

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

ЛЯШКО ЛЮБОВ ПЕТРІВНА

УДК 111.852:502

**ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ «ЕКОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ»
(А. БЕРЛЕАНТ, Е. БРЕЙДІ, А. КАРЛСОН,
Ю. СЕПАНМАА, Р. ХЕПБЕРН)**

Спеціальність 09.00.08 – естетика

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук

Науковий керівник
Д. ф. н., професор
Панченко Валентина Іванівна

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕСТЕТИКИ ДОВКІЛЛЯ	10
1.1. Естетика довкілля як сфера філософсько-естетичного дискурсу	10
1.2. Концепт «природа» в науковому і філософсько-естетичному контексті	23
1.3. Сучасний британо-американський проект естетики довкілля	50
Висновки до першого розділу	66
РОЗДІЛ 2. ПРЕДМЕТНЕ ПОЛЕ «ЕКОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ»	68
2.1. Довкілля як естетичний об'єкт	68
2.2. Естетичний досвід навколишнього середовища	81
2.3. Теоретичні засади естетичної оцінки довкілля	96
Висновки до другого розділу	119
РОЗДІЛ 3. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ «ЕКОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ»	121
3.1. Метакритичний аналіз в рамках «екологічної естетики»	121
3.2. Естетика довкілля і екологія культури – нова ціннісна парадигма	139
3.3. Естетичний сенс екологічного виховання	156
Висновки до третього розділу	171
ВИСНОВКИ	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ	184

ВСТУП

Актуальність та доцільність дослідження. В умовах глобальної екологічної кризи в науковій спільноті актуалізується гуманітарно-екологічний дискурс, а також формується нова картина світу – екологічна. Поширення таких тенденцій свідчить насамперед про вироблення нових цінностей у духовній сфері суспільства, що простежується і в гуманітарних науках. Естетика доквілля, об'єднуючи естетичну, етичну і теоретичну сфери, постає вищою формою особливого типу свідомості, якій належить утвердитись як фундаментальна парадигма світосприйняття сучасної людини. Вона відкриває нові виміри розуміння єдності особистості і навколишнього середовища в естетичному масштабі, крім того, вписується у сприйняття естетики як становлення чуттєвої культури людини.

Теорію «екологічної естетики» репрезентовано як проект естетики доквілля. Вона сформувалася наприкінці ХХ ст. в руслі британо-американської аналітичної школи філософії як нове поле постмодерної естетики. У дослідженні увагу зосереджено довкола моделей її основоположників – А. Берлеанта, Е. Брейді, А. Карлсона, Ю. Сепанмаа і Р. Хепберна, що аналізують теоретичні аспекти проблем естетичного досвіду й естетичної оцінки навколишнього середовища.

Актуальність теми є очевидною, адже рефлексія щодо естетичного виміру доквілля, покладена в основу розвинутої на теренах США, Канади, Великобританії і Фінляндії галузі дослідження, з кожним днем набирає наукового визнання. Представники різних країн, традицій і культур знаходять у ній потребу і спільний інтерес.

Поле досліджень, що в наш час можна визначити як естетику доквілля, має давню історію. Арістотель, Платон і Плотін розвивали загальнофілософську проблематику, зокрема й з власне естетичних позицій. І. Кант і Г. Гегель визначили дискусійне питання – здатність людини естетично оцінювати природу саму по собі. У сучасному розумінні проблему єдності природи і культури виділено ще в межах ноосферної теорії В. Вернадського і П. Тейяра де Шардена.

Філософсько-естетичне і наукове підґрунтя естетики докільля розгорнуто в історичній проекції завдяки критичному аналізу А. Ахутіна, В. Бичкова, П. Гайдено, І. Казакової, О. Лосєва, М. Мойсєєва, І. Пригожина, Б. Соколова, Л. Столовича, І. Стенгерс, Д. Хацкевич, В. Шадевальда.

Дослідники Ф. Канак, М. Кисельов, О. Коннов, В. Крисаченко, І. Огородник, Л. Сидоренко, М. Хилько, Л. Юрченко запровадили вітчизняну традицію розуміння проблеми екології природи. Екологію культури висвітлено у контексті праць: Ю. Веденіна, О. Генісаретського, Л. Гумільова, В. Дунаєва, В. Каганського, М. Кулешової, О. Комарової, Д. Кулабухова, Д. Ліхачова, Є. Ставицької і Є. Холодилової. Етичний варіант розв'язання конфлікту між людиною і природою представлено у зарубіжній (О. Леопольд, К. Маєр-Абіх, Ю. Харгроув, А. Швейцер) та вітчизняній (О. Рихліцька) етиці. Соціокультурний вимір репрезентували українські дослідники – Л. Бабушка, М. Бровко, Р. Шульга.

Естетичну теорію аналітичної філософської школи, що є джерелом «екологічної естетики», подано крізь призму робіт М. Бердслі, Т. Бінклі, М. Вейца, А. Данто, Дж. Дікі, П. Зіффа, Т. Манро, Г. Сірсілло, Б. Тільмана та інших. Критичний аналіз аналітичної естетики здійснили українські (Є. Дніпровська, Л. Левчук і О. Павлова) та російські (Б. Дземидок і Б. Орлов) науковці.

Теоретично обґрунтували галузь «екологічної естетики» зарубіжні дослідники А. Берлеант, І. Гаскель, М. Ітон, С. Кемаль, Н. Керролл, Ш. Лінтотт, Р. Мур, Дж. Насар, Ю. Сайто, К. Уолтон, Дж. Фішер, Ш. Фостер, Н. Хеттінгер, Р. Штекер (США), А. Карлсон, Г. Парсонс, Д. Портеус і Т. Хейд (Канада), Ю. Сепанмаа (Фінляндія), М. Бадд, Е. Брейді, Д. Кроуфорд, Г. Осборн й Р. Хепберн (Великобританія), С. Годловітч (Нова Зеландія), Ж. Томпсон (Австралія).

У межах українського наукового простору природу в структурі естетичної діяльності розглядали В. Панченко і Д. Кучерюк. Однак «екологічна естетика» ще не привернула належної уваги наукових кіл. На сьогодні можна констатувати зародження інтересу до неї, це праці В. Борейка, Л. Стеценко, О. Сулацкової,

Н. Філянїної, Л. Юрченко, М. Яковенко. Вивчали зазначену проблематику і в Росії: Н. Голік, Л. Гудков, А. Гусєва, К. Долгов, Т. Любімова, Н. Маньковська, В. Прозерський, Є. Устюгова. Втім, ці починання здебільшого є оглядові і не систематичні, позаяк більшість розробок представників «екологічної естетики» залишаються неперекладеними і закритими для вільного доступу широкого загалу, що й спонукало нас до опрацювання згаданої сфери дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах комплексної наукової програми Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Модернізація суспільного розвитку України в умовах світових процесів глобалізації», науково-дослідної роботи філософського факультету №11 БФ 041-01 «Філософсько-світоглядні та політологічні аспекти гуманітарного розвитку сучасного суспільства» і науково-дослідної тематики кафедри етики, естетики та культурології.

Мета дослідження: збагачення українського наукового дискурсу дослідженням сучасних концепцій «екологічної естетики» (А. Берлеант, Е. Брейді, А. Карлсон, Ю. Сепанмаа, Р. Хепберн) як проекту естетики довкілля, аналізом запропонованого понятійно-категоріального апарату і проблематики.

Предмет дослідження: «екологічна естетика» як галузь сучасної естетичної теорії, її предмет, понятійний апарат і основні теоретичні проблеми.

Об'єкт дослідження: теоретичні концепти естетики довкілля у філософсько-естетичному дискурсі.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність виконання таких **завдань:**

- розглянути наукові здобутки зарубіжних і вітчизняних дослідників «екологічної естетики» для аналізу наявних у них інтерпретацій терміна «environmental aesthetics» та віднайдення україномовного еквівалента;
- дослідити витоки естетики довкілля у науковому і філософсько-естетичному дискурсі в цілому та теоретико-методологічні засади формування предмета «екологічної естетики» в аналітичній традиції (М. Бердслі, Т. Бінклі, М. Вейц, А. Данто, Дж. Дікі, П. Зіфф, Т. Манро, Г. Сірсілло, Б. Тільман) зокрема;

- визначити й обґрунтувати понятійно-категоріальний апарат «екологічної естетики» в контексті теоретичних розробок А. Берлеанта, Е. Брейді, А. Карлсона, Ю. Сепанмаа і Р. Хепберна, а також у межах сучасної естетичної теорії в цілому;
- проаналізувати проблему естетичної оцінки довкілля, виокремити «когнітивний» (М. Бадд, Г. Парсонс, М. Ітон, А. Карлсон, Ю. Сайто, Ю. Сепанмаа, К. Уолтон, Дж. Фішер) і «нонкогнітивний» (А. Берлеант, Е. Брейді, С. Годловітч, Н. Керролл, М. Сагофф, Р. Хепберн) варіанти її розв’язання;
- обґрунтувати метакритичний вимір «екологічної естетики» (А. Карлсон, Е. Брейді, Ю. Сепанмаа, Ж. Томпсон) як фундамент аналізу культурного здобутку, формування естетичної комунікації і еколого-естетичного виховання;
- дослідити взаємозв’язок феноменів «естетика довкілля» й «екологія культури»;
- розкрити естетичний сенс екологічного виховання (Е. Брейді, Д. Портеус, Ю. Сепанмаа) і його доцільність для формування суспільної свідомості.

Методи дослідження. Використано лінгво-семантичний метод аналізу терміна «environmental aesthetics», аби віднайти оригінальний відповідник для українського наукового простору. Історико-філософська реконструкція особливостей формування «екологічної естетики» висуває методологічні проблеми, пов’язані з труднощами інтерпретації та оцінки різноманітних, навіть часом взаємовиключних тенденцій і фактів, що виявляють внутрішню гетерогенність та динамічність історичних інваріантів розгляду феномена довкілля. Тому вирішення цієї проблеми має демонструвати можливості міждисциплінарного підходу, органічний синтез естетичних, екологічних, етичних, історичних, соціологічних, психологічних і антропологічних стратегій дослідження, необхідність поєднання мікро- та макрорівнів естетичного і культурологічного аналізу. Застосування загальнонаукових принципів історизму, систематизації та узагальнення уможливило характеристику понятійно-категоріального апарату британо-американської галузі дослідження. Неоднорідність сучасних визначень поняття «екологічна естетика» зумовила використання синтетичного методу.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у збагаченні українського наукового дискурсу аналізом сучасного британо-американського проекту естетики довкілля – «екологічної естетики». Подано оновлене розуміння естетичного виміру навколишнього середовища. Естетика довкілля в умовах кризи естетики і гуманітарної науки в цілому постає фундаментом нової ціннісної парадигми. Оскільки «екологічна естетика» містить виховні практики, то здійснено спробу її філософсько-естетичного аналізу на теоретичному та практичному рівнях. Міждисциплінарний характер розглянутої галузі сприяє розширенню предметного поля сучасних естетичних досліджень.

На підставі теоретичного аналізу проблеми зроблено висновки, що мають характер наукової новизни:

Вперше:

- проаналізовано вітчизняні та зарубіжні наукові напрацювання з «екологічної естетики» задля віднайдення автентичного українського еквівалента терміна «environmental aesthetics». Запропоновано поняття «естетика довкілля» для позначення сфери, що охоплює філософські теорії і концепції, в основі яких – рефлексія про естетичний досвід довкілля у широкому розумінні (природне і культурне) і встановлення його естетичної цінності з метою збереження навколишнього середовища і побудови нової картини світу;
- визначено роль аналітичної філософії (М. Бердслі, Т. Бінклі, М. Вейц, А. Данто, Дж. Дікі, П. Зіфф, Т. Манро, Г. Сірсілло, Б. Тільман) як теоретико-методологічної підвалини формування «екологічної естетики», що постає новим об'єктом естетичної рефлексії;
- досліджено понятійно-категоріальний апарат «екологічної естетики» на розробках А. Берлеанта, Е. Брейді, А. Карлсона, Ю. Сепанмаа і Р. Хепберна, охарактеризовано конотації естетичних категорій (естетичний досвід, естетичний об'єкт, естетична оцінка, естетичне сприйняття, естетична цінність) у межах розгляду довкілля як естетичного об'єкта;
- здійснено аналіз різнорідних концепцій «когнітивного» (М. Бадд, Г. Парсонс, М. Ітон, А. Карлсон, Ю. Сайто, Ю. Сепанмаа, К. Уолтон, Дж. Фішер) і

«нонкогнітивного» (А. Берлеант, Е. Брейді, С. Годловітч, Н. Керролл, М. Сагофф, Р. Хепберн) напрямів «екологічної естетики»;

– розкрито взаємозв'язок естетики довкілля й екології культури в контексті формування нової ціннісно-світоглядної парадигми;

– проаналізовано естетичний зміст і сенс екологічного виховання (Е. Брейді, Д. Портеус, Ю. Сепанмаа); запропоновано практичну реалізацію теоретичних надбань естетики довкілля в освітній сфері України.

Удосконалено:

– конотацію термінів «екологічна естетика» й «еколого-естетичне виховання» для їхньої концептуалізації і систематизації;

– аргументацію необхідності метакритичного рівня «екологічної естетики» (А. Карлсон, Е. Брейді, Ю. Сепанмаа, Ж. Томпсон) для аналізу культурного здобутку, формування естетичної комунікації та еколого-естетичного виховання;

Теоретичне і практичне значення дослідження полягає в осмисленні філософсько-естетичних засад «екологічної естетики» (А. Берлеант, Е. Брейді, А. Карлсон, Ю. Сепанмаа, Р. Хепберн) як галузі сучасної естетичної теорії, у характеристиці її предметного поля та основних теоретичних проблем. Розширено зміст концепцій «екологічної естетики» до естетики довкілля з урахуванням надбань «екології культури». Здійснюючи аналіз концепту «природа» у науковому і філософсько-естетичному контексті, віднайдено теоретичні витoki естетики довкілля. Зазначена проблема є недостатньо опрацьованою у вітчизняних дослідженнях. Здобуті в роботі висновки обґрунтовують необхідність подальших досліджень західних концепцій «екологічної естетики» і створення оригінально українських моделей естетики довкілля. Матеріали дисертації будуть корисними для викладання нормативних курсів лекцій з естетики і культурології, а також для введення спеціалізованого курсу з естетики довкілля у вищих навчальних закладах. порушена проблематика має зацікавити як філософів, естетиків і екологів, так і широке коло фахівців інших сфер науки і життєдіяльності суспільства.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою роботою. Висновки і положення новизни сформульовано особисто дисертантом. Сімнадцять публікацій за темою дослідження є одноосібними.

Апробація результатів дослідження. Основні результати дослідження знайшли своє втілення у доповідях на щорічній міжнародній науковій конференції «Дні науки філософського факультету» 2013, 2014, 2015 рр. (м. Київ), міжнародному молодіжному науковому форумі «Ломоносов-2013» (Росія, м. Москва, 2013), міжвишівському науковому форумі «Актуальная эстетика – I» (Росія, м. Санкт-Петербург, 2013), круглому столі філософського факультету «Постать Тараса Шевченка та українська філософська культура» в рамках Шевченківського міжнародного літературного конгресу (м. Київ, 2014), дев'ятій студентсько-аспірантській міждисциплінарній конференції «Філософія: нове покоління» (м. Київ, 2014); а також на міжнародних науково-практичних конференціях: «Науково-теоретичні аспекти вирішення глобальних проблем сучасності» (м. Дніпропетровськ, 2015), «Наукові пошуки: актуальні проблеми теорії і практики» (м. Вінниця, 2015), «Суспільні науки сьогодні: постулати минулого і сучасні теорії» (м. Дніпропетровськ, 2015), «Економіка, наука, освіта: інтеграція та синергія» (м. Братислава, 2016).

Публікації. Основні результати дисертації викладено у 6 статтях, вміщених у фахові наукові видання України (три з них мають наукометричний статус), 11 тезах, опублікованих у збірниках матеріалів конференцій.

