St., *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy*, «Studia Socjologiczne», nr 3, 1973.
- Morpurgo Tagliabue G., *L'esthétique contemporaine*, 1960.
- Munro Th., *The Arts and Their Interrelations*, Cleveland 1951.
- Müller-Freienfels R., *Das Urteil in der Kunst*, 1909.
- Münsterberg H., *Principles of Art Education*, 1905.
- Najder Z., *Wartości i oceny*, 1971.
- Odebrecht R., *Ästhetik der Gegenwart*, 1932.
- Ogden C. K., Richards I. A., *The Meaning of Beauty*, y: *The Meaning of Meaning, the Influence of Language upon Thought and the Science of Symbolism*, ed. 3, Lond. 1930; ed. 7, 1945.
- Osborne H., *Aesthetics and Criticism*, Lond. 1955; — *Zagadnienie definicji w estetyce*, tłum. H. Junghertz-Taborska, «Estetyka» т. 4 1963; — *Aesthetics in the Modern World*, Lond. 1968.
- Ossowski St., *U podstaw estetyki*, вид. IV, y: *Dziela*, т. I, W. 1966.
- Perret A., *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris 1952.
- Picon G., *L'art dans la société d'aujourd'hui*, y: *Rencontres Internationales de Genève*, 1967.
- Piwocki K., *Sztuka żywa*, Wr. 1970; — *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki*, W. 1970; — *La poésie comme art de l'espace*, «Journal des poètes», Bruxelles 1969, nr 2.
- Polin R., *Le bonheur considéré comme l'un des beaux-arts*; Paris 1965; — *La création des valeurs*, Paris 1944.
- Pollakówna J., *Formiści*, 1972.
- Porębski M., *Dwa programy*, y: «Materiały do Studiów i Dyskusji», PIS, W. 1950; — *Kubizm, wprowadzenie do sztuki XX wieku*, W. 1966; — *Ikonosfera*, W. 1972; — *Granica współczesności*, Wr. 1965.
- Pronaszko Z., *O ekspresjonizmie*, y: «Maski», nr 1, 1918.
- Przybyszewski St., *Confiteor*, «Życie», III, 1, 1899.
- Raymond G. L., *Essentials of Aesthetics*, 1906.

- Read H., *Art and Society*, Lond. 1937; *Icon and Idea*, Lond. 1955; — *The Meaning of Art*, Harmonds worth, Middl. 1964.
- Richards I. A., *Principles of Literary Criticism*, Lond. 1925.
- Riehl A., *Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtung*, y: «Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie», XX, 1898.
- Rieser M., *Problems of Artistic Form: the Concept of Art*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», XXVII, 3, 1969; — *Sprachkritische Ästhetik in Amerika*, «Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft», XV, 1, 1970.
- Rodin A., *L'art, entretiens réunis par Paul Gsell*, Paris 1932; — польськ. перекл. Т. Tarkiewiczowa, *Sztuka, rozmowy spisane przez Pawla Gsell*, Pozn. 1923.
- Roerig U., *Architektur und Natur*, «Zeitschrift f. Ästhetik», XV, 2, 1970.
- Rosenberg H., *The De-definition of Art*, Lond. 1972; — *L'histoire d'art touche à sa fin*, «Preuves», nr 213, 1968.
- Ruskin J., *Modern Painters*, Lond. 1906, 4 vols; — *The Seven Lamps of Architecture*, Lond. 1913.
- Sadzik J., *Esthétique de Martin Heidegger*, Paris 1963.
- G. Santayana (1863—1951), *The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory*, 1896; N. Y. 1961.
- Schaefer H., *The Roots of Modern Design*, Lond. 1970.
- Schapiro M., *Style*, y: *Anthropology Today*, ed. A. L. Kroeber, Univ. of Chicago Press, 1953.
- Schasler M., *Ästhetik. Grundzüge der Wissenschaft des Schönen und der Kunst*, Leipzig 1886, 2 т.
- Scheler M., *O zjawisku tragiczności*, перекл. R. Ingarden, Lw. 1938.
- Selincourt E., *On Poetry*, Oxford 1929.
- Sedlmayr H., *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948, ang.: *Art in Crisis. The Lost Center*, Chicago 1958; — *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1960.
- Segał J., *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*, «Przegląd Filozoficzny», т. 14; 1911.
- Siebeck H., *Das Wesen der ästhetischen Anschauung*, 1872.
- Skolimowski H., *Antynomie formy w sztuce współczesnej*, «Tematy», nr 31/32, 1969.
- Souriau A., *La notion de catégorie esthétique*, «Revue d'Esthétique», XIX, 1966.
- Souriau E., *L'avenir de l'esthétique*, Paris 1929; — *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*, Paris 1947; 1969; — *Le sublime*, «Revue d'Esthétique», XIX, 1966.
- Stolnitz J., *Beauty: Some Stages of the History of an Idea*, in: «Journal of the History of Ideas», XXII, 2, 1961; — *On the Origin of «Aesthetic Disinterestedness»*, «Journal of Aesthetics a. Art Criticism», XXI, I, 1961; — *The Artistic Values in Aesthetic Experience*, «Journal of Aesthetics a. Art Criticism», XXXII, 1, 1973.
- Столович Л. Н., *Эстетическое в действительности и в искусстве*, Москва 1959; *Гуманизм красоты и красота гуманизма*, «Trudy po Filosofii», X, Univ. v Tartu, 1966; — *L'étymologie du mot «beauté» et la nature de la catégorie du beau*, «Revue d'Esthétique», Paris 1966.
- Strawiński I., *Poétique musicale*, Paris 1946, н. в. 1952; — *Poetyka muzyczna*, польськ. перекл. y: «Res Facta», т. IV.

- Strzebiński W., *Unizm w malarstwie*, W. 1928.
- Sullivan L. H., *The Autobiography of an Idea*, N. Y. 1956.
- Thiersch A., *Die Proportionen in der Architektur*, y: *Handbuch der Architektur*, IV, I, 1883.
- Tucker M., *Robert Morris*, 1970.
- Valentine C. W., *The Experimental Psychology of Beauty*, 1962.
- Valéry P., *Eupalinos*, Paris 1923, польськ. перекл. 1975; — *Variétés*. I—V, Paris 1925—44; — *Estetyka słowa*, польськ. перекл. D. Eska, A. Frybesowa, W. 1971.
- Venturi L., *Four Steps Toward Modern Art*, 1956; — *Storia della critica d'arte*, Roma—Firenze—Milano 1945.
- Volkelt J., *System der Ästhetik*, 3 т., 1905—1914; — *Grundlegung der Ästhetik*, 1927.
- Wallis M., *Przegląd i wartość*, Kr. 1968.
- Weinberg B., *French Realism: A Critical Reaction*, N. Y. 1973.
- Weisbach W., *Vom Geschmack und seinen Wandlungen*, Basel 1947.
- Weitz M., *Open Concepts*, «Revue Internationale de Philosophie», nr 99/100, 1972; — *The Role of Theory in Aesthetics*, y: *Problems of Aesthetics*, N. Y. 1959.
- Wellek R., *A History of Modern Criticism*, 1750—1950, 4 vol., Lond. 1955.
- Wilde O., *Intentions*, Lond. 1891; польськ. перекл. M. Feldmanowa, *Dialogi o sztuce*, Wr. 1923.
- Wittgenstein L., *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religions Belief*, ed C. Barrett, Oxford 1970.
- Witkiewicz S., *Sztuka i krytyka u nas*, Kr. 1891, W. 1949; нове вид. y: *Pisma zebrane*, Kr. 1971 (т. I).
- Witkiewicz St. I., *Nowe formy w malarstwie*, 1919; — *Szkice estetyczne*, 1922; — *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, опрацюв. J. Leszczyński, W. 1959; — *Nowe formy w malarstwie. Szkice estetyczne. Teatr*, опрацюв. J. Leszczyński, W. 1974.
- Witwicki W., *Psychologia*, 1925, 2 вид. 1930, 2 т.
- Wize K. F., *Abriss einer Wissenschaftslehre der Ästhetik*, Berl. 1909; — *Nauka o pięknie i sztuce w zarysie*, Pozn. 1924.
- Worringer W., *Abstraktion und Einfühlung*, 1908.
- Woźniakowski J., *Między dziełem a nicością*, «Znak» 1968.
- Wright F. L., *Writings and Buildings*, N. Y. 1960; — *The Natural House*, N. Y. 1963.
- Zamoyski A., *Jak i dla czego wyrosłem z formizmu*, y: «Poezja», nr 1 i 2, 1968; — Розмова y: «Zwrotnicy» nr 3, 1922; — *O formizmie*, y: «Głos Plastyków», 1938.
- Zola E., *Mes haines*, 1861; — *Salons*, ed. Hemmings et Niess, 1959.
- Zurko E. R. de, *Origins of the Functionalist Theory*, N. Y. 1957.
- Żorawski J., *O budowie formy architektonicznej*, W. 1962, н. вид., W. 1973.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Аббот, Дж., 267
 Абеляр, П., 209
 Абер, Г., 80
 Абрамовський, Е., 312, 315
 Аверроес, 255, 275, 283
 Авл, Геллій, 164
 Аврелій, Августин, 5, 69, 70, 106, 115,
 119, 120, 138, 148, 188, 189, 190,
 208, 209, 213, 233, 254, 284, 285,
 307, 325
 Адам, Р., 259
 Аддісон, Дж., 127, 129, 139, 145, 159,
 235, 300, 306, 315, 326
 Адлер, Л., 66
 Акенсайд, М., 145
 Актон, Дж. Е., 178
 Аламбер, Ж. Л. д', 60, 279
 Ален із Лілля, 209, 254, 277, 285
 Ален, (Шарт'є Е. А.), 66
 Алкуїн, 118
 Альберт Великий, 110, 125, 189, 221,
 240, 325
 Альберті, Л. Б., 32, 101, 102, 115, 116,
 120, 138, 148, 153, 162, 170, 171,
 192, 193, 210, 211, 234, 255, 256,
 276, 289, 297
 Альгазен, 129, 190, 191
 Альстед, Ж. Г., 57, 67, 68
 Анаксагор, 282
 Андре, І.-М., 130, 157, 279
 Андроменід, 215
 Анжер, Д. д', 174
 Апеллес, 96
 Аполлінер, Г., 69, 134, 326
 Арістотель, 7, 9, 15, 20, 26, 33, 49, 50,
 51, 52, 53, 66, 68, 72, 74, 75, 76, 77,
 78, 79, 80, 82, 84, 85, 87, 88, 91, 92,
 93, 96, 98, 103, 111, 113, 115, 119,
 126, 140, 147, 165, 166, 184, 205,
 206, 207, 208, 221, 233, 251, 252,
 253, 255, 256, 257, 259, 260, 261,
 274, 276, 282, 284, 287, 293, 294,
 295, 296, 297, 298, 304, 309, 311,
 314, 320, 324
 Арістофан, 78, 252
 Арнгайм, Р., 228, 271, 311
 Арнім, Й. фон, 148
 Арп, Г., 46
 Афанасій (Атанасіу), 118, 277
 Афіней, 95
 Ашар, Сен-Вікторський, 119
 Ашенбреннер, 143, 213
 Бабон, Г., 265
 Баср, Р., 156
 Байрон, Джордж Н. Г., 136
 Бальдінуцчі, Ф., 138, 222, 262
 Бальзак, Оноре де, 265
 Барбаро, Д., 193
 Барзен, Ж., 174, 178
 Батте, Ш., 13, 25, 26, 27, 28, 30, 32,
 33, 59, 60, 61, 103, 104, 150, 235,
 258, 259, 261, 263, 279, 321
 Баумгартен, О., 13, 131, 141, 292, 301,
 306, 321
 Бах, Й. С., 169
 Бейт, В. Дж., 201
 Бекон, Ф., 58, 69, 174
 Белл, К., 30, 33, 139, 212, 220, 262, 269
 Беллі, Дж., 159
 Беллорі, Дж. П., 262, 263, 278
 Бембо, П., 123, 156, 170, 210, 258
 Бенгем, Р., 151
 Бензе, М., 116
 Бергсон, Г., 36, 236, 269, 309
 Берк, Е., 127, 139, 145, 159, 160, 161,
 200, 259, 286, 300, 301, 326
 Берліоз, Г., 174