Структуру дисертаційної роботи зумовили мета дослідження і логіка реалізації його основних завдань. Робота складається із вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаної літератури та джерел, що налічує 202 найменування, з яких 75 джерел іноземними мовами. Загальний обсяг дисертації становить 204 сторінки, з яких 183 сторінки – основний текст дисертації.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕСТЕТИКИ ДОВКІЛЛЯ

1.1. Естетика довкілля як феномен філософсько-естетичного дискурсу

В умовах глобалізації, яка з кожним днем все більше пронизує сфери життєдіяльності сучасної людини, відбуваються зміни й у культурі. Український філософ Р. Шульга констатує, що «процеси глобалізації формують нову соціальну реальність і інтегрують окремі культури у загальносвітові процеси розвитку» [124, с. 112]. З поглибленням науково-технічної революції наприкінці ХХ ст. та інтенсифікації світових процесів індустріалізації й урбанізації антропогенні навантаження значно перевищили можливість екологічних систем до відновлення і самоочищення. На сьогодні екологічні проблеми набули глобального характеру. Нагальним постає розвиток і втілення у життя ноосферної стратегії на всіх рівнях людської діяльності: економіка, політика, наука і культура. Екологічний дискурс з природничих проникає в гуманітарні науки, виходить на міжнаціональний рівень і набуває актуальності для кожного. Екологічна парадигма утверджується як органічний складник нової картини світу та методології її побудови сучасним природничо-науковим і соціогуманітарним пізнанням. У другій половині ХХ ст. в межах британо-американської аналітичної школи філософії формується нова галузь дослідження – «екологічна естетика», основне завдання якої полягає у розгляді філософських проблем естетичного досвіду й естетичної оцінки довкілля. Ця теорія пожвавлює інтерес довкола естетичного виміру навколишнього середовища в науковому просторі багатьох європейських держав, зокрема і в Україні.

Насамперед треба згадати про складність перекладу терміна «environmental aesthetics» українською мовою. Більшість дослідників використовує як відповідник поняття «екологічна естетика», проте деякі – «естетика навколишнього середовища» і «природоохоронна естетика». Прихильники терміна «екологічна естетика» стверджують, що поняття «естетика навколишнього середовища» є калькою з російськомовного «эстетика

окружающей среды», а тому краще вживати «естетика довкілля». Український філолог Н. Філяніна зазначає, що англomовний термін «environmental» перекладають українською як «екологічний» і як «інвайронментальний». Деякі науковці використовують їх як синонімічні, але зазвичай надають перевагу терміну «екологічний» [110]. На нашу думку, прикметник «екологічний» використовують передовсім для позначення зв'язку з наукою екологією і «енвайроменталізмом», однак теоретики «екологічної естетики» заперечують це, адже їх більше цікавить естетична оцінка навколишнього середовища, а не глобальні катаклізми на планеті Земля. Російські філософи також вживають два варіанти для позначення згаданої галузі дослідження: «экологическая эстетика» и «эстетика окружающей среды». Варто зазначити, що в українській мові є відповідники до англomовного терміна «environment» – це «навколишнє середовище», «навколишній світ», «довкілля» і «довкільне середовище». Найвдалішими в цьому контексті є терміни «навколишнє середовище» і «довкілля», які за українським правописом використовуватимемо у дослідженні як синоніми. Зі свого боку найдоцільнішим вважаємо застосування терміна «естетика довкілля», оскільки він відбиває усю суть англomовного «environmental aesthetics» (environment – усе, що є довкола нас). Тож у дослідженні послуговуватимемося терміном «екологічна естетика» для характеристики теорії, що виникла і розвивалась на теренах США, Канади і Фінляндії в межах аналітичної традиції, а поняття «естетика довкілля» запроваджуємо для позначення феномена, який вивчаємо в цьому контексті.

Автентичний український варіант – «естетика довкілля» – охоплює широкий спектр філософських теорій і концепцій про рефлексії щодо питань естетичного досвіду довкілля у широкому його розумінні (природне і культурне) та встановлення його естетичної цінності з метою збереження і побудови нової картини світу. На нашу думку, естетика довкілля покликана включити у своє предметне поле теорію і практику «екологічної естетики» й «екології культури», як складники життєвого світу людини. Адже межа між природою і культурою стирається, гармонізуєчись у концепції довкілля.

Переходячи до теоретико-методологічної основи дослідження, необхідно звернутись до британо-американської аналітичної традиції. Фундаментальною працею для розуміння основної проблематики аналітичної естетики є антологія «Американська філософія мистецтва: основні концепції другої половини ХХ століття – антиесенціалізм, перцептуалізм, інституціоналізм» під редакцією російських філософів Б. Дземидока і Б. Орлова. В роботі подано статті провідних американських філософів мистецтва: М. Бердслі, Т. Бінклі, М. Вейц, Дж. Дікі, П. Зіфф, М. Ітон, В. Кеннік, Т. Коен, К. Корсмейер, М. Мандельбаум, Г. Сірсілло, Дж. Фішера. Висвітлено антиесенціалізм і перцептуалізм як концепції аналітичної естетики, а також інституціональну теорію мистецького світу. Критичні статті Б. Дземидока постають основою для розуміння понятійного апарату, основних проблем і напрямів дослідження в межах американської філософської школи [40 – 42].

Українська дослідниця Є. Дніпровська у працях «Розвиток художньої критики як стратегія американської естетики», «Світ мистецтва: проблема художньої ідентифікації» і «Від аналітичної естетики до постмодернізму: аналіз американських теорій (США)» розкриває американські стратегії в аналітичній естетиці, характеризує притаманну їй тенденцію до розширення сфери естетичного (теорія «естетичного досвіду» М. Бердслі, «естетизація історії» А. Данто), а також здійснює ретельний аналіз естетичних поглядів А. Данто в межах аналітичної традиції [44 – 45]. Інша вітчизняна дослідниця О. Павлова у монографії «Онтологічний статус естетичного досвіду» аналізує процес становлення концепту «естетичний досвід» у філософському дискурсі, важливим етапом якого є його розробка в межах аналітичної естетики (М. Бердслі та Т. Манро). М. Бердслі і його розуміння естетичного досвіду є визначальним для обґрунтування поняття «естетичного досвіду довілля», оскільки американський філософ розширює сферу естетичного, обмежену філософією мистецтва [83]. Однак наразі в українському і російському науковому просторі не віднайдено і не охарактеризовано концептуальні положення, які визначають належність представників «екологічної естетики» до аналітичної філософської школи.

Основоположниками «екологічної естетики» є Арнольд Берлеант (США), Емілі Брейді (Великобританія), Аллен Карлсон (Канада), Юріо Сепанмаа (Фінляндія), Рональд Хепберн (Великобританія). Шотландського дослідника Р. Хепберна, що себе відносить до філософів аналітичної школи у класичному її спрямуванні, визнають ідейним натхненником «екологічної естетики». Появі цієї галузі сприяло есе «Contemporary aesthetics and the neglect of natural beauty» («Сучасна естетика і нехтування природною красою») 1966 р., яким автор поставив перед спільнотою філософів-естетиків питання: «Чому ми нехтуємо природною красою, надаючи перевагу творам мистецтва?» й окреслив завдання: дослідити естетичні переживання, отримані під впливом природного світу, зокрема переживання природної краси. Він наголошував на необхідності охарактеризувати естетику природи і показати, чим вона відрізняється від естетики мистецтва. Знаходження конотаційних відмінностей дало імпульс для наступних дискусій і розвитку «екологічної естетики» [170]. У роботі «Landscape and the Metaphysical Imagination» («Ландшафт і метафізична уява») шотландський вчений виклав «нонкогнітивний» погляд на проблему естетичної оцінки довкілля і обґрунтував явище «метафізичної уяви» [171].

Наступним важливим етапом було видання двох збірників, що вмістили основні дослідження з «екологічної естетики» науковців США, Канади та Великобританії (як результат численних конференцій з естетики і філософії): «The Aesthetics of Natural Environments» («Естетика природних навколишніх середовищ») (2004) і «The Aesthetics of Human Environments» («Естетика людських навколишніх середовищ») (2007). «Естетика природних навколишніх середовищ» – це збірка статей, присвячених філософським та естетичним питанням, які виникають довкола естетичної оцінки природних середовищ. У ній подано дослідження А. Берлеанта, Е. Брейді, С. Годловітча, М. Ітон, А. Карлсона, Н. Керролла, Д. Кроуфорда, Р. Мура, Х. Ролстона, Ю. Сайто, Ю. Сепанмаа, Ж. Фішера, Ш. Фостер, Т. Хейда, Р. Хепберна. Висвітлено теми: природа і цінність природної краси, взаємозв'язок мистецької і природної оцінки, роль наукового знання в естетичній оцінці природи, зв'язок естетичної оцінки природи

і наших моральних зобов'язань щодо її захисту та збереження [153]. Збірка «Естетика людських навколишніх середовищ» включає статті зарубіжних авторів, як-от А. Берлеант, П. фон Бонсдорф, М. Броттман, М. Ендрюс, А. Карлсон, Т. Ледді, Дж. Мак-Кракен, Д. Маколей, К. Мелкієн, С. Росс, Ю. Сайто, Б. Сендріссер, Ю. Сепанмаа, С. Шауман. Вони аналізують філософсько-естетичну проблематику нашої «залученості» в людське навколишнє середовище, починаючи від сільських пейзажів і аж до урбаністичних картин міста. Наш досвід громадських місць, зокрема торгових центрів, тематичних парків і садів, а також нашого особистого життєвого простору (де ми перебуваємо постійно) розглянуто з позиції його естетичної цінності і природи нашої естетичної оцінки [139]. Згадані розвідки значно розширюють сферу сучасної естетики, виходячи у вимір повсякденності, засвідчують процес становлення «екологічної естетики» як галузі дослідження зі своїм понятійно-категоріальним апаратом, основними теоретичними і прикладними проблемами. Однак різні погляди потребують класифікації і узагальнення з метою виокремлення концептуальних положень. Редактори зазначених збірників – провідні дослідники цієї сфери А. Берлеант і А. Карлсон, що утворили два протилежні спрямування теорії «екологічної естетики» – «когнітивізм» і «нонкогнітивізм».

Американський науковець А. Берлеант поєднав навколишнє середовище з мистецтвом на контекстуальному рівні, що приводить до переоцінки традиційної естетичної теорії на основі екологічного досвіду, а також сформулював положення «естетики залученості» як провідної парадигми. Філософ є автором публікацій: «The Aesthetics of Environment» («Естетика навколишнього середовища») (1992), «Aesthetics And Environment: Variations on a Theme» («Естетика і навколишнє середовище: варіації на тему») (2005), «Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment» («Проживання на ландшафті: до естетики навколишнього середовища») (1997), а також статті «Environmental Aesthetics» («Екологічна естетика») (1998) до Оксфордської естетичної енциклопедії. Для А. Берлеанта «екологічна естетика» – це передусім прикладна наука, оскільки на сьогоденнішньому етапі її розвитку відбувається цілеспрямоване

застосування естетичних цінностей і принципів до питань щоденного життя, діяльності й об'єктів, які слугують певній практичній меті, починаючи з одягу й автомобілів і аж до човнів, будівель та людської поведінки [134–138].

Канадський філософ А. Карлсон здобув визнання за праці: «Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture» («Естетика і навколишнє середовище: оцінка природи, мистецтва й архітектури») (2000), «Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics» («Природа і ландшафт: вступ до екологічної естетики») (2008), а також за масштабні статті «Environmental aesthetics» («Екологічна естетика») до Раутледжської і Стенфордської філософських енциклопедій, що стали своєрідним посібником з цієї проблематики [145–152]. Дослідник уперше в аналітичній філософській традиції в роботі «Оцінка і природне навколишнє середовище» проаналізував наявні в історії естетики моделі оцінки природи: «об'єктну», «ландшафтну» і «довкільну» [146]. Як наслідок він викликав численні дискусії, аби віднайти прийнятну модель естетичної оцінки в межах «екологічної естетики». Канадський вчений навів беззаперечні аргументи на користь «когнітивного» підходу у цьому питанні, на противагу «нонкогнітивному» (наприклад, А. Берлеант), і наголосив на винятковій ролі наукового знання.

Фінський філософ Ю. Сепанмаа, організатор міжнародних конгресів, присвячених «екологічній естетиці», у праці «The Beauty of Environment: A General model for Environmental Aesthetics» («Краса навколишнього середовища: основна модель для екологічної естетики») (1993) здійснив систематичний огляд «екологічної естетики», зібрав наявні в британо-американській філософській традиції розвідки з метою узагальнення і створення основної моделі для цієї галузі. Науковець проаналізував: співвідношення «естетики реально наявного світу» й «естетики уявного світу мистецтва», навколишнє середовище як естетичний об'єкт, способи сприйняття довкілля, естетичний досвід довкілля, метакритичний рівень «екологічної естетики» [190]. Робота є базовою для дослідження предметного поля «екологічної естетики».

Шотландська дослідниця Е. Брейді відзначилась своїм розглядом історії формування «екологічної естетики», починаючи з її витоків (естетика природи). Водночас у межах праці «Aesthetics of the Natural Environment» («Естетика природного довкілля») вона зосереджує увагу на питаннях: естетичний досвід і естетична оцінка довкілля, співвідношення природи і культури, естетичні судження і естетична комунікація як підстава еколого-естетичного виховання. Авторка обґрунтувала теорію «інтегративної естетики», що поєднує положення суб'єктивно- й об'єктивно-орієнтованих підходів до проблеми естетичної оцінки навколишнього середовища. Недоліки наявних підходів вона усуває через підсилення значимості естетичного сприйняття та уяви у її варіаціях (дослідницька, проектна, розширювальна і викривальна) [140]. Проблема уяви також описана в статтях «Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature» («Уява і естетична оцінка природи») і «Sniffing and Savoring: The Aesthetics of Smells and Tastes» («Вдихання і смакування: естетика запахів і смаків») [141, 143].

Канадський географ Джон Дуглас Портеус, насамперед відомий своїми роботами з теорії містобудування, присвятив працю «Екологічна естетика: ідеї, політика і планування» («Environmental Aesthetics: Ideas, Politics and Planning») розгляду «екологічної естетики», але в нетиповому для основних представників цієї галузі руслі. Черпаючи матеріал з різних сфер дослідження, вчений констатував міждисциплінарний характер «екологічної естетики»: охоплює філософію, естетику, культурологію, екологію, біологію, психологію, ландшафтний дизайн і містобудування. Роботу умовно поділено за наявними чотирма підходами до аналізу «екологічної естетики» на: гуманітарний, експериментальний (експериментальна психологія), активістський (екологічні активісти) і планувальний (дизайн ландшафту, містобудування). Д. Портеус переконаний, що ці різні погляди на «екологічну естетику» і довкілля повинні взаємодіяти задля створення більш естетично привабливого світу. В контексті дисертаційної роботи найвагомим є його дослідження еколого-естетичного виховання засобами «геоавтобіографії», що проаналізовано в руслі підходу планування і дизайну навколишнього середовища [184].

Надбання західних філософів – дійсно ґрунтовне, проте їхні праці недостатньо опрацьовано і не перекладено ані українською, ані російською мовами. У своїх дослідженнях звертаються до теоретиків «екологічної естетики» В. Борейко, Л. Стеценко, Н. Філяніна, Л. Юрченко, М. Яковенко (Україна); Н. Голік, Л. Гудков, А. Гусева, К. Долгов, Т. Любімова, Н. Маньковська, В. Прозерський, Є. Устюгова (Російська Федерація). Однак більшість досліджень залишаються на рівні статей або розробляють дане питання з погляду суміжних наукових галузей: географії, екології культури, екологічної культури, екологічної етики, педагогіки, соціології, а також сфери будівництва і проектування тощо. Дотичними до сфери естетики докільля можна вважати праці: А. Ван Буркалов «Недоторкані природні ресурси: надихаючі цінності природного середовища», Ю. Веденін «Культурний ландшафт як об'єкт спадщини» і «Нариси з географії мистецтва», С. Гольдентріхт «Про естетичне освоєння дійсності», К. Горб і А. Кримцов «Оцінка естетичних достоїнств природних ландшафтів України з метою заповідання: загальні положення і перший досвід», В. Каганський «Культурний ландшафт: основні концепції в російській географії» і «Світ культурного ландшафту», В. Корнієнко «Природа як об'єкт естетичного відношення. Моральні та естетичні питання охорони природи», Д. Ліхачов «Земля рідна», К. Ерінгіс і А. Будрюнас «Естетичні ресурси ландшафту Литви», К. Маєр-Абіх «Повстання на захист природи. Від докільля до спільносвіту» тощо.