- Бернар із Клерво, 209, 325
 Берніні, Дж. Л., 138, 257, 262
 Бетховен, Людвіг ван, 176, 305
 Бжозовський, С., 177, 290
 Бірдзлі, М., 40
 Бірмелін, Е., 97
 Блауштайн, Л., 307
 Блейк, В., 177
 Блондель, Ф., 24, 116, 196, 197, 199,
 200, 211, 278, 287
 Бодлер, Ш., 43
 Боетій, 114, 296
 Бозуелл, Дж., 172
 Боккаччо, Дж., 95, 102, 103, 104, 153,
 283
 Бонавентура св., 55, 214, 221, 229,
 254, 296
 Боннар, П., 105
 Боровий, В., 176
 Боссе, А., 211
 Боссюе, Ж. Б., 168, 211
 Бреммон, Г., 312, 313, 314
 Брізе, К. Е., 197, 199, 200
 Бродзінський, К., 163, 167, 168, 173,
 175, 176, 177, 289
 Бруніус, Т., 265
 Бруно, Дж., 123, 142, 194, 195, 275,
 318, 325
 Брюстігер, Х. Н., 104
 Буало, Н., 158, 165, 278, 279, 289, 326
 Буер, Л., 241
 Буллоуг, Е., 310
 Буркгардт, Й., 211
 Буске, Ж., 164
 Буур, Д., 123, 129, 286
 Бюффон, Г. Л., 163
 Бялостоцька, Я., 62
 Бялостоцький, Я., 162
 Вазарі, Дж., 22, 219, 234, 257, 261,
 276, 278, 325
 Вайлд, О., 271
 Вайнберг, Б., 20, 216, 255, 257, 265
 Вайсбах, В., 170
 Вайц, М., 37, 38, 203
 Ваккенродер, В. Г., 178, 280
 Валентайн, К. В., 291, 315
 Валері, П., 48, 105, 106, 312, 326
 Валла, Л., 58, 120, 155
 Ван-Гог, В., 244
 Варкі, Б., 56, 59, 61, 156, 256, 276
 Василь Великий, 122, 138, 189, 190,
 191, 202, 203, 325
 Вебер, К. М., 174
 Велде, ван де 151
 Веллек, Р., 201
 Венсан з Бове, 273, 275
 Веронезе, П., 234
 Візе, К. Ф., 66
 Віко, Дж. Б., 25, 58, 255, 286, 326
 Війон, Ф., 174
 Вільгельм, Оверньський, 190
 Вінкельманн, Й. Й., 132, 156, 165, 201,
 211, 259, 265
 Віньї, А., 105, 175
 Віперано, Дж. А., 125
 Вістлер, Дж. Макніл, 267, 269
 Вітвіцький, В., 311
 Віте, Л., 176
 Вітелло, 129, 190, 191, 200
 Віткевич, С., 42, 214
 Віткевич, С. І., 30, 33, 34, 39, 47, 48,
 212, 214, 217, 218, 269, 326
 Вітрувій, 83, 94, 113, 114, 115, 170,
 171, 186, 193, 197, 199, 208, 261,
 297, 324
 Віттгенштайн, Л., 37, 38
 Вовенарг, Л., 235
 Вольтер, 235
 Вольф, К., 36, 131, 292
 Вольффлін, Г., 224, 225
 Вордсворт, В., 201
 Воррінгер, В., 164, 225
 Вортон, Дж., 145, 174
 Вундт, В., 305
 Гайдеггер, М., 245
 Гайл, Б. К., 269
 Гайне, Г., 293
 Гаман, Р., 310, 314
 Гампшір, С., 38
 Ганслік, Е., 133
 Гарріс, Дж., 25, 60, 61, 259
 Гартлі, Д., 300
 Гартман, Н., 69, 133, 307
 Гатчесон, Ф., 127, 128, 130, 200, 201,
 280, 300, 301
 Гегель, Г. В. Ф., 31, 64, 132, 169, 289,
 292
 Гельвецій, 235

- Гендель, Г. Ф., 169
 Гераклеодор, 215
 Геракліт, 118, 324
 Гербарт, Й. Ф., 133, 135, 160, 202, 212, 224, 292
 Герберт, Шербурзький, 278
 Гердер, Й. Г., 160, 307
 Герман, К. Ф., 160
 Геродот, 79, 84
 Герон, Александрійський, 187
 Гесіод, 250, 281
 Гільдебранд, А. фон, 224, 228
 Гіппократ, 251
 Гіппле, В. Й., 159, 300
 Гоббс, Т., 124, 138, 139
 Говальд, Е., 87
 Гогарт, В., 146
 Гоголь, М., 272
 Голланд, Ф. да, 24, 58, 286
 Гольц, Г. Г., 271
 Гомер, 79, 81, 93, 103, 165, 166, 176, 250, 263, 281
 Горацій, 24, 59, 76, 87, 94, 96, 97, 102, 165, 233, 253
 Гоум, Г. (Лорд Кеймз), 127, 128, 142, 149, 200, 218, 300
 Грабан, Мавр, 99, 233
 Гуго, Сен-Вікторський, 19, 55, 56, 115, 148, 325
 Гюго, В., 104, 173, 175, 176, 178
 Гюїсман, Д., 67
 Г'юм, Д., 127, 128, 139, 149, 150, 159, 181, 182, 200, 300, 301, 325
 Габо, Н., 212
 Гайгер, М., 307
 Гален, 17, 51, 52, 53, 56, 75
 Галілеї, В., 116, 117, 144
 Галілей, 21
 Галле, Е., 153
 Галчинський, К. І., 106
 Гаурік, Помпоній, 118, 171, 193
 Гваріні, І. Б., 256
 Гвідо з Ареццо, 295
 Гете, Й. В., 62, 69, 104, 143, 165, 173, 245, 278, 280
 Гіберті, Л., 116, 170, 255
 Гіка, М., 212
 Гілберт з Ножена, 119
 Гілман, М., 235
 Гільберт, Порретанський, 189, 205, 209, 229
 Глез, А., 268, 269
 Гокленіус, Р., 18, 56, 57
 Гомбрович, В., 227, 271
 Гонкур, 266, 267, 269
 Горгій, 77, 79, 86, 103, 183
 Готьс, Т., 20, 30
 Грабман, М., 19, 55
 Гравіна, Дж. В., 297, 298, 312
 Грасіан, Б., 122, 235, 247, 325
 Гріноу, Г., 150, 154
 Гроос, К., 307
 Гроссегесте, Р., 117, 118, 229, 233, 277
 Гротгер, А., 271
 Гротій (Grotius H.), 278
 Гурмон, Р. де, 244
 Гюйо, Ж. М., 133, 311
 Данте, Аліг'єрі, 5, 22, 137, 162, 165, 278, 283, 285, 325
 Данті, В., 222, 257, 260, 261, 280
 Дарвін, Ч., 307
 Делакруа, Е., 174, 175, 248
 Дельбен, Б., 257
 Деметрій, 214, 216, 284
 Демокріт, 80, 187, 251, 253, 282
 Деніс, М., 288
 Деонна, В., 164, 225
 Дессуар, 49, 65, 66
 Дешан, Б., 175
 Джеймс, В., 174
 Джонсон, С., 146
 Джотто з Бондоне, 170
 Діббец, Я., 46
 Дідро, Д., 35, 36, 60, 61, 104, 127, 146, 174, 227, 235, 263, 286, 299
 Діккенс, Ч., 174
 Діоген, Вавилонський, 148, 294
 Діоген, Лаертський, 121, 291
 Діон, Хрисостом, 93, 96, 104, 253, 324, 326
 Діонісій, Галікарнаський, 31
 Діонісій, Фракійський, 51, 52
 Длугош, 157
 Дмоховський, Ф. К., 165
 Дольче, Л., 102, 123
 Дунс Скот, 191, 209
 Дюбо, Ж. Б., 61, 255, 298, 307, 326
 Дюбюффе, Ж., 44, 45, 46, 47, 248

- Дюкас, К., 309
 Дюма, А. (батько), 174
 Дюрер, А., 116, 126, 144, 170, 255, 256, 285, 325
- Екгарт, Й., 275
 Еккерман, Й. П., 166
 Екман, Р., 269
 Еко, У., 229
 Елісон, А., 127, 128, 131, 149, 162, 200
 Емпедокл, 5, 79
 Епікет, 87
 Епікур, 284
 Епіхарм, 121, 183
 Еразм, Роттердамський, 258
 Еріугена, Іоанн Скот, 124, 138, 293, 296, 298, 311, 314, 325
 Есхіл, 38
 Етій, 277
 Ефор, 281
- Жерандо, М. Ж. де, 243
 Жірдарден, Р. Л. де, 172
 Журавський, Я., 311, 326
 Жуфруа, Т., 105, 176
- Загурський, С., 242
 Зальцбургський Я., 254
 Замойський, А., 33, 42, 269
 Зевксис, 96, 263
 Зедльмайер, Г., 45
 Зенон із Кітіона, 50, 277
 Зольгер, К. В. Ф., 160
 Золя, Е., 248, 262, 266, 267, 269
 Зульцер, Й. Г., 61, 62, 130, 131, 146, 211
- Інгарден, Р., 66, 143, 228, 229, 288, 316, 317
 Ісідор, Севільський, 54, 129, 144, 148, 189, 209, 215, 284
 Ісократ, 78
- Кавалері, 119
 Каллістрат, 94, 138, 233, 253, 324
 Кальдерон, П., 102
 Каналетто (Белотто Б), 273
 Кандінський, В., 35, 218, 270
 Каніссяно, 23
- Канова, 259
 Кант, І., 8, 9, 15, 61, 62, 63, 64, 67, 111, 130, 131, 134, 136, 139, 141, 144, 146, 160, 174, 201, 202, 205, 206, 211, 218, 220, 223, 224, 245, 292, 299, 302, 303, 304, 307, 311, 314, 326
- Капріано, Дж. П., 23, 25, 58, 234, 257
 Кар'єр, Е., 160
 Карвасіньська, Й., 213
 Кардано, Дж., 122, 157, 255, 325
 Картезії (Декарт Р.), 124, 127, 137, 139, 165, 196, 325
 Кассіодор, 231, 233
 Кассієр, Е., 36, 220, 228, 245
 Кассієр, К., 131
 Кастільйоне, 120, 123, 193, 325
 Кастельветро, Л., 23, 25, 58, 216, 285
 Катрмер, Кенсі А. де, 133, 211
 Квінтіліан, 7, 17, 42, 50, 52, 53, 94, 125, 188, 215, 294
- Кейлер, А., 245
 Кеннік, В. Е., 38, 203
 Кілвардбай, Р., 55
 Кіріко, Джорджо де, 45
 Кірхманн, Й. Г., 160
 Кітс, Дж., 134
 Кларембадо з Арраса, 209
 Клеанф, 49
 Клее, П., 272
 Клейнер, Ю., 178
 Клеменс, Александрійський, 118, 120
 Команіні, Дж., 256
 Кон, Дж., 305
 Кондільяк, П. Е., 35, 131, 235
 Конрад із Хіршау, 209, 285
 Конрад, Дж., 290
 Конт, А., 269
 Коперник, М., 109
 Корнель, П., 196
 Корреа, Т., 257
 Кортезі, П., 258
 Коулрідж, С. Т., 178, 247, 248
 Кохановський, Я., 165
 Красіньський, З., 289
 Кратес, Маллоський, 215
 Крашевський, Ю. І., 12
 Кремер, Ю., 132
 Крістеллер, П. О., 62
 Кроче, Б., 35, 39, 133, 135, 175, 306, 326