Взірцем етичного розв'язання проблеми співжиття людини і природи є праця німецького філософа К. Маєр-Абіха «Повстання на захист природи. Від докільля до спільносвіту», в якій відзначається потреба побудови цих взаємин на підґрунті голістської етики. Дослідник обґрунтовує необхідність змінити побутуюче уявлення про природу як щось далеке і таке, що протистоїть людині і культурі. Природа – це наш природний спільносвіт, який постійно нас оточує, взаємодія з яким забезпечить майбутнє наступних поколінь. Спільнота людей і навколишня природа перебувають у єдиному спільносвіті [74]. Ці думки суголосні баченню британо-американських філософів, окрім того, постають етичним фундаментом для естетики докільля.

Якщо переходити до українського наукового простору, то насамперед варто згадати, що природу в структурі естетичної діяльності вперше розглянула дослідниця В. Панченко. У монографії «Мистецтво в контексті культури» і в межах навчального посібника з «Естетики» філософ зауважує, що продовж історії існування людства ставлення до природи було досить суперечливе і змінювалось в процесі соціально-культурних трансформацій. Сьогодні як ніколи доцільною є її думка про те, що уже закінчився час утилітарного ставлення до природи, а майбутнє – за культивуванням естетичної взаємодії з нею [84 – 85]. Робота філософа Д. Кучерюка «Естетичне сприйняття предметного середовища» стосується дослідження своєрідності естетичного сприйняття предметного світу. Ґрунтуючись на даних психології, досвіді мистецтва та художнього конструювання технічних виробів, автор аналізує творчий характер процесу естетичного сприйняття, простежує співвідношення раціонального й афективного моментів естетичного сприйняття, розкриває відношення між досвідом суспільства та індивіда [64].

Теорію «екологічної естетики» у контексті сучасного розвитку естетичної науки досліджувала Л. Стеценко, а результати своїх розвідок виклала в розділі навчального посібника «Етичні проблеми сучасного мистецтва» і статті «Розширення меж естетичної насолоди: екологічна естетика». Український науковець подає визначення «екологічної естетики» як галузі досліджень, концентрує увагу на основних поняттях та історії становлення цієї проблематики, характеризує два основні напрямки сучасної «екологічної естетики» – «когнітивний» і «нонкогнітивний» [101–102]. Філософ О. Сулацкова у статтях «Питання становлення екологічної естетики як нового спрямування філософського знання» і «Екологічна естетика як філософія гармонії між людиною та природою» окреслює такі сучасні напрями розвитку «екологічної естетики» (ймовірно, присутні у вітчизняному просторі), як природоохоронна естетика, класифікація естетичних об'єктів природи (Ю. Сепанмаа), оцінка естетичної цінності природних ландшафтів із метою заповідання (К. Горб, А. Кримцов). Дослідниця подає огляд трансформації уявлень про природу та її

красу в історико-філософському вимірі, аж до появи «екологічної естетики». Занепад природи зумовлює потребу в культивуванні екологічної свідомості завдяки віднайденню її естетичної цінності, а також дослідженню естетичних станів взаємодії людини і природи. У роботах О. Сулацкової роль галузі зводиться до допоміжної – для формування екологічної культури й екологічної свідомості [104 – 105].

Міждисциплінарний характер згаданої галузі зумовлює зацікавлення з боку дослідників суміжних сфер – соціології, екології, філології. Соціолог М. Яковенко у статті «Екологічна естетика як актуальний напрям сучасної культури» підкреслює, що подана галузь дослідження – це філософія гармонії між природою і людиною в контексті культури. Вона аналізує концепт «природа», на основі якої в постіндустріальну епоху формується поняття «екологія», як відправна точка «екологічної естетики» [127]. Еколог Л. Юрченко досліджує «екологічну естетику» в межах формування екологічної культури, а також розбудови екологічної та національної безпеки України в монографії «Екологічна культура в контексті екологічної безпеки» і статтях – «Екологічна естетика навколишнього середовища», «Еколого-естетичне виховання як підстава формування екологічної культури». По суті, Л. Юрченко окреслює предметне поле «екологічної естетики» з метою пояснити необхідність еколого-естетичного виховання для формування екологічної культури, а також показати шляхи реалізації естетичних норм ставлення людини до природи. Для дослідниці «екологічна естетика» – це метод популяризації естетичними засобами екологічних ідей, прививання екологічної культури окремому індивіду і спільноті в цілому [125 – 126]. Філолог Н. Філяніна у статті «Мистецьке осягнення природи та екологічна естетика» наголошує на процесі становлення «екологічної естетики» у вітчизняному науковому просторі, потребі чітких формулювань основних термінів («екологічна естетика», довкілля) та їхньої характеристики. Помилково визначає центральним поняттям галузі «красу» в природі. Як і в статті «Екологічна естетика. Осягнення екологічних криз в антропологічному вимірі», Н. Філяніна розглядає понятійно-категоріальний апарат «екологічної естетики», аналізує її основну проблематику і завдання,

спираючись на роботи шотландської дослідниці Е. Брейді, фінського філософа Ю. Сепанмаа, російського науковця А. Гусєвої та українського – М. Яковенко [110].

Питання естетики довкілля порушував директор Київського еколого-культурного центру В. Борецько у працях «Вступ у природоохоронну естетику», «Прорив в екологічну етику», «Філософи дикої природи і природоохорони», «Художники дикої природи». Він вперше в Україні узагальнив західні і вітчизняні здобутки з «екологічної естетики», естетики природи й екологічної етики, проте його твори не мають міцного філософського підґрунтя, адже автор передусім еколог і природоохоронець. Однак його внесок є беззаперечним. У праці «Художники дикої природи» він згадує більш ніж 600 митців різних країн, часів та народів, які зображують на своїх полотнах незайману природу [11]. У «Вступі в природоохоронну естетику», зібравши численний матеріал, аналізує філософські, педагогічні і практичні проблеми природоохоронної естетики. Природоохоронна естетика розглядає сферу естетики довкілля, проте основним її завданням є розробка теоретичних основ захисту природи, способів збереження природної краси, методів естетичного виховання, критеріїв оцінки естетичної цінності ландшафтів [7]. Треба згадати, що В. Борецьку належить курс «Екологічна естетика» і методичний посібник для вчителів, 2012 р. схвалений Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України і затверджений для учнів 9 (10-х) класів загальноосвітніх навчальних закладів [8].

Естетика довкілля до ХХ ст. існувала у руслі естетики природи. Цю ідею обґрунтовує колективна монографія російських дослідників під керівництвом К. Долгова «Естетика природи» (1994), що характеризує естетику природи так: це не просто обговорення того, чи властиві краса й естетичний образ природі, а з'ясування можливостей побудови філософської теорії людини – взаємодії людини і природи, стосунку людей до природи і впливу природи на людину, формування і розвитку людської естетичної чуттєвості й естетичної свідомості, художньої цінності природи. Естетика природи – це своєрідна преамбула для естетики довкілля. На жаль, аналіз сучасних проблем «екологічної естетики» в цій

роботі подається досить обмежено (базується на праці Ю. Сепанмаа «Краса навколишнього середовища: основна модель для екологічної естетики») [46]. Н. Маньковська, яка залучалась до написання розділу в колективній праці, присвяченого «екологічній естетиці», приділила цій проблематиці частину своєї монографії «Естетика постмодернізму». Ця робота є на сьогодні найгрунтовнішою в рамках російського філософського простору. «Екологічну естетику» дослідниця розглядає як одну з гілок естетики постмодернізму (друга гілка – алгоритмічна). Подає, часто використовуване в українському дискурсі, визначення терміна «екологічна естетика» – як «філософію гармонії між людиною і природою в контексті культури» [77, с. 283]. У розділі «Екоестетика» зупиняється на проблемах: навколишнє середовище як естетичний об'єкт, статус екологічного мистецтва, естетичне сприйняття довкілля, естетична цінність навколишнього середовища, еколого-естетичне виховання. Проте Н. Маньковська здебільшого опирається на теоретичні розробки Ю. Сепанмаа, який представляє «когнітивне» бачення проблем «екологічної естетики».

Про зародження дискурсу на території Російської Федерації свідчать численні статті: Н. Голік «Екологічна естетика: попередні висновки», А. Гусева «Екологічна естетика як перетворена форма естетики природи» і «Когнітивізм і нон-когнітивізм: необхідність взаємодоповнення», В. Прозерський «Від естетики об'єкта до естетики середовища» і «Науковий огляд літератури з екологічної естетики». Варто згадати, що у 2012–2014 рр. кафедра естетики і філософії культури Санкт-Петербурзького державного університету проводила роботу з вивчення «екологічної естетики», результати якої покладено в основу статей, конференцій і програми спецкурсу «Естетика природи і екологічна естетика». Дослідниця Н. Голік метафорично називає «екологічну естетику» двоголовим орлом, який об'єднує природничо-наукове і гуманітарне бачення світу, породжуючи новий специфічний дискурс [30]. Філософ А. Гусева характеризує її як «перетворену форму естетики природи», тобто репрезентує як сучасну рецепцію естетики природи. Вона вперше говорить про різноманітність «когнітивістських» і «нонкогнітивістських» підходів в галузі «екологічної

естетики», що повинні існувати як комплементарні [35]. Однак дослідниця не розкриває суть відмінності між напрямками, а також не роз'яснює, хто з британо-американських філософів якого підходу дотримується. Дослідник В. Прозерський у статті «Науковий огляд літератури з екологічної естетики» окреслює предметне поле «екологічної естетики» крізь призму енциклопедичних статей А. Берлеанта і А. Карлсона [90]. Праця «Від естетики об'єкта до естетики середовища» є плідним матеріалом для розуміння трансформаційних процесів у межах естетики, залежних від змін у людському мисленні і пізнання [91]. В цілому зазначені роботи не мають систематичного характеру, а є всього лиш спробою долучитися до зарубіжних тенденцій.

Отже, попри свою роз'єднаність за національною, релігійною і мовною належністю людство все більше відчуває інтегративність в умовах сучасних глобалізаційних процесів. Екологічна проблематика проникає у мислення кожного, охоплює всі сфери людської життєдіяльності, гуртує нас у світову спільноту в цілому. Природничі і гуманітарні науки XX–XXI ст. єднаються у межах екологічного дискурсу. В естетиці оживає інтерес до естетики природи, однак в новому втіленні – естетиці довкілля. Британо-американська філософська школа подає свій проект естетики довкілля – «екологічну естетику». Термін «естетика довкілля» запропонований як автентичний український варіант, що відбиває всю суть вкладену зарубіжними філософами. У вітчизняному і російському науковому просторі наразі немає системного дослідження «екологічної естетики», узгодженості і уніфікованості понять, натомість присутня обмеженість розуміння предмета та основних проблем цієї галузі, що зумовлено необізнаністю з роботами британо-американських дослідників. Тож наше завдання полягає у конкретизації понятійно-категоріального апарату згаданої галузі, дослідженні теоретико-методологічних засад її формування, розгляді основних теоретичних і практичних аспектів. Для розуміння причин появи інтересу до довкілля і концептуалізації галузі дослідження насамперед слід зосередити увагу на експлікації концепту «природа» в історико-філософському процесі.

1.2. Концепт «природа» в науковому і філософсько-естетичному контексті

Багатогранний концепт «природа» впродовж сторіч постає сферою наукового і філософського інтересу, а також предметом естетичної насолоди. Історія естетики довкілля до XX ст. – це історія естетики природи. Як її характеризує російський філософ К. Долгов, – це не просто обговорення того, чи властиві краса й естетичний образ природі, а з'ясування можливостей побудови філософської теорії людини – взаємодії людини і природи, стосунку людей до природи і впливу природи на людину, формування і розвитку людської естетичної чуттєвості й естетичної свідомості, художньої цінності природи [46, с. 4]. Людина належить буттю тою ж загадковою мірою, що і буття – людині, а це означає: «є буття» можливе тільки при «є людина».

У цьому контексті варто навести цитату з роботи вітчизняних філософів М. Кисельова й І. Огородника «Соціально-філософські проблеми екології»: «Поняття «природа» має наступні основні значення: як «все суще», поряд із поняттям матерія, універсум, всесвіт, як сукупний об'єкт природознавства; як позалюдська реальність, все те, що протистоїть людині і з чим вона зустрічається в процесі своєї життєдіяльності (ми й зараз говоримо про взаємовідношення людини й суспільства, природи й суспільства); як сукупність природних умов існування людського суспільства (середовище існування людини); як внутрішня закономірність, сутність речей та явищ (природа електрики, природа психічного тощо); як унікальне вмістилище людської культури» [80, с. 129].

Від найдавніших часів людство в своїй історії пройшло різноманітні етапи взаємодії з природою та її елементами. За культури збирання і полювання людина залежала у всьому від природи, була повністю в неї занурена. Гармонійне співжиття з природою того часу є неусвідомленим і недосяжним для людини доби постмодерну. Однак вже тоді відчувалось домінування споживацьких настроїв людини, які лише зростали впродовж віків. Проте людина намагається не тільки матеріально, а й духовно досягнути природні явища. Українська дослідниця В. Панченко, аналізуючи роль мистецтва в культурному контексті, наголошує на

значенні природи для людей культури збирання і полювання: «Зображення тварин, рослин, спроби використання природних форм для створення предметів повсякденного вжитку, імітування поведінки тварин в ритуальних танцях – все це свідчить про поступове духовне і практичне оволодіння людиною багатством природи не в чисто утилітарному розумінні, а в оволодінні творчими силами природи... » [85, с. 13]. Естетичний інтерес до природи, на думку американського філософа А. Берлеанта, з'являється разом з еволюцією наших предків родини гомінідів, хоча речові докази цього датуються близько тридцяти тисяч років тому – наскальні малюнки і гравюри на південному заході Європи. Ранні прояви мистецтва, дійсно, є екологічними, адже серед печер не було спеціально відведених картинних галерей, це все становило суцільне навколишнє середовище, яке навіть сьогодні вимагає активної участі. Дописемне суспільство характерно виявляє свої естетичні почуття, повністю інтегровані в їхні релігійні вірування і повсякденну діяльність, що дає нам підстави думати, що саме естетичний аспект зароджує людські відносини і звичаї щодо природного світу всієї передісторії [135].

Досліджують термін «природа» в науці і філософії здавна і сьогодні. Слово «*physis*», яке історично є першим відповідником «природи», походить від грецького дієслова «*phuo*» – «народжую», «витворюю». У найзагальнішому розумінні «*physis*» означає процес становлення або походження, феноменальний, наочний процес зростання та розвитку, тобто генезу. Згодом зміст цього слова розширено до сукупності усього того, що існує, всього осяжного космосу, який як природа в її цілісності (*hole physis*) або природа сущих речей (*physis ton onton*) постає вже не тільки космосом, порядком, а передусім життєвим зростанням, що прагне переходу від однієї форми до іншої. Латинський термін «*natura*», що теж українською перекладається як «природа», у більшості європейських мов позначає сукупність усіх речей, що існують довкола нас. Концептуально поняття запозичено з грецької мови, але його первісне значення розширено [119, с. 90 – 103].

Згідно з припущенням американського філософа Ю. Харгроува, давньогрецькі поети не дуже любили милуватися природою. Так, фахівці, проаналізувавши поеми Гомера, звернули увагу на естетичну оцінку людей або богів, природних пейзажів, а також тварин і рослин. Кожна з цих трьох груп мала індекс, що показує кількість відповідних оцінок. Люди і боги естетично оцінювалися у Гомера 800 раз, пейзаж – 70 раз, флора і фауна – тільки 24 рази [169, р. 144]. На противагу їм, народи Стародавнього Сходу вірили, що мистецтво по-особливому здійснює одкровення вселенської значущості людини, її глибинного, інтимного зв'язку зі світом. Давньокитайська думка у художній творчості бачила спосіб вираження загальної гармонії, що панує у світі. Творча сила природи і творча сила мистецтва у них еквівалентні, тобто людина своїм мистецтвом може досягти тих самих успіхів, що й природа. Величне мистецтво рухає світ до єдності.

З питанням про природу традиційно пов'язують початок філософії, передусім – «фюсіологію» досократиків. Основний сенс античної фюсіології полягав у пошуку першоначал, що породжують все суще. Людина органічно співіснувала з космосом і водночас посідає найвище місце серед істот. Прагнула зрозуміти таємниче і невидиме довкола себе. Вся епоха є наскрізь космоцентричною. У період ранньої класики (VII–V ст. до н.е.) майже всі філософи писали трактати «Про природу» (Анаксимандр, Геракліт, Діоген Аполонійський, Парменід, Емпедокл, Зенон, Демокріт та ін.). Уже сама кількість трактатів з назвою «Про природу», безсумнівно, свідчить про її популярність. Природа в цей період постає як об'єктивна сторона чуттєво-матеріального космосу, що складається з фізичних елементів, а також є відповідним чином оформленим і впорядкованим. Фалес першим став міркувати про природу, а також спостерігав її у воді. Анаксімен і Діоген Аполонійський побачили її в повітрі, Ксенофан – в землі і воді, Геракліт – у вогні, Парменід – в землі і вогні, Емпедокл – у вогні, землі, воді та повітрі, а також пізніше – у вогні, воді, ефірі і землі; Зенон знаходить природу в поєднанні теплого і холодного. Були вчення і

про оформлені елементи – про «фігури» у Левкіпа і про «атоми» у Демокріта [72, с. 305].