- Крубсатіус, 131
Круза, Ж. П., 128
Ксенофонт, 78, 84, 121, 148
Кубицький, Я., 152
Кузен, В., 7, 29, 132, 133
Курбе, Ж. Д., 266, 267, 268, 270
Кшемень, С., 265
Кюльпе, О., 66, 133, 309, 315
- Ла Мот, Удар А. де, 235
Лактанцій, 285
Лаланд, А., 18, 27
Лало, Ш., 146
Ламне, Ф., 239
Ланге, К., 133, 306, 307
Лангер, С., 66, 268, 269
Лангфілд, Г. С., 310
Ларусс, П., 27, 168, 239
Лашельє, Ж., 241
Ле Корбюзьє, 6, 117, 150, 151, 154, 212, 217, 326
Леблан, Ж., 172
Лебрен, Ш., 126, 219
Леймарі, Ж., 47, 245
Леонардо да Вінчі, 6, 21, 33, 40, 61, 101, 117, 234, 255, 263, 278, 285, 325
Лепотр, А., 130, 131
Лермонтов, М., 173
Лессінг, Г. Е., 62, 96, 104, 279, 325
Лібельт, К., 49, 63, 64, 132, 289, 321
Лікур, 81
Лінде, С., 157
Ліппс, Т., 146, 308, 326
Лісіпп, 83, 95
Лістовел (граф), 36
Ловджой, А. О., 178, 279
Логмюллер, Г., 211
Ложье, М. А., 130, 131
Локк, Дж., 165, 299
Ломаццо, Дж. П., 116, 163
Лонгін, 158, 232
Лотреамон (Дюкасс Ж. Л.), 43, 46
Лотце, Г., 307, 308
Лука св., 6
Лукашевич, Я., 236
Лукіан, 80, 81, 94, 95, 153, 284
Лукрецій, 238, 251
Лус, А., 43, 154, 326
Луцій, Таррей, 52
- Людовік XIV, 167, 169, 219
Лютер, 241
Ляйбніц, Г. В., 116, 123, 128, 131, 139, 292
- Майєр, Г. Ф., 302
Майнонг, А., 307
Макота, Я., 66
Максим із Тіра, 253, 276
Малевич, К., 217, 269
Малерб, Ф., 325
Мальбранш, 242
Мальро, А., 31
Манетті, Дж., 22, 23, 58
Манроу, Т., 66, 69
Мантенья, А., 278
Марітен, Ж., 98
Маркс, К., 326
Матвій, Вендомський, 103, 215
Матейко, Я., 271
Матісс, А., 105
Менгс, А. Р., 131, 259
Мендельссон, М., 131
Менестріє, К. Ф., 24, 58
Метерлінк, М., 174
Метцінгер, Й., 268
Микола, Кузанський, 119, 194, 223, 325
Міддельбург, П. де, 22
Мікеланджело, Буонаротті, 6, 21, 31, 100, 117, 119, 234, 256, 257, 262, 286, 287, 325
Мірон, 94
Міхаловський, К., 81
Міцкевич, А., 132, 165, 166, 173, 175, 179, 237
Моем, В. С., 134, 135
Мойсей, 283
Моль, А., 44, 47, 316
Мондріан, П., 217, 222, 269, 270, 272
Моне, К., 217
Монк, С. Г., 159, 162
Моно-Герцен, 212
Монтень, М. де, 120, 138
Монтерлан, А. де, 246
Монтеск'є, Ш. де, 128
Моравський, С., 300
Морпурго-Тагліаб'є, Дж., 36, 239
Морріс, Р., 29, 46, 150, 315
Мохнацький, М., 166, 167, 169, 170