Те, що давньогрецький мислитель Платон у період зрілої класики (IV ст. до н.е.) називає природою, є сутністю речей, сукупністю їхніх ідей і законів. Проте природа у Платона була не тільки чуттєво-речовою матерією. Душа, розум – це теж природа. Ця природа існує в її діалектичному співвідношенні з усім тим, що породжується цією природою, виражається і керується нею. На відміну від досократиків, у Платона природа не є описовою сукупністю всіх причин і законів, а – діалектичною необхідністю граничного узагальнення для всього того, що їй підпорядковується. Отже, природа у Платона є не лише матерією, але й – певного роду втіленням ідеї в матерії. Вживання терміна «природа» у Платона свідчить про те, що тотожність ідеї і матерії визнається як створюване матеріальними засобами. Справжня природа – це божество, яке творить усе наявне життя, вічність і буття [87].

Давньогрецький філософ Арістотель, найяскравіший представник епохи пізньої класики (IV–III ст. до н.е.), також розмірковував про «природу». На основі раніше використовуваних понять він сформулював у відомому визначенні «*physis*» три тісно пов'язані значення природи: 1) в широкому значенні – це становлення, буття або сутність всіх речей, що існують і як такі, що містять всередині себе джерело руху, тоді як процеси становлення і виробництва в техніці не здійснюються завдяки власним внутрішнім факторам, а ініціюються людиною (до «*physis*» належить не тільки царство життя, а також сфера хімічних, фізичних й атомних процесів на землі тощо); 2) недиференційована матеріальна основа всього, що проходить процес становлення, звідси – генеза і ріст, відповідно й елементи, що розуміються як першоматерія, присутня у всій різноманітності речей, які виникають з неї; 3) окремий природний об'єкт також має свою власну природу, оскільки для нього характерне специфічне зростання, бо він походить з елементарної матеріальної основи (актуалізує себе у зрілій рослині або тварині) [119, с. 93].

Платон й Арістотель проблему природної краси обговорювали тільки в контексті «репрезентативної теорії мистецтва». Метою мистецтва було представляти світ через мімезис. «Платон і Арістотель розуміли красу як якість об'єктів, асоціювали її з єдністю, закономірністю і простотою. Їхні ілюстрації були радше типовими артефактами, ніж природою, наприклад, архітектура або мистецтво музики і літератури. Художня репрезентація природи розшукувалась для того, щоб передавати природну якість через мистецтво або ідеалізувати природу завдяки міфологічним описам грецької літератури і поезії» [140, р. 30].

Необхідно констатувати переверт в уявленнях про природу, який відбувся в періоду еллінізму (IV–I ст. до н.е.) внаслідок діяльності ранніх стоїків: природу стали тоді розуміти не просто як об'єкт, але й як суб'єкт. Її пояснювали як суб'єкт у своєму досить специфічному сенсі і зовсім не в значенні нового і новітнього суб'єктивізму. З метою розуміння суб'єкта стоїки не лише вийшли далеко за межі космічної субстанції ранньої класики, а й за межі вчення Платона й Арістотеля. Стоїки природу трактували як тотожність творця і творіння, і цю тотожність найяскравіше констатували в людині. Природа була тепер не просто чуттєво-матеріальною субстанцією космосу і не його діалектичною структурою. Її тепер тлумачили як «ідеальну художницю», що у своїх творіннях ототожнювала прекрасне з корисним. Стоїки розуміли всі явища природи вже символічно або, як говорили вони самі, алегорично. Зевс поставав вогнем, Гера – повітрям, а Посейдон – морем уже не в буквальному значенні слова, а – алегорично. Однак це не означає, що стоїки заперечували існування богів, вони стверджували, що боги існують символічно і символізм цей цілком реалістичний. Завдяки стоїкам численних богів і природу визнавали як всезагальний космічний організм, але дані безпосередньо людському відчуттю за допомогою відчутності. Природу стоїки інтерпретували як максимально геніального митця. Зенон, за словами Хрісіппа, називає природу «художницею», оскільки вона творить усілякі блага й опікується ними. Людина – це також художник, який творить сам себе [1].

У цьому контексті розглянемо творчість Теокріта, який прославився живописними згадками про різноманітні рослини і тварини. Різні трави, квіти,

кущі, дерева, комахи, птахи, ссавці фігурують на кожному кроці, коли він описує хід життя своїх героїв: «трава «жіночі кучері» або «ластівчин колір», кропива, суніця, кмин, в'юнкі рослини, ломонос, плющ і виноград, селера, квітуча м'ята, шипшина, глід, терен, очерет, конюшина, тамарикс, троянда, фіалка, нарцис, гіацинт, медунка; аніс, левкой, цикламен, мак, лілея, анемона, маслина, в'яз, кедр, тополя, кипарис; сосна, платан, слива, яблуня, лавр, дуб, каштан; цикада, сарана, мураха, бджола, оса, павук, чайка, жайворонок, голуб, щиглик, сокіл, соловей, зозуля, пугач, лебідь, одуд, жаби, болотяні і деревні ящірки, змії, кози, вівці, барани, воли, корови, коні, олені, собаки, кішки, вовки, лисиці, ведмежата, леви і багато іншого рясніє на кожній сторінці. Особливо вбивається Теокрит різними запахами – воску, меду, кедр, винограду, сіна, свіжої трави, сироватки» [72, с. 321]. Описи природи в роботах Теокрита є прикладом того, як природу можна змальовувати через людські переживання цієї краси і водночас трактувати як незайману й об'єктивну абсолютну субстанцію. Отже, стоїки проповідували наслідування не природи в цілому, тобто не лише субстанційно об'єктивованої природи, а природи олюдненої.

Персоналію давньогрецького філософа Плотіна виокремлюємо в контексті характеристики філософії неоплатоніків. Природу він трактував як певного роду самоспоглядання, яке водночас є буттєвим покладанням того, що споглядають. Тому не людина спрямовує свої суб'єктивні почуття на природу, а, навпаки, природа переносить на людину весь свій сенс. У Плотіна цій проблематиці присвячений трактат, який так і називається «Про природу, споглядання і Єдине». Філософ під природою розуміє не просто фізичну сферу, а передусім сферу суто смислової. Смилова сторона речі не тільки невіддільна від самої речі, але й є цією річчю, лише певним чином осмисленою й оформленою. Сутність не мислиться кимось ззовні, адже, окрім речей, взагалі нічого і нікого іншого в природі не існує. Смысл речей обов'язково мислить сам себе, і це мислення є ні чим іншим, як творенням. І перш ніж хто-небудь, людина або бог, стане споглядати речі, ці речі вже самі себе споглядатимуть і відповідно творитимуть себе самих. Отже, кожна річ є певного роду смысл, певного роду творення себе самої, а тому й певного

роду самоспоглядання [88]. Природа в своєму остаточному звершенні закінчувалася мистецтвом. Античні мислителі трактували природу як щось максимально організоване, а мистецтво в своєму граничному звершенні виявлялося не чим іншим, як певного роду природою, оскільки мистецтво трактувалось як витвір людини, а людина була частиною природи.

Російський дослідник Д. Ліхачов у книзі «Поезія садів» простежує, як змінюється в садово-парковому мистецтві естетичне значення «окремих форм та мотивів відповідно до «естетичного клімату епохи» [68, с. 11]. Так, в глибокій давнині висячі сади Вавилону слугували символом найвищої розкоші, були показником влади і багатства. В епоху античності ставлення до природи має споглядальний характер, через споглядальне переживання природи антична людина прагне досягнути істини, пізнати добро і зло. Для античності прекрасний природний пейзаж – природне віддзеркалення космічного порядку і космічної гармонії. Природа у свідомості давніх греків володіла абсолютною естетичною цінністю. Природні образи і форми розглядались як джерело краси і натхнення. Священні гаї і сади мислилися не як результат людської творчості, а як невід'ємна частина гармонійного устрою буття людини у цьому світі. Протиставлення творінь рук людини природі, виділення себе з природи – це одна з провідних, на думку української дослідниці Р. Шульги, інтенцій європейської культури [123, с. 102].

У середні віки виникає не просто інше розуміння природи, але й сам рух думки з приводу природи починає здійснюватися в іншому культурному просторі. Середньовіччя, на відміну від античності, виводить людину «за межі космічного природного життя, звеличивши її, з одного боку, невидимим зв'язком із трансцендентним Богом, а з другого – принизивши повною залежністю, спричиненою її гріхопадінням, від Божественної ласки» [67]. Для античної філософії розумне споглядання природи було шляхом до істини, а для середньовічної – шлях до істини розглядають як результат особливого вчинку – акту віри. Вивчення природи – це уже справа другорядна, технічна, похідна від розуміння істини одкровення. «Глибини “внутрішньої людини” приховані навіть

від неї самої, вони не можуть бути досягнуті силами одного тільки природного розуму – для їхнього досягнення потрібне надприродне світло благодаті» [24, с. 409]. Відтак людина постає активним і діяльним суб'єктом на відміну від об'єктивно споглядальної настанови античності. Існує думка, що антропоцентризм формулюється саме за Середніх віків: людина в межах християнської релігії постає господарем на Землі, адже її створено за образом і подобою Бога, а все довкола створено для її існування. В цьому американська дослідниця Л. Уайт вбачає історичні корені екологічної кризи: «всупереч Дарвіну ми в глибині серця зовсім не вважаємо себе частиною природних процесів. Ми піднялися над природою, зарозумілі щодо неї, хочемо її використовувати для задоволення своїх найнижчих бажань» [108].

У цій пізнавальній ситуації слово починає виступати в ролі конструюючого принципу буття будь-якого предмета. Як писав середньовічний німецький філософ М. Кузанський: «...не може бути нічого, що не було б законом, який виявляє народжене слово; а природа в своєму відношенні до творця подібна до озвученого слова, яке не може існувати, якщо розум, не бажаючи більше являти себе, припиняє вимовляння слів, тобто не вимовляє їх безперервно» [62, с. 330]. Відповідно річ, як виражене слово, не має джерела існування в собі, тобто поза діяльною присутністю Бога вона мертва. Особливе розуміння Бога, як принципово винесеного за рамки світу і природи, визначає специфіку позиції суб'єкта, що спостерігає і пізнає. Ця позиція, немов у зародку, містить у собі принцип об'єктивності – фундамент науки Нового часу: «опис є об'єктивним настільки, наскільки з нього винесений той, хто спостерігає, а сам опис вироблено з точки, що лежить поза світом, тобто з божественної точки зору, з самого початку доступний людській душі, яка створена за образом бога» [89, с. 98]. Закладаючи основоположні передумови пізнання природи в епоху Нового часу, зі свого боку Середньовіччя не практикувало дослідження природи як засіб досягнення істини. З природою пов'язували мистецтво і ремесло.

Середньовічний філософ Августин Аврелій Блаженний (354–430 рр.) глибоко відчував красу навколишнього світу: «його від природи загострене

естетичне почуття не втомлювалося захоплюватись і радіти красі і блиску неба, світлу сонця, місяця і зірок, дивовижній блакиті моря, красі і розмаїттю пейзажу, незліченній різноманітності форм рослинного і тваринного світу, враховуючи найдрібніших комах, хробаків і ледве помітних в траві непоказних квітів; він з радісним захопленням писав про красу ранкових і вечірніх зірок і нічних зірниць, про красу руху небесних тіл і мелодійне дзюрчання струмка» [14, с. 412]. Виправдання краси природи і матеріального світу, до якого прийшло християнство ще до Августина (він тільки розвивав цю тенденцію), аж ніяк не було повторенням одного з мотивів античної класичної естетики. Якщо Плотін просто втік від матеріальної краси до інтелігібельної, то Августин прагнув виправдати вказуванням на її божественну Першопричину. Земну красу, як творіння верховного Художника, осмислювали у середньовічну добу як образ божественної краси і як символ, що позначає її. Звичайно, тут помітні мотиви естетики платонізму, але акцент в них істотно змістився. Якщо платоніки зневажали земну красу на тій підставі, що вона лише слабке віддзеркалення і бліда тінь духовної краси, то християни саме тому полюбили матеріальну красу, що вона – образ і знак краси божественної, відображає її хоча б частково і постійно вказує на неї. Краса і стрункість світу свідчать про його створення невимовно прекрасним Богом. Спостерігаючи за явищами природи, подіями соціального й особистого життя людини, а також простежуючи закони організації художніх творів, Августин приходить до цікавих висновків: 1) усі ці сфери становлять єдине ціле – універсум тварного буття, підпорядкований деяким загальним закономірностям, передусім законові порядку, – це впорядковане ціле, в якому кожна частина перебуває в певній залежності від інших; 2) за всієї відмінності цих трьох сфер у них є щось спільне: їм притаманна певна краса й одним з головних законів їхньої організації виступає закон контрасту, або опозиції [15].

Художній образ світу, який розуміли як космічний собор або космічну літургію, поданий в «Божественній комедії» італійського поета, що творив на межі епохи Середньовіччя і Відродження, Данте Аліг'єрі (1265–1321). Поема

«Божественна комедія» – енциклопедія середньовічного життя, адже вона подає: уявлення про потойбічне життя, як вчила церква; широке відображення алегорії; думку про те, що розум лише разом з вірою здатен врятувати душу людини. Водночас у ній є й ренесансові елементи: стихійно-реалістичний підхід до зображення дійсності; погляд Данте на людину; виражено мистецтво поетичного пейзажу. «Божественну комедію» іноді дослідники порівнюють із системою видів мистецтва: Пекло – скульптура (пластика фігур), Чистилище – живопис (мальовничі описи пейзажів), Рай – музика. Данте пов’язав античні уявлення про загробний світ із світобаченням середньовічних християн. Можна помітити, що в автора Пекло асоціюється з дрімучим і похмурим лісом, сповненим багатьох небезпек і чудовиськ: «На півшляху свого земного світу / Я трапив у похмурий ліс густий, / Бо стежку втратив, млою оповиту. / О, де візьму снаги розповісти / Про ліс листатий цей, суворий, дикий, / Бо жах від згадки почина рости!» [36]. На верхів’ї Чистилища розташований Земний Рай – мальовничий луг, де течуть річки Лета і Євноя. Про Чистилище автор пише так: «Солодкий колір східного сапфіру, / Зливаючись під першим небом цим / З прозорістю надхмарного ефіру, / Всю радість повернув очам моїм, / Як попрощавсь я з берегом конання, / Для серця і очей моїх страшним. / Ясна планета, що несе кохання, / Всміхатися примушувала схід, / Сховавши Риб у променях світання» [37]. Рай – це простір щасливого буття з приязним солодким повітрям, що складалось з дев’яти небес: «У небі, що найбільш його сприйма, / Я був і бачив те, чого віддати / По воротті ні в кого слів нема... / Враз видалось, що день до дня додався, / Мов другим сонцем в небі на весь шир / Одразу Всемогутній розсіявся» [38].

У природних образах і явищах людина шукає схвалення або застереження своїх дій і бажань. Дощ, сонце, гроза, затемнення, явища небесних тіл на небосхилі – все це не випадково, все має свій сенс і закономірність. Здебільшого сад символізував рай, де царює вічне щастя, весна і достаток. Враховуючи те, що в середні віки Європу вкривали непрохідні ліси, то організований і захищений простір саду протиставляють дикій природі і хаосу. Сад – уособлення блага, він

сповнений символами, його можна і потрібно читати, як Біблію: «Сад – це подoba Всесвіту, книга, за якою можна “прочитати” Всесвіт» [68, с. 24].

Новизною в епоху Ренесансу є виставлення на розгляд примату краси, а саме чуттєвої краси. «Бог створив світ, але який цей світ прекрасний, як багато краси в людському житті і в людському тілі, в живому вираженні людського обличчя і в гармонії людського тіла!» [73, с. 53]. Навіть у розмислах про красу навколишнього світу і життя справдешніх теїстів, як-от М. Фічіно і М. Кузанський, відчуються мотиви пантеїзму. Тобто протягом епохи Відродження страх перед природою послаблюється. Природу починають оцінювати з естетичного погляду, хоча й побічно, через науку і мистецтво [140]. У цей час широко розвивається живопис, в якому відбувається поступове становлення ролі природного ландшафту, аж до утворення пейзажного жанру. У мистецтвознавстві введено термін «ландшафт», а також яскравого вираження набуває штучне перетворення ландшафтів, зокрема і декоративне садівництво. Отже, головна ідея епохи Відродження – це спільна творча робота з природою, а не пасивне її споглядання.

Естетика Ренесансу подібно до античної підносить ідею наслідування природи. Однак, розглядаючи ці естетичні теорії, зауважимо, що передову увагу приділяють не природі, а митцю. Італійський вчений, художник, архітектор Леонардо да Вінчі (1452–1519) закликає не виправляти чи прикрашати природу, а наслідувати її. Так, будь-який художник має освоїти природні властивості тіл, їхнє освітлення, форми, пропорції тощо. З низки одиничних спостережень виводять своєрідні поради, керуючись якими митець зможе наслідувати природу, не будучи її рабом, а вибираючи, складаючи, розділяючи, створюючи речі, як прекрасні, так і потворні. У цьому – влада художника. Митець, для Л. да Вінчі, виявляється творцем, здатним протиставити свої витвори творінням природи. Отже, з одного боку, людина-творець залежна від природи і всього лиш наслідує її, а з іншого – вона вільна і навіть владарює над природою. Необхідно сказати, що думка про примат природи і про примат людини розвивається у вченого надзвичайно плутано. Він явно хотів поставити на перший план людське творіння

і людську ініціативу. Проте водночас з цим вступав у суперечність ще один забобон епохи – зображувати все так, як відбувається в природі [74].

Варто згадати, що художники цієї доби підносили людську особистість вище всього. Якщо розглянути ренесансний живопис, то пейзаж або ландшафт поставав фоном або взагалі не мав ніякого значення порівняно з фігурами людей на передньому плані. Справжніми відкривачами краси природи були не італійці, а німці та інші європейські народи Півночі (А. Дюрер, М. Грюневальд). А. Дюрер (1471–1528) поєднував уважне зображення природи з урахуванням найдрібніших деталей і подробиць, а також спробами абстрагуватися від природної дійсності і математичним способом відшукати закони краси. Позаяк мистецтво виявляється у нього поєднанням протилежностей: з одного боку, воно вимагає найсуворішого дотримання природної ірраціональності, з іншого – оволодіння абстрактно-загальними законами, причому і те, й інше А. Дюрер визнає однаково необхідним. Ця протилежність між «ідеалізмом» і «реалізмом» – не суперечність його теорії, а риса, яку він вважав іманентно притаманною мистецтву. Саме тому, що він був таким близьким до природи, як жоден митець до нього, йому вдалося прийти до ренесансної ідеї, що можна осмислити закономірність природи, а з нею і мистецтва. Мистецтво, за А. Дюрером, – це виведене з величезного досвіду людини «пізнання розуму природи» (*ratio naturae*). Американський дослідник Е. Панофскі пише про творчість живописця: «Бо, воістину, мистецтво таїться в природі; хто може його звідти видобути, той його має» [181, s. 177-178]. Мистецтво, на думку німецького художника, має дві рівноправні точки відліку: реальність і розум. Завдяки цьому його теорія відрізнялася від естетики італійських майстрів, хоча стикалася з нею в окремих деталях. А. Дюрер постійно вимагав не віддалятися від природи, він ретельно копіював її. Також розробив надзвичайно складну систему математичного обґрунтування краси і майже з маніакальною енергією шукав її закони. Митець незмінно переймався питанням, яке набагато менше хвилювало італійських живописців: якою мірою природа піддається раціоналізації? І він дійшов до компромісу: протилежність між розумом і реальністю визнається таким чином, що вона долається. Мистецтво і є

цим постійним доданням. Однак природу А. Дюрер розуміє як систему різних закономірностей, які даються природі від бога, тому мистецтво «ув'язнене» в природі. Він писав: «Чим точніше відповідає життю твій твір, тим він здається кращим ... Тому не уявляй ніколи, що ти можеш зробити краще, ніж творча сила, яку бог дав створеній ним природі. Бо твої можливості нікчемні порівняно з творіннями бога» [49, с. 191-196].

У добу Ренесансу з'являються й перші анімалістські роботи європейських художників. Тваринам присвячували твори видатні майстри, як-от голландець І. Босх – «Гніздо сови», «Сад земних насолод» (1500); німці Л. Кранах Старший – «Олень», «Дикий кабан» (1525), А. Дюрер – «Лев» (1494), «Носоріг», «Лелека», «Папуга»; італієць А. Пізанелло – «Лелека» (1430), «Птах», «Качка». До цього часу належать і анімалістські роботи німця М. Шонгауера – «Сімейство кабанів» (1475), картина Х. Лея Молодшого – «Орфей і звірі» (1519), що зображує Орфея на тлі дикої природи разом з ведмедем, оленем і білкою, а також замальовки Б. Альта – «Начерки рослин і комах» (1515) [11].

XVIII ст. – поворотний момент в історії естетики довкілля, саме тоді естетична оцінка природи набуває особливого значення в естетичній теорії і практиці. Знаковим є те, що наприкінці цього століття німецький філософ О. Баумгартен формулює поняття «естетика», що призводить до появи не тільки естетики як дисципліни, а й естетики природи як сфери дослідження. Необхідно згадати, що епоху Просвітництва називають розквітом західноєвропейського пейзажного живопису. Художнє бачення природи сприяє формуванню естетичних уявлень про різні параметри пейзажу (композиція, колорит, динамізм тощо). Шотландська дослідниця Е. Брейді констатує, що в цей період: «Оцінка пейзажів перетворюється на вид мистецтва, на дозвілля для освічених класів» [140, р. 32].

Беззаперечну увагу до природи і пошук прекрасного в природі зумовили значною мірою промисловий переворот, що відбувся у другій половині XVIII–XIX ст., і перехід від ручного до фабрично-заводського виробництва. Відтак більшість країн світу вступає в добу індустріалізації, що характеризується докорінними змінами в господарстві. Завдяки появі науково-технічних і

технологічних винаходів модернізуються старі та з'являються нові галузі виробництва. Відбувається інтенсифікація промисловості. В таких умовах посилюється інтерес філософів, психологів, соціологів і митців до вивчення природи самої по собі, настає своєрідне розмежування суто природних об'єктів і тих, що зазнали культурного впливу, тобто створюються уже олюднені природні куточки, де людина могла б насолоджуватись і естетично збагачуватись.

Цей час знаменується філософським осмисленням, найбільш важливим проявом якого називають учення німецького мислителя І. Канта (1724–1804). Він перевертає усталене уявлення про природу, згідно з яким це цілком самостійна і незалежна від нас реальність, а у нашій свідомості існує тільки її віддзеркалення. За І. Кантом, не існує ніякої природної реальності самої по собі, вона виникає завдяки діяльності трансцендентального суб'єкта. Природа – це не «річ в собі», а сукупність явищ, закономірно між собою пов'язаних. Все буття природи в цілому є відносним, адже її буття неможливе без відношення до суб'єкта. «Природа, за Кантом, є тільки феноменом, її в цілому творить активна діяльність трансцендентального Я» [23, с. 361]. І. Кант був перший, хто запропонував філософськи складну теорію естетичної оцінки природи. Його «Критика здатності судження» розглядає природу наших естетичних суджень. Філософ висуває принцип «незацікавленості», що висловлює цілковиту байдужість до існування предмета смаку, тобто судження смаку виключає можливість практичного інтересу в суб'єкта спостереження. Прекрасним є те, що приваблює саме по собі, а не виступає засобом задоволення практичних цілей. Категорію «прекрасне» Кант пов'язує з доцільністю. Він розрізняє зовнішню і внутрішню доцільність. Зовнішня доцільність виражається в придатності істоти або предмета для досягнення певної мети. Саме внутрішня доцільність є джерелом прекрасного. Внутрішньо доцільні, гармонійні форми можна зустріти у первозданній природі. Світ мистецтва створюється з наміром знайти прекрасне. «Природа прекрасна, якщо вона в той же час подібна на мистецтво, а мистецтво може бути названо прекрасним лише в тому разі, якщо ми усвідомлюємо, що воно мистецтво і тим не менше здається нам природою» [55, с. 322].

Вважають, що висока оцінка краси природи вперше з'явилася в Європі у поезії і ландшафтному садівництві 1725–1730 рр. і близько 30 років потому – в ландшафтному живописі, художній літературі і оповідях про подорожі [169]. Ще на рубежі XVII–XVIII ст. в Європі вважали, що добре тільки те, що корисно. Цінувалася місцевість оброблена, та, що приносить плоди, – луки, пасовища і рілля. А насолоджуватися красою йшли в парки і сади. 1791 р. англієць В. Гілпін, один з перших теоретиків садово-паркового дизайну, на доказ того, що жителів дикий ландшафт зовсім не приваблював, писав: «Мало хто надасть перевагу грубим творінням дикої природи порівняно з плодами культурного землеробства» [76]. Природність парку, як протилежність його штучності, стала темою англійської естетики. Письменник Дж. Аддісон описує ідеальний сад, наповнений рослинами всіляких видів, що утворюють «змішання городу, парку, плодового і квіткового садів» і виглядають як «справжня дика Природа», адже: «Сад був притулком наших Прабатьків до Гріхопадіння Він дає нам велике Одкровення про Задум і Мудрість Провидіння і пропонує незліченні Предмети для Роздумів» [128, р. 147].

Вплив органічного погляду на природу поширюється на все романтичне мистецтво (XVIII–XIX ст.), хоча його значення в романтизмі різних країн є відмінним. Найширший прояв цього погляду полягає в антропоморфізації явищ природи в тому, що природі в цілому – і як космосу, і як пейзажу, і як деталі пейзажу – приписують почуття, характерні людській душі. Позицію романтиків можна узагальнити так: творення життя – у природі, в історії, в суспільстві, в культурі, в індивідуальній людині. Твориме життя – це імпульс до естетики і до стилю романтиків, до їхньої картини світу. Шеллінгова натурфілософія розробила основні для романтизму мотиви. Мистецтво, для німецького філософа Ф. Шеллінга (1775–1854), постає конкретною формою вираження естетичного споглядання, як світ ідеальних цінностей. Як він писав: «У творі мистецтва повністю звільняється від суб'єктивності, об'єктивується до кінця та першопочаткова основа всякої гармонії суб'єктивного і об'єктивного, яка в своїй початковій тотожності може бути дана лише в інтелектуальному спогляданні»

[122, с. 394]. Духовний світ особистості неповний без естетичної насолоди навколишнім середовищем. Людина відчуває свою єдність з природою, зв'язок з якою для неї – не лише величний, але й інтимний. Крізь все романтичне мистецтво пройшов цей інтимний стосунок до природи. Представників романтизму цікавлять пустки, безлюдні незаймані території, повсякденна природа, «оголена» природа. Характерно те, про що пише німецький поет Й. Гете: «Як природа хилиться до осені, так і в мені, і довкола мене настає осінь. Моє листя жовкне, і листя сусідніх дерев уже опало» [28, с. 148]. В описах і зображеннях природи проявляються емоційні стани людини: піднесення, тривога, печаль, радість. Романтизм, на відміну від Ренесансу, зміг перемогти незалежність і самодостатність природи в пейзажі, олюднивши його, привнісши людську духовність [84, с. 45]. Російський мистецтвознавець В. Ванслов так характеризує світобачення романтиків: «У природі романтик завжди бачить дзеркало, відображення або своєї власної душевної туги, або ідеального життя, що є предметом його мрій. Тому природа наділяється сенсом, нерідко більш красномовним, ніж зміст слів» [18, с. 121].

Англійський поет-романтик С. Кольрідж (1772–1834) слідом за Ф. Шеллінгом бачить у мистецтві посередника між людиною і природою, що виступає відображенням ідеального світу думки, формою прояву Бога. Природа у нього набуває вигляду витвору мистецтва, автором якого є Бог. Тому, як зазначає С. Кольрідж, «мистецтво можна було б визначити як посередника між думкою і річчю або ... як союз того, чим є природа, з тим, що є виключно людським. Воно – образна мова думки і відрізняється від природи єдністю всіх частин, що об'єднані в одну думку або ідею» [57, с. 23]. Суть мистецтва, на його думку, – бути скороченою формулою природи. Поет вважає, що необхідно наслідувати тільки прекрасне в природі і вдосконалюватися у зображенні суті, а це передбачає відповідність природи душі людини. Прекрасне – це мова природи. Прекрасне в природі – це підґрунтя духовного зближення людини з трансцендентальним світом, це спроможність досягнути суті життя і його закономірності.

Проблема природи як реальності, що протистоїть людині і взаємодіє з нею, займала думки німецького письменника Новаліса (1772–1801), справжнє ім'я якого – Ф. фон Харденберг, протягом усього творчого шляху. Важливо, що одним з мотивів його твору «Учні у Саїсі» є зображення природи в її історичних змінах. Природа не завжди була в тому стані, в якому перебуває зараз, вона деградувала, і нинішній її вигляд – це лише слабке віддзеркалення її первісного вигляду. Учні в повісті намагаються пізнати минуле природи. Минуле світу було Золотим віком – часом, коли не існувало роз'єднаності у самій природі і в її взаєминах з людиною. Саме людина, про що міркував Новаліс, порушила своєю діяльністю початкову цілісність природи, ослабивши і спотворивши її вроджену духовність, і тепер обов'язок людини – повернути природі минуле незатьмарене становище. Легендарний час має обов'язково повернутися, адже людина – це «месія природи» [53].

Ідея «мальовничого» (picturesque) навколишнього простору зокрема і природи в цілому набуває популярності в Англії в той час, коли в індивіда з'являється потреба висловлювати свою естетичну насолоду від чарівності сільського пейзажу. Найбільш впливові «мальовничі» теоретики В. Гілпін, Р. Найт і Ю. Прайс перебували в тісній згоді між собою щодо відмови від закономірності дизайну і систематичного порядку на користь порушення, варіації, дикості, зміни і розпаду. Водночас «мальовниче» є символом естетики XVIII ст., «естетики по-джентельменськи замисленого спостереження» [135]. За допомогою розгляду пейзажу через скляну рамку (або дзеркало) французького живописця К. Лоррена, маленького оптичного приладу з опуклих чорних або кольорових скелець, чия вигнута поверхня відображає ландшафт в мініатюрі та редукує колір, й оформлена, немов картина, увагу було зосереджено виключно візуально. Її спрямовували тільки на видиму поверхню, ігноруючи, наприклад, стан «мальовничості» сільської бідноти. А втім, інтерес до «мальовничого» постає у двоякому вигляді: естетизації природи і натуралізму в мистецтві, що означає їхній спільний спосіб естетичної оцінки.

Значну естетичну увагу до природи виражають, коли її використовують як модель для мистецтва. Мотиви наслідування природи панують у мистецтві від античних часів через період XVIII ст. і в ослабленій формі сягають нашої епохи. Під час креації садів міняються ці відносини, оскільки в них часто застосовують художні принципи переробки природи. Конструкції середньовічних і ренесансних садів, а також традиції садівництва в Італії і Франції відображають подібне уважне оформлення як і мистецтво, і, по суті, до XVIII ст. садові зони зараховували до образотворчого мистецтва. Інші традиції садово-паркового дизайну, як-от китайська та японська, виокремлювали елементи з великої ділянки ландшафту, часто включаючи дальній план. Тож всупереч розумінню природного середовища як «цивілізованого» пейзажу висувається ідея «вільної» (дикої) природи – дрімучі ліси, височезні гори, безкраї моря, зоряне небо тощо, що зумовлено перетвореннями, які відбулися у садівництві XVIII ст. (відхід від геометричного «французького» саду на користь «англійського» саду-ландшафту) [127]. Творці натуралістичного ландшафтного дизайну В. Кент, Х. Рептон і Л. Браун свідомо надають загальновизнаності красі форми в неокультуреній природі і, подібно до китайських садів, внесли дальній план [135]. Відмова від сюжету й алегорії на користь настрою парку і додавання пейзажу асоціативної здатності були нововведеннями, вже відомими англійській садовій теорії завдяки трактатам про китайські сади, що належать шотландському архітектору В. Чемберсу – «Зразки китайських будівель, меблів, одягу, машин й інструментів» (1757), «Трактат про східне садівництво» (1772). У цих працях наголошено на перевазі китайських садів у наслідуванні природи і мінімальному втручанні в її форми. На думку китайців, природа пропонує нам для роботи всього кілька видів матеріалу: рослини, ґрунт і воду. Проте, як вказував В. Чемберс: «Європейські художники не повинні пробувати змагатися зі східною пишністю», «нехай вони поглянуть на сонце, щоб передати його сяйво, наскільки зможуть» [96].