- Моцарт, В. А., 169
 Мур, Дж. С., 147
 Мюллер, Е., 71
 Мюллер-Фрайсфельс, Р., 305
 Мюнстерберг, Г., 310
 Мюссе, А. де, 173, 175, 179
- Ніколсон, Б., 45, 48, 222
 Німейєр, О., 151
 Ніфус, А., 137
 Ніцше, Ф., 313
 Новаліс, Ф., 31, 173, 201, 307
 Новицький, А., 194
 Нодьє, Ш., 179
- Огден, К. К., 111
 Одебрехт, Р., 36
 Озанфан, А., 154
 Оккам, В., 191, 209
 Олімпіодор, 50
 Оріген, 240
 Орс, Е. д', 164
 Осборн, Дж., 269
 Осовський, С., 315
 Отвіновська, Б., 258
 Откер, Л., 170
 Оффенбах, Ж., 29
- Павло з Тарса, 174
 Павсаній, 94
 Палладіо, А., 119, 171, 211, 261
 Памфіл, 75
 Парасій, 96, 262
 Паскаль, Б., 124, 139, 196
 Патрізі, Ф., 35, 234, 257, 325
 Пачолі, Л., 21, 170, 263
 Певзнер, А., 212
 Пейні-Найт, Р., 127, 129, 133, 135, 300
 Пеллетье дю Ман Ж., 256
 Пепіс, С., 172
 Перікл, 76, 169
 Перро, Клод, 124, 128, 130, 142, 196,
 197, 198, 199, 200, 300
 Перро, Шарль, 59, 199, 300
 Петрарка, А., 5, 95, 102, 105, 120, 123,
 128, 153, 161, 162, 192, 256
 Пікассо, П., 271
 Пікколоміні, Е. С., 289
 Піко делла Мірандола, Дж. Ф., 7, 210,
 258
- Пікон, Г., 177, 229
 Піль, Роже де, 219, 286, 287
 Піндар, 103, 251, 281, 287
 Піно, П., 219, 234
 Пієстрат, 81
 Піфагор, 291, 292, 293, 304
 Платон, 7, 8, 9, 15, 17, 26, 32, 49, 50,
 51, 53, 56, 66, 75, 76, 77, 78, 80, 83,
 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 102,
 109, 113, 118, 119, 120, 125, 129,
 137, 165, 166, 181, 182, 184, 208,
 218, 222, 223, 231, 232, 233, 238,
 240, 245, 251, 252, 253, 256, 260,
 261, 272, 282, 283, 288, 293, 295,
 296, 298, 314, 324, 326
- Плезі, М., 157
 Плотин, 5, 31, 52, 53, 66, 94, 95, 109,
 114, 118, 125, 140, 190, 208, 209,
 210, 276, 295, 296, 314, 324
 Плутарх, 50, 76, 80, 86, 138, 148
 По, Е. А., 43
 Полен, А., 140
 Поленц, М., 86
 Полібій, 86, 87, 281
 Поліклет, 80, 81, 94, 117, 232
 Поліціано, А., 21, 258
 Понятовський, С. А., 6, 14
 Поппельман, М. Д., 131
 Порембський, М., 46
 Посейдон, 103, 105, 277, 324
 Потоцький, С., 173
 Прайс, Ю., 145, 201
 Праксітель, 71, 94
 Прокл, 187
 Пронашко З., 227
 Псевдо-Ареопатит, (Псевдо-Діонісій),
 97, 98, 114, 115, 125, 140, 210, 221,
 233, 254
 Псевдо-Лонгін, 96, 158, 186, 253, 326
 Пташнік, Ю., 157
 Пуанкаре, Ж. Анрі, 269
 Пуссен, Н., 116, 162, 211, 255, 326
 Пушкін, О. С., 173, 279
 Пушишевський, С., 42
- Рабе, Г., 50
 Рабле, Ф., 174
 Радульф де Кампо Лонго, 19, 55, 56
 Райт, Ф. Л., 150, 151
 Рамю (де ла Рамю П.), 56

- Рапен, Р., 149, 196
Расін, Ж., 168, 326
Раскін, Дж., 134, 150, 160
Рассел, Б., 268, 269
Рафаель (Рафаелло Санті), 120, 156, 234, 325
Реймонд, Дж. Л., 145
Рейнолдс, Дж., 132, 145, 279
Рембо, А., 43
Рембрандт, Рейн ван, 287
Рігл, А., 224, 228
Рігль, А. 224, 225
Рід, Г., 134, 140
Рід, Т., 145, 161, 162, 201
Річардс, А. А., 111
Річардсон, Дж., 61, 280
Рішар, Сен-Вікторський, 277
Рішле, Ш. П., 222
Робер, П., 218
Робортелло, Ф., 158, 216, 257
Роден, А., 267
Роденвальдт, Г., 169
Розенберг, Г., 46
Ронсар, П., 250, 257
Ронтейш, Е., 173
Руссо, Ж.-Ж., 46, 172, 174, 249, 309
Рюн, Д., 27
Савонарола, Дж., 170, 272
Салліван, Л. Г., 150, 154
Сантаяна, Дж., 268, 269, 305
Сарбевський, К. М., 234, 235, 246, 256, 325, 326
Сассетті, А., 255
Свіфт, Дж., 172
Сегал, Я., 133, 202, 309, 315
Сезанн, П., 267, 268, 269, 276
Секст, Емпірик, 50, 253, 277
Селінкот, Е., 312
Сенека, 51, 56, 94, 253, 280
Сенкевич, Г., 174
Сент-Бев, Ш. О., 173
Сеньї, Б., 20
Сервантес, М. де, 173, 174
Серліо, С., 261
Сіблі, Ф., 143
Сінко, Т., 158
Скалігер, Ж. С., 102, 123, 156, 171, 181, 193, 256
Скопас, 94
Словацький, Ю., 165, 173
Сміт, А., 127, 149, 200
Снядецький, Ян, 165, 167, 168
Собеський, М., 202
Сократ, 14, 33, 84, 121, 129, 148, 183, 184, 186, 203, 251, 252, 282, 324
Солон, 81, 281, 287
Софокл, 103, 165, 166
Спенсер, Г., 307
Спіноза, Б., 124, 127, 139, 196, 275
Стагіріт, 221, 276, 284, 285, 294
Стафф, Л., 290
Стендаль, 265
Стобай, 208
Столович, Л. Н., 147
Стольніц, Й., 140
Страбон, 81, 251
Стравінський, І., 244
Струве, Г., 133
Стшешінський, В., 220, 269
Стюарт, Д., 133, 135
Сурйо, А., 147
Сурйо, Е., 66, 67, 146
Такер, М., 315
Тардье, Е., 198
Тассо, Т., 153, 256
Татаркевич, В., 189, 197, 211, 267, 316
Тезауро, Е., 24, 58, 122, 126, 157, 256, 263, 286, 326
Тен, Г., 266, 267
Теон зі Смірни, 118
Теофраст, 80
Тертуліан, 240, 254, 285
Тестелін, Г., 130, 196, 211, 219
Тиціан, 96, 135, 278
Тінкторіс, Дж., 234
Тірш, А., 160
Толстая-Мелікова, С. В., 88
Тома, Аквінський, 15, 54, 98, 111, 112, 114, 119, 122, 125, 138, 140, 160, 189, 190, 191, 202, 210, 240, 241, 254, 260, 275, 277, 293, 296, 298, 304, 314, 325
Тор-Бюргер, Т., 136
Торвальдсен, Б., 259
Трентовський, Б., 289
Тріссіно, Дж., 145, 153
Тулуз-Лотрек, Г., 30