Поява європейської теорії пейзажного саду зробила можливим створення п'ятитомного зводу історичних, теоретичних і практичних розділів, що його

автор, професор естетики Кільського університету К. Хіршфельд назвав «Теорією садового мистецтва» (1779–1785). Книга стала не тільки настільною для теоретиків і практиків садового мистецтва країн Європи, а й викликала інтерес там, де садово-паркове мистецтво ще не було розвинуто. Це ілюстроване видання зі зручним розташуванням матеріалу містило нариси про сади маловідомих до цього частин Європи, як-от віддалені князівства Німеччини, Данія, Норвегія, Швеція, Швейцарія, Ірландія [97].

Теоретики і практики XVIII і XIX ст. намагалися пристосувати природну красу до обмежень дизайну, порядку, гармонії і, йдучи за німецьким філософом І. Кантом, до доцільності. Між іншим, у цей період ідея «піднесеного» постає як корелят до ідеї «краси», що вказує на естетичний досвід навколишнього середовища, який перевершує владу мистецтва. Ще в III ст. грецький письменник Лонгін визнав, що «піднесене» володіє здатністю перевершувати скутість розуму і порядок. У XVIII ст. «піднесене» стало центральною темою в естетичних дискусіях. І. Кант, наприкінці цього століття, зберігаючи асоціації англійського публіциста Е. Берка щодо «піднесеного» з емоціями страху і його владою над уявою, приписував «піднесене» як характеристику, притаманну тільки природі, а не мистецтву. Великий кантівський синтез, що примирив людський і природний світи, ґрунтувався на суб'єктивній доцільності, оскільки мету можна знайти і в природі, і в людях, а також вона використовує силу уяви, щоб направити нашу відповідь природі. Як відмічає українська дослідниця Л. Бабушка: «Красу в природі виявляє людина, а краса так само утримує людину в природі. Таким чином, краса – це ціннісна міра взаємодії у системі “людина – природа”» [2, с. 10].

Німецький філософ Г. Гегель (1770–1831) порушив баланс між природою і людиною задля віднайдення ідеалу в мистецтві скоріше, ніж у природі. Свої «Лекції з естетики», присвячені всебічному вивченню філософії мистецтва, він обмежує аналізом «прекрасного» у мистецтві. Як зауважують російські дослідники Л. Гудков і Т. Любімова: «Естетика можлива для Гегеля лише як філософія мистецтва. Звідси органічний зв'язок естетичного і природи, і природа володіє мінімальним естетичним смислом, що задано самим рухом абсолютного

духу» [32, с. 188]. За Г. Гегелем, естетика розглядає сферу художнього «прекрасного», а буденний рівень залишається поза увагою. На відміну від І. Канта, він вважав, що природа не може наділитися красою без людини (суб'єкта сприйняття). І. Кант визнавав красу в природі як іманентне явище, а Г. Гегель – як суб'єктивне, породжене людиною. Мислитель пише: «обмеження предмета естетики прекрасним у мистецтві буде цілком доцільним, оскільки при всіх розмовах про красу природи (древні говорили про це менше за нас) досі нікому ще не спадало на думку взятись за вивчення предметів природного світу під кутом зору їхньої краси і створити науку, яка давала б систематичне викладення цих красот» [25, с. 9]. Можна констатувати, що «прекрасне» в мистецтві постає найважливішою категорією, оскільки для філософа «царство художньої творчості є царством абсолютного духу» [26, с. 384]. Естетичну насолоду суб'єкт відчуває від природної креації твору мистецтва, який викликає враження органічного продукту природи, що є насправді творінням чистого духу.

Популярність ідей еволюціонізму у ХІХ ст. змінила погляд на питання суспільного розвитку, розгляд взаємовідношення природи і культури, а також природу естетичного. Можна говорити про «біологізацію» естетичного в англійського соціолога Г. Спенсера (1820–1903): він віднаходить початок естетичних почуттів у тих самих поривах, що спонукають до ігор, в яких виражаються подібні з тваринами інстинкти, спрямовані на перемогу в боротьбі за існування. Дослідник відзначає: «... почуття зазвичай має естетичний характер, якщо його можна відділити від життєво важливих функцій» [99, с. 883]. Ідею «біологізації» естетичного конкретизував фундатор теорії еволюції англійський вчений Ч. Дарвін (1809–1882). Він стверджував, що поява людини – це не божественний акт, таємниця її походження у царстві тварин. «Вивчення теорії вираження певною мірою підтверджує той висновок, що людина походить від якоїсь нижчої тваринної форми» [39, с. 345]. Науковець акцентував, що тваринам подібно до людини притаманна соціалізація життєдіяльності, соціальна поведінка і організація. Водночас їм властиві естетичні, моральні і релігійні почуття, є

підстави визначати наявність істинно людських почуттів, як-от шляхетність, гумор, ревнивість, підозрілість, недовіра тощо.

Друга половина XIX – початок XX ст. характеризується кризою в науці і культурі, спричиненою панівним тоді європейським раціоналізмом з властивими йому механістичною науковою парадигмою і редукціонізмом. Це викликало «переоцінку всіх цінностей», перетворення ідейних орієнтирів. Відповідно позаціннісне наукове ставлення до природної естетики призвело до появи проблеми естетичного ставлення до неї. Тоді відбулася перебудова й філософської науки. Найбільш важливою персоналією тут є російський філософ В. Соловйов (1853–1900). У роботі «Краса в природі» він пише: «Естетика природи дасть нам необхідні підстави для філософії мистецтва» [98, с. 353]. Для дослідника мистецтво багато в чому є немов продовженням природи і водночас має і свої специфічні завдання: воно здійснює пряму об'єктивацію найглибших внутрішніх якостей живої ідеї, які природа не може виразити; одухотворює красу природного середовища і увіковічує його окремі прояви. Мета, яка поки не досягнута засобами природи, повинна бути реалізованою завдяки людській творчості. Наявне мистецтво лише іноді схоплює проблески вічної краси і дає нам відчутти прийдешню дійсність, являючи собою перехід і сполучну ланку між красою природи і красою майбутнього життя. Адже краса природи об'єктивна і незалежна від людських смаків. Попередження досконалої краси було тоді, коли найглибші внутрішні стани, що зв'язують людину зі справжньою сутністю речей, знаходили пряме і повне своє вираження (музика, поезія), коли вічний сенс життя відображався в ідеалізованих формах (скульптура, архітектура, живопис, поезія) і відкривався людині. Естетичне випередження майбутньої досконалої дійсності виражається через відповідний естетичний ідеал, якому наявна дійсність ніяк не відповідає.

В. Соловйов вважав, що наділена свідомістю людина не повинна суто пасивно віддзеркалювати дійсність у мистецтві, але активно впливати на природу заради її перетворення. Мистецтво покликано стати найбільш дієвим засобом такого впливу людини на життя і космос загалом. Філософ приходить у своїй

естетиці до обґрунтування функції мистецтва, яку він позначив як «вільна теургія» – активне перетворення дійсності задля досягнення позитивної, або істинної, всеєдності. Традиційна естетика вважала завданнями мистецтва відтворення видимої дійсності або створення певних ідеальних образів і форм, що виражають суб'єктивне ставлення нашого духу до природи, і не припускала ніякого впливу на неї. В. Соловйов бачить сенс нового етапу мистецтва (як вищого ступеня людського життя) у творчих взаєминах людини, природи і Бога [16].

Тенденція англійського письменника і теоретика мистецтва Дж. Раскіна (1819–1900), вагома для розвитку мистецтвознавства і естетики XIX – початку XX ст., також веде до урівноваження відносин людського світу з природним. У ній наявні провісницькі ідеї сучасних поглядів. Для нього природа – це не лише джерело візуальної краси, а й збереження її оригінальної естетичної цінності, а величний художник – це той, хто здатний передати її реальне існування. На думку англійського культуролога, любов до природи – це непокінчене з недобрими пристрастями почуття: «Відсутність любові до природи не є безсумнівним недоліком, але наявність цього почуття – обов'язкова ознака доброго серця й справедливого морального почуття ..., ступінь глибини цього почуття, ймовірно, визначає і ступінь шляхетності і краси характеру» [10, с. 16].

Переломним моментом у трансформації уявлень про навколишній світ постає наукова революція XX ст., яка здійснює інтеграцію науки та технології задля розв'язання практичних проблем. Український еколог М. Хилько так характеризує цей період: «людство, що ще не навчилося розумно керувати могутніми силами природи, стоїть перед дилемою: або створена людиною «вторинна» природа буде максимально розумно організована, перетвориться в ноосферу, або планету чекає екологічна катастрофа» [113, с. 137]. Наприкінці XX ст. відбувається плавний перехід від модерну, який спирався на раціоналістичний підхід у розумінні світу з акцентом на розірваності його складників, у постмодерн, ключовою інтенцією якого є розгляд універсуму як цілісного живого організму, як нерівноважної термодинамічної системи. Мають

місце зміни в просторі філософії. Помітним явищем постає «космізм» у російській історії філософії ХХ ст., хоча, звичайно, ці тенденції помітні у світовій культурі у різноманітних своїх проявах ще з доби античності.

Теоретики філософії «космізму» обґрунтовували положення єдності людини і космосу, космічну природу людства. Неабиякий вплив на його представників мали праці російських філософів М. Федорова і В. Соловйова. «Російський космізм», як зазначає українська дослідниця О. Рихліцька, зумовив концептуалізацію суттєвих моральних принципів, як-от «розумний егоїзм» і концепцію всеєдності як гарантію еволюції, подолання глобальної кризи й усвідомлення потреби у новій моральності (М. Бердяєв, В. Вернадський, О. Горський, В. Муравйов, О. Сухово-Кобилін, М. Федоров, О. Чижевський, К. Ціолковський) [92]. «Космічна філософія», розроблена російським філософом К. Ціолковським (1857–1935), ґрунтується на принципі єдності людини і Всесвіту, а також на конструюючому ставленні людини до світу, яке передбачає докорінні перетворення планети Земля, космосу і самої людини з допомогою розуму: «розум – найвеличніша сила в космосі» [118, с. 247]. В основі його концепції – уявлення про атом як найменший матеріально-духовний складник буття, що, об'єднуючись у конгломерати, формує різноманітність навколишнього світу. Атоми вічні, а їхні об'єднання швидкоплинні і змінні, а тому життя на планеті Земля безкінечне: «Атом є одним з етапів зародкового (найпростішого) життя, але самих цих етапів, імовірно, численна множина» [115, с. 90]. Весь матеріальний світ складається з атомів, а тому обмежувати життя нашою планетою – нелогічно. Людство – це лише одна з космічних цивілізацій. Людей К. Ціолковський називає «двигуном прогресу», адже вони ведуть усе людство і все живе до щастя, радості і пізнання [116, с. 297]. У космічному єднанні, на його думку, настане щасливе і безтурботне життя для людини. Проте людство, вийшовши у космічний простір, має позбутися своєї фізичної оболонки. К. Ціолковський наголошує на перетворенні живої природи і людства, а також їхніх взаємозв'язків на етичних засадах. Поняття добра та зла, етичні норми необхідно виводити зі Всесвіту. Людина повинна жити і діяти згідно з таким імперативом: робити вчинки, за яких

будь-якому атому Всесвіту було би лише добре [117]. Отже, це була спроба створити моністичну філософську систему, де б розглядали фундаментальні проблеми взаємовідносин людини та світу, життя і смерті, істини і хиб, добра та зла, свободи й обов'язку, майбутнього людини. Якщо К. Ціолковський будує варіант натурфілософії, пантеїстичного характеру, то В. Вернадський, критикуючи спекулятивне застосування розуму, що виходить за межі досвідченого знання, окреслює контури нової філософії природознавства, розглядаючи емпіричні та теоретичні досягнення науки ХХ ст.

Обґрунтування ідей «космізму» продовжив український дослідник В. Вернадський (1863–1945). Він розкрив закони розвитку біосфери, де йдеться про незворотність еволюції живої речовини та її ускладнення, подав принципи переходу біосфери в ноосферу. Ноосферна теорія вченого базувалась на виразному і точному осягненні взаємозв'язку людини і природи. У праці «Наукова думка як планетарне явище» він відзначав, що людина має розуміти, що «вона не є випадкове, незалежне від довкілля – біосфери чи ноосфери – вільно діюче природне явище. Вона – неминучий вияв більшого природного процесу, який закономірно триває протягом щонайменше двох мільярдів років» [21, с. 21.]. Особистість постає «головною енергетичною одиницею Ноосфери», є не лише організатором світового культурного процесу, а й будівником цивілізації. Остання, за В. Вернадським, виступає результатом співвідношень ноосфери та біосфери. Вивчаючи роль живої речовини в еволюції планетної оболонки, він дійшов висновку про те, що діяльність людини в біосфері здійснює великий вплив на перетворення земної оболонки. За часів В. Вернадського втручання людини у природні процеси ще не набуло таких масштабів як сьогодні, однак, передбачаючи недалеке майбутнє, він говорить про необхідність людини взяти на себе відповідальність за стан біосфери. «Після повного олюднення природи (одним з таких гіпотетичних варіантів є ноосфера В. Вернадського) в “природній коморі” можна буде знайти лише те, що людьми ж раніше туди було покладено або штучно зініційовано» [56, с. 63]. По суті, В. Вернадський змінює стосунки між людиною і природою із суб'єкт-об'єктних на взаємозалежні, тобто людина і

середовище постають як цілісність. Сьогодні, в умовах різкого ускладнення нашої цивілізації, зростання її могутності вчені особливо наголошують на тому, що подальше буття на Землі популяції *Homo sapiens* потребує узгодження антропогенного навантаження на біосферу з процесами, що відбуваються в ній. Ті разючі зміни, що спричинила людська діяльність в навколишньому середовищі, потребують модифікації у світовідношенні людини. Соціокультурна сфера її життєдіяльності повинна формуватися, окультурюючи людські потреби згідно з вимогами природи. Підґрунтям сталого існування людини і суспільства загалом, а отже, і культури, в середовищі має бути безупинний діалог між природою і культурою.

Взагалі термін «ноосфера» вперше ввів в науковий обіг не В. Вернадський, а французькі вчені Е. Леруа і П. Тейяр де Шарден, проте вони зробили це, спираючись на його лекції. Вважаючи ноосферу продовженням і вищою формою біосфери, В. Вернадський, по суті, говорив про світову духовну і матеріальну культуру, яка виникла з рослинного і тваринного світу і протягом мільйонів років існування людини перетворилась в геологічний фактор, що змінює й одухотворює лик нашої планети. П. Тейяр де Шарден (1881–1955) у працях «Божественне середовище» та «Феномен людини», як і В. Вернадський, розумів під ноосферою довершену «мислячу» оболонку Землі. Втіленням і творцем ноосфери стала людина, як єдине мисляче створіння. Божественне начало в формі життєвої енергії пронизує увесь Всесвіт, спочатку в її неорганічній, а потім і в органічній іпостасі, поступово ускладнюючи й вдосконалюючи світ, рухаючи його вперед і «вгору» до якоїсь «точки Омега», де відбудеться злиття людини з Божеством. Згідно з вченням філософа, Земля у процесі еволюції проходить такі етапи: «переджиття» (літосфера), «життя» (біосфера), «думки» (ноосфера) і «наджиття» (сфера божественна), яка знаменуватиме собою єднання людей з Богом після завершення історії в «точці Омега» [107].

У ХХ ст. виокремлюються два основні підходи до розуміння природи естетичного – «природничий» і «суспільний». «Природники» стверджують, що естетичне є такою ж природною властивістю, як фізичні та хімічні властивості.

Вони наголошують на існуванні прекрасного «самого по собі» і часто, як констатує російська дослідниця А. Гусева, ілюструють цю ідею згадкою про «існування в природі прекрасного, яке недоступне людському сприйняттю і оцінці (квітка «в глушині лісовій»)» [35, 210]. «Суспільники» розглядають естетичне як об'єктивну характеристику явищ, зумовлену їхнім співвідношенням з життям суспільства. Прекрасне і багато інших естетичних категорій осмислювали як суспільно-об'єктивні, як соціокультурну реальність. Прекрасне постає феноменом людського відношення до світу, тобто в природі нема краси самої по собі, а тому тим більше людина не може її розглядати з естетичного погляду, про що й говорив Г. Гегель. Отже, «суспільники» протистояли «природникам», оскільки вони не бачили об'єктивність прекрасного в природі самій по собі, до людини і без людини і суспільства [103].

Безперечну роль у становленні терміна «довкілля» і переорієнтації людського мислення відіграв так званий «просторовий поворот», який змінив наскрізно домінуючу впродовж епохи модерну часовість. Термін «просторовий поворот» запровадив американський географ Е. Соджа. Його початком вважають кінець 1960-х рр., коли американський дослідник Я. Якобс і британський – Д. Харві обґрунтували просторову каузальність і вплив міського простору на розвиток соціуму. Сучасні французькі філософи А. Лефевр і М. Фуко абсолютно незалежно один від одного запропонували нове розуміння просторовості. Вони наголошують на існуванні просторового мислення, що постає домінантним, охоплюючи не тільки фізичний простір, а й простір соціальний і простір природи [75]. «Просторовий поворот» не тільки змінює розгляд довкілля на просторово-орієнтовані принципи, а й стає філософським підґрунтям естетики довкілля, адже ми не можемо досліджувати об'єкти, відірвані від їхнього топосу.

Трансформаційні процеси в людському пізнанні і мисленні як нагальні визначають ідеї топосу, простору і ноосфери. Відроджується уявлення про «живий Космос», але уже не на міфологічній (як в античну добу), а на науковій основі, запропонованій В. Вернадським. Концепт «ноосфера», що охоплює природу саму по собі і культуру у їхній взаємодії, постає преамбулою для появи

феномена «навколишнє середовище», адже в умовах катастрофічного становища Землі людство шукає шляхи для гармонійного співжиття зі світом природи. Сьогодні у зв'язку з бурхливим розвитком суспільства та поживавленням науково-технічного прогресу відчутно порушення екологічної рівноваги у світі. Якість навколишнього середовища і його забруднення постає предметом уваги глобального масштабу: ідея екологізації набуває нагальності не лише для гуманітарних, природничих, суспільних, але й для далеких від цієї проблеми наук. Варто говорити про актуалізацію протягом ХХ ст. нового виду дискурсу – екологічного. Виникають нові сфери дослідження, як-от екологія, екологічна культура, екологія культури, екологічна етика і екологічна естетика. Німецький біолог Е. Геккель, автор наукового терміну «екологія» (1866), у роботі «Загальна морфологія організмів» відзначив: «Під екологією ми розуміємо загальну науку про взаємини організму і навколишнього світу, до якого ми зараховуємо всі умови його існування в широкому розумінні. Вони частково органічної, частково неорганічної природи, але як ті, так і інші змушують до себе пристосовуватись» [94]. Офіційно термін утверджено 1910 р. на Третньому ботанічному конгресі в Брюсселі, виокремлюючи два поняття – екологія рослин («аутекологія») і екологія спільноти («синекологія»). Екологія культури, згідно з поглядами російського дослідника Д. Ліхачов, постає на противагу екології біологічній, оскільки захист культурного середовища – завдання не менш важливе, ніж охорона природного довкілля [69]. Природа потрібна людині для біологічного життя, а культурне середовище – для духовного й етичного життя. Людину, як істоту біологічну, може вбити порушення законів біологічної екології, а як етичну особистість – недотримання екології культурної. Екологічна культура, як писав вітчизняний дослідник В. Крисаченко, є «цілепокладаючою діяльністю людини (включаючи і наслідки такої діяльності), спрямованою на організацію та трансформацію природного світу (об'єктів та процесів) відповідно до власних потреб та намірів» [61, с. 14]. Моральне підґрунтя екологічної культури забезпечує екологічна етика, яка, за визначенням української дослідниці О. Рихліцької, є «новою парадигмою у формуванні цінностей, де за основу береться ідея самоцінності іншого, ідея

єдності людини і природи, пошуку динамічної рівноваги між діяльністю людини і природними біогеоценозами, що сприяє розв'язанню сьогоденної ситуації “універсально-онтологічної” кризи, подоланню відчуження людини від природи, виробленню екологічного світогляду та етико-екологічного імперативу людського буття» [92, с. 10]. «Етикою благоговіння перед життям» німецький філософ А. Швейцер пропонував врегулювати відносини між людиною і природою, за якими природа виступає рівноправним суб'єктом: «священне життя як таке; етика є безмежною відповідальністю за все, що живе» [120, с. 22]. Як відзначав американський вчений О. Леопольд, — екологічна етика повинна лімітувати волю дій у боротьбі за виживання [66]. Питання «що таке естетика довкілля?», «які основні положення теорії «екологічної естетики»?» буде розглянуто у наступних розділах.

Отже, грецьке слово «*physis*» і латинське «*nature*» є історично первинними відповідниками до терміна «природа». Питання «що таке природа?», «як її осягнути?» постають предметом дискурсу філософів, вчених і дослідників різноманітних сфер людської життєдіяльності, митців з давніх-давен. Людина залежно від свого соціокультурного розвитку перебувала у різних відношеннях з природою: була частинкою великого макрокосму, художньо репрезентувала у витворах природу, відчужено милувалась нею; виступала творцем ландшафтів, прагнула інтимної єдності з природою в романтизмі, гармонізації в універсумі. Сьогодні в умовах глобалізації екологічної кризи в науковій спільноті актуалізується новий тип дискурсу – екологічний. Провідною сферою тут постає естетика довкілля. Теорія «ноосфери» В. Вернадського, ідейно насичена думкою про створення єдиного універсуму, що охоплюватиме природне і людське довкілля, лягає в основу вирішення екологічних питань, а також є своєрідною преамбулою феномена «навколишнє середовище».

1.3. Сучасний британо-американський проект естетики довкілля

У XX ст. відбуваються трансформаційні процеси у філософсько-естетичному дискурсі, виникають різноманітні феномени естетичної свідомості і

художньої практики, яких не можуть осмислити й обґрунтувати завдяки науковому апарату класичної естетики. Тож імпліцитно формується неklasична естетика. Можна говорити про реструктуризацію предметного поля естетики, яка перестає існувати як «чиста естетика»: в дискурс вводять поняття, більшість з яких класична естетика вважала маргінальними або взагалі залишала поза увагою; виникають нові проблемні поля; здійснюють їхні теоретичні узагальнення. Сьогодні варто говорити про новий етап естетичної свідомості – постнеklasичний: здійснюють аналітику естетичного знання, що спирається на філософсько-метафізичний фундамент класичної і водночас активно враховує досвід неklasичної естетики. В постнеklasичний період залишається незмінним лише метафізичний сенс предмета естетики як науки, що повністю переходить на метакатегорію «естетичне» (пов'язано з девальвацією у ХХ ст. категорії «прекрасне»). У ХХІ ст. відбувається вихід естетичного за рамки художнього: «естетичне зі сфери мистецтва повертається у життя (естетика особистості, сили, нігілізму), але не як втілення ідеалу, а як відкидання будь-якої ідеалізації» [82, с. 13]. Філософи, діячі культури, вчені, дослідники в межах гуманітарних наук, публіцисти вказують на те, що в мистецтві пропагується насильство, ворожість, утвердження культу сили і повсюдна жага задоволення. Український філософ Р. Шульга підкреслює, що в мистецтві вперше за багатовікову історію почали вбачати загрозу моральності, гуманності і щонайгірше – духовності [123, с. 5].

У європейській культурі ще від часів античності пізнання розумілось «логоцентрично» і «оптикоцентрично», що переважно вплинуло на естетику як науку. Вона була обмежена сферою відчуттів – зором і слухом. Нині у художньому житті відбувається подолання того етапу, коли мистецтво, за висловом російського філософа В. Прозерського, було «замкнуте саме в собі», «рамкове». А тому головне завдання – відійти від «атопічності» мистецтва, його відірваності від природи, від навколишнього середовища людини [91, с. 91]. Сьогодні естетику можна визначити, спираючись на бачення російського філософа В. Бичкова, як «науку про неутилітарне споглядальне або творче

відношення людини до дійсності, що вивчає специфічний досвід її засвоєння, в процесі (і в результаті) якого людина відчуває, почуває, переживає в станах духовно-чуттєвої ейфорії, захвату, невимовної радості, блаженства, катарсису, екстазу, духовної насолоди свою органічну причетність до Універсуму в єдності його духовно-матеріальних основ, свою сутнісну нероздільність з ним, а часто і конкретніше – з його духовною Першопричиною, для віруючих – з Богом» [17, с. 456]. Тобто йдеться не просто про замилювання і насолоду красою, а про сприйняття світу в усіх його проявах. Отже, можна констатувати проникнення «екологічних» мотивів, що з кожним днем входять у все нові царини гуманітарних наук і в сферу естетичної теорії і практики.

Варто згадати, що в першій половині XX ст. філософія ігнорувала естетику природи, однак були і деякі винятки. Наприклад, американський науковець Дж. Сантаяна розглядає концепцію природи самої по собі. Згодом його співвітчизник Дж. Дьюї робить внесок у розуміння естетичного досвіду природи і буденності, а британський філософ Р. Колінгвуд працював одночасно над філософією мистецтва й ідеєю природи. Однак в цілому в естетиці домінував інтерес до мистецтва [148].

Надалі йтиметься про аналітичну філософську школу, адже дослідники «екологічної естетики» джерелом своїх розмислів вважають саме її. Аналітична естетика головним чином сформувалась у США в XX ст. в контексті позитивістського і неопозитивістського напрямку. Її появу зумовила необхідність перегляду сфери класичної естетики, привнесення в неї даних позитивних наук, що й привело до розширення її поля. Естетика в межах аналітичної традиції розвивалась в руслі філософії мистецтва, а «екологічна естетика» виникає як реакція на «нехтування» природним світом (про що заявив Р. Хепберн) і вимагає естетичної оцінки навколишніх природних середовищ, а надалі й людських навколишніх середовищ. У рамках «екологічної естетики» постійно посиляються на джерела аналітичної естетики, філософії мистецтва, адже намагаються показати, що не тільки твори мистецтва (в класичному розумінні) можуть бути об'єктом теоретизування естетики як науки [170]. Фінський філософ Ю. Сепанмаа

з'ясовує, що проблематика «екологічної естетики» перебуває у сфері трьох дослідницьких традицій (що панували в естетиці) – філософії прекрасного, філософії мистецтва і метакритики, проте її побудова здійснюється в контексті аналітичної філософії [190].

Варто констатувати, що аналітична філософія охоплює «два пов'язані між собою напрями у філософії: логічний позитивізм та, як його суттєво видозмінене подовження, - лінгвістичну філософію» [70, с. 20]. Це – тенденція у філософському просторі ХХ ст., що передбачає беззаперечну увагу до способу висловлювання думки, до аналізу й уточнення значень і смислів, а тому – суворість і точність використовуваної термінології. Аналітична естетика, а з нею й «екологічна естетика», більшою мірою рухаються в руслі лінгвістичної філософії, натхненні роботами австрійського філософа Л. Вітгенштайна. Положення аналітичної естетики, що є пристосуванням неопозитивістської думки до сфери естетичних пошуків, обґрунтовано в теоретичних розробках М. Бердслі, М. Вейца, Н. Гудмена, А. Данто, Д. Дікі, Д. Марголіса. «Інституційна теорія мистецтва» А. Данто і Дж. Дікі в межах філософії мистецтва стає підґрунтям для теоретичного аналізу естетичного поля, яке не обмежується твором мистецтва, адже саме поняття «твір мистецтва» стає досить розмитим. Основні проблеми, розглянуті філософами аналітичної традиції, можна узагальнити так:

1. Метаестетичні і методологічні проблеми: що повинна вивчати філософія мистецтва, чи можна естетику звести до метаестетики чи метакритики, чи можлива об'єктивна й однозначна інтерпретація творів мистецтва, чи має мистецтво інституційний характер, чи можна статус «твір мистецтва» присвоїти різним витворам людини і природи, які властивості твору мистецтва можна визнати як його естетичні якості?

Ці питання великою мірою аналізовано в роботах дослідників П. Зіффа, А. Данто, Дж. Дікі, Н. Гудмена, М. Бердслі, Дж. Марголіса, Б. Тільмана та інших.

2. Проблематика теорії пізнання, філософії мови та свідомості: як пізнати твір мистецтва; чи завжди твір мистецтва несе якусь інформацію; чи має мистецтво власну мову; чи є мистецтво відображенням позахудожньої

дійсності і в якому сенсі; які пізнавальні й естетичні властивості метафори; чи мають емоції, до яких спонукає мистецтво, пізнавальну функцію?

Тематику пізнавальних функцій і цінностей мистецтва, насамперед, розглянуто в когнітивістських концепціях мистецтва Н. Гудмена і А. Данто, але водночас її не ігнорують інші (М. Бердслі, Дж. Марголіс). Проблеми художньої експресії присвятили свої праці – Г. Сірсілло, А. Тормі, Б. Тільмен, Н. Гудмен. Проблему метафори вивчає більшість дослідників тією чи іншою мірою.

3. Онтологічні проблеми твору мистецтва: яким способом існує твір мистецтва (порівнюється зі способом існування фізичного предмета і психологічного переживання); твори мистецтва постають як одиничні предмети, як конкретні стани речей або як загальні поняття; чи можна звести існування твору мистецтва до існування його екземплярів (література, графіка, музика, фільм), до існування його виконання (музика, театральне мистецтво, танець) або до існування його записів (ноти)?

Досить ґрунтовно аналізують згадану проблематику Дж. Марголіс і Н. Уолтерсторф, однак розглядають й інші філософи, зокрема А. Данто, Н. Гудмен, М. Бердслі.

4. Філософія мистецтва і художній неоавангард: чи можна мистецтво зводити до суми творів мистецтва; чи можливе мистецтво без твору мистецтва; чи повинен твір мистецтва бути артефактом, який творить митець, чи може бути природним предметом або предметом, створеним людиною поза світом мистецтва і вибраним художником, або навіть самою ідеєю художника; чи можливе мистецтво без творчого процесу; яку роль в творчому процесі і світі мистецтва взагалі відіграють художні традиції, програми і теорії; як розрізнити художні й естетичні цінності?

Питання щодо розрізнення двох видів цінностей творів мистецтва (художні й естетичні) порушують філософи: Р. Раднер, К. Корсмейєр, П. Ківі і Н. Уолтерсторф. Проблематикою художнього авангарду цікавиться більшість американських учених, зокрема Т. Бінклі, А. Данто, Дж. Дікі, М. Ітон і Дж. Марголіс. В аналітичній естетиці побутує тенденція до розширення сфери

естетичного (теорія «естетичного досвіду» М. Бердслі, «естетизація історії» А. Данто) [41, с. 8-13].

Становлення аналітичної естетики відбувалося завдяки проникненню аналітичного підходу в естетику, а також шляхом здійснення певного «теоретичного замовлення» з боку художньої критики, порівняно з якою естетика постає дисципліною другого порядку. Естетика як самостійна дисципліна, за переконанням представників аналітичної філософії, взагалі неможлива. Естетика часто розуміється як метакритика. Українська дослідниця Є. Дніпровська постулює думку про те, що «аналітична естетика прагнула уникати метафізичного теоретизування про мистецтво, а замість цього вона намагалась виділити систематичний і логічно вивірений набір принципів художньої критики і мистецтва на основі практики сучасних критиків» [44, с. 60]. Проблематика естетичної сфери обмежується описом мистецтва, зведена до художньої практики. Естетика розумілась в межах аналітичної естетики як «наука про досвід і активність людини, що корелюється зі сферою мистецтва» [82, с. 16].