Ульріх, Страсбурзький, 114, 118, 148, 161, 189, 221
 Унгер, 160
 Утрілло, М., 273
 Феліб'єн, А., 102, 156, 159, 195, 196, 211, 235, 262, 278
 Фехнер, Г. Т., 142, 160, 202, 304, 308
 Фідій, 71, 80, 81, 93, 94, 166
 Фідлер, К., 224, 225, 306
 Філарет, А., 194
 Філодем, 80, 185, 186, 214
 Філолай, 119
 Філон, Александрійський, 187, 277, 283
 Філострат (Молодший), 109, 138, 233, 324
 Філострат (Старший), 94, 96, 138, 254, 283, 324
 Фіренцуола, А., 123, 193
 Фіхте, Й. Г., 241
 Фічіно, М., 22, 23, 56, 100, 102, 110, 114, 192, 193, 210, 234, 257, 297, 314
 Фішер, Ф. Т., 64, 133, 144, 146, 226, 264, 307, 308
 Флаксман, Дж., 259
 Фолькельт, Й., 65, 308
 Фолькерський, В., 61, 299
 Фонтен, А., 211
 Фосійон, Г., 217, 218, 229
 Фрай, Р., 33, 136, 212
 Фракасторо, Дж., 216, 255, 256, 261
 Франческа, П'єро делла, 21, 263
 Фредро, А., 174
 Фрезьє, 130, 131
 Френуа, Ш. А. дю, 103, 126, 211, 278, 279
 Фрідріх, К. Д., 174
 Фройд, З., 174, 269
 Хрісіпп, 50, 277
 Цейзіг, 160
 Цельтер, К. Ф., 165
 Цецилій, 158
 Ціммерманн, Р., 133, 208, 212, 213, 224, 263
 Ціцерон, 50, 51, 52, 53, 57, 66, 69, 81,

94, 95, 102, 118, 125, 129, 138, 147, 148, 155, 157, 188, 208, 215, 232, 253, 258, 277, 288, 324
 Цуккарі, Ф., 219, 222, 234, 262, 325
 Чампфлері (Флері Г'юсон Дж.), 265, 270
 Чеймберз, Ф. П., 82, 84
 Чезаріано, К., 234
 Ченніні, Ч., 260
 Чернишевський, М. Г., 264, 265, 326
 Шапіро, М., 163
 Шаплен, Ж., 103, 105, 149
 Шаслер, М., 178
 Шастель, А., 22
 Шатобріан, А. де, 175
 Шафтсбурі, А., 141, 278, 279, 289, 299, 300, 301
 Швейцер, Б., 77, 97
 Шекспір, В., 38, 165, 173, 174, 178, 181, 195, 256
 Шелер, М., 146
 Шеллінг, Ф. В., 63, 104, 132, 156, 222, 265, 321
 Шеньє, А., 104
 Шефер, Г., 150, 151
 Шимановський, К., 176
 Шіллер, Ф., 26, 48, 130, 173, 227, 307
 Шлапп, А., 302
 Шлегель, В., 140, 172, 173, 177
 Шлегель, Й. А., 60, 172
 Шлегель, Ф., 140, 172, 173, 178, 201
 Шлоссер, Й. фон, 163, 225
 Шопен, Ф., 12
 Шопенгауер, А., 63, 303, 304, 308, 309, 313, 314, 326
 Шпильовський, Г., 152
 Штраус, Й., 29
 Шуль, П. М., 77
 Шуман, Р., 174
 Ян із Гарланде, 155
 Ян із Сонча, 157
 Яроньський, Ф., 15

ЗМІСТ

Передмова	5
Вступ	7
Розділ I	
Мистецтво: історія поняття	17
I. Раннє поняття мистецтва	17
II. Зміни за нових часів	20
III. Красні мистецтва	22
IV. Нові суперечки про обсяг мистецтва	28
V. Суперечки навколо поняття мистецтва	32
VI. Відмова від дефініції	37
VII. Альтернативна дефініція	39
VIII. Дефініція і теорія	41
IX. Теперішність	43
Розділ II	
Мистецтво: історія класифікації	49
I. Поділ усіх мистецтв (античність)	49
II. Поділ вільних та механічних мистецтв (середньовіччя)	54
III. Пошуки нового поділу (Відродження)	56
IV. Поділ мистецтв на красні й механічні (Просвітництво)	58
V. Поділ красних мистецтв (нові часи)	63
Розділ III	
Мистецтво: історія стосунку мистецтва до поезії	70
I. Наше та грецьке уявлення про мистецтво	70
II. Поняття мистецтва	73

III. Поняття поезії	76
IV. Поняття прекрасного	81
V. Поняття творчості	83
VI. <i>Apate, Katharsis, Mimesis</i>	85
VII. Платон: Два роди поезії	89
VIII. Арістотель: Перше зближення поезії та мистецтва	91
IX. Еллінізм: Друге зближення поезії та мистецтва	93
X. Середні віки: Повторне роз'єднання поезії та мистецтва	97
XI. Нові часи: Остаточне зближення поезії та мистецтва	100
XII. Нове роз'єднання поезії та малярства	103

Розділ IV

Прекрасне: історія поняття	108
---	------------

I. Зміни поняття	108
II. Велика теорія	112
III. Додаткові тези	117
IV. Застереження	121
V. Інші теорії	124
VI. Криза Великої теорії	126
VII. Інші теорії XVIII сторіччя	129
VIII. Після кризи	132
IX. Друга криза	133
X. Резюме	137

Розділ V

Прекрасне: історія категорій	142
---	------------

I. Одміни прекрасного	142
II. Відповідність	147
III. Оздоблення	152
IV. Врода	155
V. Чар	156
VI. Витонченість	157
VII. Піднесеність	158
VIII. Двояка краса	160
IX. Лади та стилі	162
X. Класична краса	164
XI. Романтична краса	172

Розділ VI

Прекрасне: суперечка між об'єктивізмом та суб'єктивізмом	181
---	-----

I. Античність	182
II. Середньовіччя	188
III. Доба Відродження	191
IV. Бароко	195
V. Доба Просвітництва	200

Розділ VII

Форма: історія одного слова і п'яти понять	205
---	-----

I. Історія форми <i>A</i>	207
II. Історія форми <i>B</i>	214
III. Історія форми <i>B</i>	218
IV. Історія форми <i>Г</i> , або форми субстанційної	221
V. Історія форми <i>Д</i> , або апіорної форми	223
VI. Історія інших форм	225
VII. Нові поняття форми	226

Розділ VIII

Творчість: історія поняття	231
---	-----

I. Погляд на мистецтво як на мистецтво без творчості	231
II. Історія назви	236
III. Історія поняття	237
IV. <i>Creatio ex nixilo</i>	240
V. Сучасне поняття творчості	242
VI. Панкреаціонізм	245
VII. Творчість митця	246

Розділ IX

Відтворництво: історія стосунку мистецтва до дійсності	250
---	-----

I. Історія поняття <i>mimesis</i>	250
II. Інші теорії минулого	260
III. З історії поняття реалізму	264

Розділ X

Відтворництво: історія стосунку мистецтва**до природи та правди 273****I. Мистецтво і природа 273****II. Мистецтво і правда 281**

Розділ XI

Естетичне переживання: історія поняття 291**I. Стародавня історія 291****II. Доба Просвітництва 299****III. Останні сто років 304****IV. Резюме 314****Закінчення 318****Бібліографія 327****Іменний покажчик 355**

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Владислав Татаркевич

ІСТОРІЯ ШЕСТИ ПОНЯТЬ

мистецтво • прекрасне • форма
творчість • відтворництво
естетичне переживання

Переклад з польської
Валентина КОРНІЄНКА

Художнє оформлення *І. Коптілова*

Відповідальний за випуск *А. Савчук*
Відповідальний редактор *О. Жупанський*
Художній редактор *А. Лівень*
Оригінал-макет *В. Стрикун*
Коректор *Н. Дроботун*

Підписано до друку
Формат 60×90 1/16. Папір офсетний №1.
Друк офсетний. Гарнітура Таймс. Умовн.-друк. арк. 23,00.
Умовн.фарбовідб. 23,50. Обл.-вид. арк. 26,12. Вид. № . Зам.169

МП «Юніверс», 01021, м. Київ-21, вул. М. Грушевського, 34/1.

Друкарня видавництва «АртЕк»
02160, Київ-160,
вул. Регенераторна, 4

Татаркевич, Владислав

T23 **Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естет. переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка. — К.: «дОнівєрс», 2001. — 368 с. — Бібліогр.: с. 28.**

ISBN 966-7305-45-7

Пропонована читачеві книжка В. Татаркевича, польського філософа зі світовим ім'ям, є історією шести понять чи навіть більшої їхньої кількості, бо побічно також накреслено історію понять чару, вишуканості, піднесеності, класичності, романтичності й ще кількох інших. Загалом же це історія «понять естетичних».

Історія шести фундаментальних понять позначена ряснотою суперечок і змін. Можна б гадати, що полеміка, яка точилася справдавна, кінець кінцем ущухне, і в наш час, через два з половиною тисячоріччя розвитку європейської культури, настане стабілізація понять і теорій. Насправді, стабілізація якщо й настала, то незначна, і ніщо не свідчить про те, що вона виявиться тривалою.

ББК 87.8

Władysław Tatarakiewicz

DZIEJE SZESĆCIU POŁĘĆ

Є фактом, що греки,
певніше сказати —
пересічні греки класичної
доби, вважали поезію
за мистецтво.

Проте цей факт, так мало
для нас зрозумілий,
ще вимагає пояснення.
Найпростіше ж пояснення
таке: вони дотримувалися
такого погляду,
відмінного від нашого,
бо послуговувалися іншою,
ніж наша, системою
понять. Чому ж їхня
система була інша?
Бо щодо поезії та мистецтва
вони сповідували тільки
частину поглядів,
що є в активі
новочасної думки.

В. Татаркевич