Антиесенціалізм, як один з головних напрямів аналітичної естетики другої половини ХХ ст., найбільш повно охарактеризовано у роботах американських дослідників, як-от П. Зіфф, М. Вейц, В. Кеннік, М. Коен, Б. Тільмен. Традиційну філософську естетику піддано критиці з боку антиесенціалістів за спекулятивізм, нормативістські нахили і провал запропонованих нею концепцій мистецтва й естетичних явищ. Основи антиесенціалізму закладено в статті П. Зіффа «Завдання визначення твору мистецтва» й антології В. Елтона «Естетика і мова». Автори антології вважають, що класичні філософські проблеми необхідно редукувати до їх мовних еквівалентів. Вирішення усіх філософських проблем полягає у встановленні, як вживається певне поняття і чи відповідає воно ситуації вживання. П. Зіфф у роботі «Завдання визначення твору мистецтва» наголошує, що цілісне визначення поняття «твір мистецтва» взагалі неможливе, оскільки його використовують у різних галузях мистецтва з відмінним значенням. На думку дослідника, не можна встановити сталий універсальний набір необхідних властивостей для отримання статусу твору мистецтва, а тому існування

універсального поняття «твір мистецтва» також неможливе. Проте допускається часткова дефініція цього поняття, що реальна тільки в межах конкретної сфери мистецтва. Характеризуючи специфіку основних естетичних понять, антиесенціалісти користуються розробленою Л. Вітгенштайном концепцією «сімейних подібностей» і міркуванням про невизначеність загальних понять (поняття «гра»). На підтвердження цього наведемо міркування російського філософа Б. Орлова: «“Художність” постає тут як одна з можливих назв мистецтва, а відповідна до неї «аналітика художності» відкриває перспективи роботи зі словником близьких до художності термінів, наприклад, на основі ідей Л. Вітгенштейна про «мовні ігри» і принципу “сімейних подібностей”» [81, с. 36].

М. Вейц, опрацьовуючи і вдосконалюючи естетичну теорію щодо питань мистецького процесу, робить акцент на предметі, що спонукає до художньої діяльності. Він міститься за межами світу мистецтва. За М. Вейцом, необхідно розпізнавати предмет і своєрідні різновиди значення, що виражаються у творі мистецтва, – пластичні, предметні, виражальні і символічні. Як відзначає український філософ Л. Левчук, для Пабло Пікассо в процесі створення його «Герніки» предметом поставала «руйнівна сутність фашизму». Цінність певного витвору визначається зв'язком предмета з одним з видів значень (пластичні, предметні, виражальні, символічні): «Герніка» Пікассо «має справу з виразною якістю страшного руйнування» [65, с. 23]. М. Вейц бачить необхідність застосування в теорії естетики тези Л. Вітгенштейна: «значенням слова є його використання у мові» [201, р. 14]. Питання сутності мистецтва подібне до проблеми щодо природи гри: «якщо ми дійсно придивимось до того, що ми називаємо «мистецтвом», ми так само не знайдемо спільних рис, – лише нитки подібностей. Пізнання мистецтва не полягає в тому, щоб схопити якусь виявлену чи приховану сутність, але в здатності пізнавати, описувати і пояснювати ті твори, які ми називаємо мистецтвом завдяки цим подібностям» [20, с. 51]. М. Вейц і В. Кеннік характеризують дефініції поняття «мистецтво» і «твір мистецтва» як логічно неможливі і нікому непотрібні: ні критикам для інтерпретації і оцінки творів мистецтва, ні споживачам мистецтва для

ідентифікації мистецтва на противагу нехудожнім об'єктам, – потрібен лише термін. З приводу сутності естетичного чітко пояснює М. Коен: пошук сутності естетичного не може спричиняти викриття сутності художнього, адже спроби визначити сутність мистецтва через викриття загальних рис естетичної установки, естетичного переживання чи естетичних критеріїв оцінки є безуспішними і навіть безглуздими. На думку філософа, не варто взагалі говорити про якусь теорію естетичного досвіду: «Ми не володіємо ї, думаю, не можемо володіти теорією про сутнісну природу естетичного досвіду, якщо ця теорія збирається вмістити в себе досвід усіх родів і типів мистецтва» [156, р. 117]. М. Коен сумнівається, що існують загальні риси, які є суттєві для всіх різноманітних естетичних критеріїв, що використовують у процесі оцінки творів мистецтва.

Концепція останнього антиесенціаліста Б. Тільмена є цікава для нас, адже він робить виклик усьому світу філософії мистецтва: традиційним есенціалістським теоріям мистецтва (Г. Осборн і С. Пеппер), класикам антиесенціалізму (М. Вейц і В. Кеннік), культурологічним концепціям мистецтва (А. Данто, Дж. Дікі і Дж. Марголіс). Класичний антиесенціалізм критиковано через невдале використання філософських розмислів Л. Вітгенштайна, адже дослідник не намагався довести, що ігри чи твори мистецтва позбавлено загальних рис, а – ідея загальних рис у відриві від значимого порівняльного контексту є абсолютно безглуздою. Б. Тільмен переконаний, що філософська теорія мистецтва не потрібна взагалі, оскільки проблеми, пов'язані з мистецтвом, які розглядає теорія, насправді не є теоретичними. Вони є практичними і теорії не потребують, адже стосуються дійсного спілкування людини і мистецтва. Тож будь-яка ідея теорії або дефініції мистецтва є досить туманною [198].

Необхідно відзначити досягнення антиесенціалізму, які вплинули на подальший розвиток естетичної науки: обґрунтування критики традиційної філософської теорії мистецтва за спекулятивізм, абстрактність, незрозумілість мови, нормативістські схильності; зростання логічної культури естетичних розмислів; чіткість і точність мови естетики; формулювання ряду дискусій

(метаестетичних, методологічних, теоретичних); розвиток історичного і соціологічного підходів у дослідженні мистецтва.

Одним з фундаментальних теоретиків для формування напряму «екологічної естетики» можна вважати представника естетичного перцептуалізму в американській філософії мистецтва М. Бердслі. Для філософа естетика постає філософією критики, а тому у вступі до своєї роботи «Естетика: проблеми філософії критики» він зазначає: «естетику ми будемо розуміти як специфічне філософське дослідження: воно займається природою та основою критики – у широкому значенні цього слова – так, як і сама критика займається творами мистецтва» [129, р. 7]. Він пропонує розробку естетики як метакритику художньої царини. На відміну від інших аналітичних дослідників, М. Бердслі здійснював спроби не тільки «описати можливість аплікації естетичної оцінки, але й обґрунтував необхідність естетичної теорії, підвалинами якої вважав поняття «естетичний досвід»» [83, с. 65-66]. Докладніше про категорію «естетичний досвід» ітиметься у другому розділі. З приводу характеристики предметів естетичних автор пише так: «естетичні предмети відрізняються від звичайних утилітарних предметів тим, що їхня безпосередня функція полягає виключно в тому, щоб забезпечити особливе переживання, яке може бути задоволенням самим по собі» [129, р. 572]. Естетичні предмети є предметами перцепційними і виділяються з-поміж інших завдяки рисам, що забезпечують естетичним предметам значну незалежність від суб'єкта сприйняття і його переживань. Цими рисами виступають естетичні якості (локальні і регіональні). У статті «Що таке естетична якість?» М. Бердслі виділяє естетичні якості як фундамент естетичних цінностей. Кожен естетичний предмет володіє багатьма конкретними естетичними якостями, проте основними трьома (канонічними якостями) є: єдність (unity), складність (complexity) й інтенсивність (intensity) [131]. За переконанням української дослідниці О. Павлової, критеріями розрізнення естетичного і неестетичного, згідно з М. Бердслі, мають стати «завершеність і узгодженість, які одночасно поєднують у собі різноманітність форм» [83, с. 66].

Щодо питання естетичної цінності М. Бердслі був прихильником інструменталістської концепції. Естетичні цінності не постають як самостійні, адже самостійних цінностей, на думку філософа, взагалі нема. Вони виступають як інструментальні щодо естетичного досвіду, який здійснює інструментальні функції стосовно людського життя [132, р. 1-17]. Поняття «естетична цінність» важливе для побудови художньої критики, оскільки воно дає можливість здійснити розрізнення між правильними і неправильними обґрунтуваннями суджень про художню цінність. Основне завдання художньої критики полягає у викритті у творі мистецтва ознак, які викликають у нас захват, визнання або критичному розгляді важливих властивостей для визначення його цінності як твору мистецтва.

Варто зазначити, що попри те, що перцептуалізм не виправдав себе і не вирішив ті питання, які перед собою поставив, він відіграв велику роль для естетичної спільноти, а для «екологічної естетики» подав теоретичний ґрунт до розгляду естетичної якості навколишнього середовища як матеріалу для естетичного досвіду людини. Однак, як вдало відмітив американський дослідник Г. Сірсілло, концепція філософської естетики М. Бердслі суттєво обмежила сферу естетики, виносячи з її поля «всі мистецтва, які не містять критичних традицій» [95, с. 214], серед яких і класична естетика природи.

У цьому ключі ми звернемось до естетичних розмислів Т. Манро, якого вважають прихильником натуралістичної естетики. Філософ зазначає про необхідність наукового обґрунтування поняття «естетичний досвід» в умовах розширення проблемного поля сучасної естетики (естетика повинна аналізувати сучасні проблеми), яка на відміну від класичної естетики потребує перегляду класичних ідеалів і формулювання нових принципів. Аналіз естетичного досвіду передбачає «не лише вивчення витворів мистецтва і навіть процесу їх створення або рецепції, але й вплив усього естетичного поля на культурні детермінанти суспільства» [83, с. 67]. Естетику потрібно обмежувати суто очевидними фактами. У зв'язку з цим учений обґрунтовує поняття «наукова естетика». Мистецтво, на думку дослідника, використовують для ідеологічної і релігійної пропаганди,

впливають засобами мистецтва державні інститути, медицина та освіта задля «контролю безпосереднього настрою і перебігу думок» [176, р. 2]. Т. Манро наголошує на розширенні предметного поля естетики: це не лише наука про мистецтво саме по собі, про твори мистецтва, але й водночас вчення про споріднені з мистецтвом типи людської діяльності і досвіду [176, р.6]. Філософ поняттєвий апарат естетики як науки обмежує поняттями «факт», «форма», «досвід». Отже, М. Бердслі і Т. Манро подають розробки натуралістичного бачення проблеми естетичного досвіду в аналітичній естетиці.

Настанови взаємозалежності ціннісних якостей естетичного об'єкта і нашої суб'єктивної здатності до задоволення М. Бердслі й інших неопозитивістів критикує дослідник «екологічної естетики» А. Берлеант як помилкові (взяті з аксіом класичної естетики, за якими феноменологія мистецтва повинна бути близькою до арт-практики) у роботі «Історичність естетики» [83, с. 73]. Мистецтво, як стверджує учений, складається у своїй основі «не з об'єктів, а з ситуацій, в яких здійснюється досвід, і що воно не постійно містить ці об'єкти. Ця ситуація є єдиним полем взаємодіючих сил, що залучають того, хто сприймає об'єкти або події, творчі починання і виконання або дії подібного роду. Ці чотири фактори – оцінювальний, незалежний, творчий і виконавчий – слугують опису конститутивних складників інтегрованого і єдиного досвіду. Обирати один з них як локус у мистецтві означає викривлено представляти ціле естетичне поле через його частину» [5, с. 259]. Родовою відмінністю естетичного досвіду (на відміну від практичного, соціального і релігійного досвіду) є не об'єкти мистецтва, а ситуація, яку ми характеризуємо як естетичну.

Дж. Дікі, теоретик інституціональної теорії мистецтва, перебував у постійній полеміці з М. Бердслі. На його думку, «відмітні (істотні, загальні) риси мистецтва варто шукати не в предметних або функціональних рисах твору мистецтва, а в особливостях контексту, в якому воно виникає і функціонує... Головну ідею інституціональної теорії можна, розглядаючи суть справи, сформулювати таким чином: мистецтво – це те, що у світі мистецтва вважають мистецтвом, а твором мистецтва є те, що світом мистецтва як такий твір визнано»

[40, с. 221]. Те, що Дж. Дікі визначає як «інститут», не постає ні спільнотою, ні групою, ні корпорацією. Це радше «встановлена практика», інституціоналізація якої ґрунтується на об'єднанні відомих умов, визнаних різноманітними інстанціями і діями художнього світу (митцями, критиками, істориками та всіма іншими, хто вважає себе частиною цього). Світ мистецтва – це художній інститут. Бути художником – означає використовувати або створювати художні традиції каталогізації творів мистецтва. Американський філософ Т. Бінклі у цьому контексті говорить, що успіх художньої практики залежить не від того, чи хтось є художником, чи ні (митцем, на його думку, може бути кожен), але від того, чи зможе цей хтось використати наявну художню конвенцію або створити можливо нову [40, с. 233].

У першій главі роботи «Мистецтво й естетичне», «Що таке мистецтво? Інституціональний аналіз» Дж. Дікі встановлює три необхідні умови, які повинен задовольняти кожен твір мистецтва: статус (позиція), оригінальність (справжність) та артефактність (штучність). [161, р. 47-49]. Статус твору мистецтва надає витвору арт-спільна, представлена критиками, співробітниками музеїв і галерей, а також митцями. Вимога оригінальності відкидає копії і підробки зі сфери мистецтва. Копія має, звичайно, свої власні завдання з навчальною метою (ознайомлення широкої аудиторії з твором мистецтва), тоді як підробка може ввести в оману, з'являючись як оригінал. Артефактність – це умова штучності твору мистецтва, тобто що його створено в результаті людської діяльності. Справжній творець виступає як шукач, який здійснює процес делімітації об'єкта. Отже, твір мистецтва – це свого роду артефакт, створений для презентації публіці світу мистецтва: «Твір мистецтва в дескриптивному сенсі – це 1) артефакт, 2) якому певне суспільство або соціальна група (sub-group of a society) присвоїли статус кандидата для оцінки (has conferred the status of candidate for appreciation) [43, с. 246]. Поняття оцінювання виступає у визначенні Дж. Дікі без прикметника «естетичний», адже, на його думку, не існує жодного специфічного способу естетичного оцінювання, оригінальної естетичної установки й естетичного сприйняття. В «оцінку» філософ вкладає сприйняття

якостей речей, які вважаються цінними, тобто він чітко розуміє, що таке оцінювання відбувається не тільки у сфері мистецтва, а й поза нею.

Художній статус твору визначають його місцем в інституціональних рамках, у культурному контексті світу мистецтва. Найчастіше критерієм для виокремлення твору мистецтва є не художня цінність артефакту, а та увага і визнання з боку спільноти, як їх відзначено. Автор вважає, що не тільки будь-який виріб людини, а й природний предмет може виступати як художній медіум. Наприклад, мальовничий шматок дерева, що пливе по воді, можна також експонувати у музеї. Якщо той, хто його виставлятиме перед мистецькою аудиторією, буде ознайомлений зі світом мистецтва і його законами, то цей предмет, як і пісуар М. Дюшана, поставатиме у формі художнього медіума [40, с. 236]. Отже, природний предмет вносять у контекст світу мистецтва, а відтак він стає частиною складнішого предмета, яким постає артефакт світу мистецтва. Шматок дерева, взятий поза художнім контекстом, не набуватиме вигляду артефакту.

Розуміння поняття «світ мистецтва» Дж. Дікі почерпнув у А. Данто, з його відомої статті «Світ мистецтва». Цей термін став для філософа концептуальним у розв'язанні кризи в одній з течій аналітичної естетики – антиесенціалізмі. Водночас він прагнув продемонструвати всю суперечливість аналітичної естетики зсередини (відносить свої теоретичні здобутки саме до цієї школи). Під поняттям «аналітичне філософування» А. Данто має на увазі певний стиль міркування, що відзначається чітким уявленням про структуру думки: її елементи сполучено, як свого роду частини одного біологічного організму. Дослідник критикував традиційні теорії мистецтва за їхню схильність до абстрактності, психологізму, натуралізму, що великою мірою спричинило його прихильність до розвитку історичного та соціологічного підходу в дослідженнях мистецтва. А. Данто вважає, що визначальні риси мистецтва треба шукати не в предметних або функціональних характеристиках твору мистецтва, а в особливостях контексту, де воно виникає і функціонує [45, с. 174-181]. Тобто, по суті, важливіша ідея, яку цей

витвір намагається передати, контекст, де вона кристалізується, а не її фізичне вираження.

Для пояснення дефініції мистецтва, особливо що стосується авангардного руху та пост-імпресіоністських витворів, А. Данто вводить концепт «теорія імітації» як протиставлення «теорії реальності». Відповідно до норм, за якими старі твори мистецтва визнано як витвори («теорія імітації», а також мімезис), пост-імпресіоністські картини не узгоджували з нормами, адже не були достатньо міметичні. Прийняття пост-імпресіоністського живопису як напряму мистецтва вимагає теоретичних змін. З'явилась потреба у новій теорії мистецтва, яка показала б, чому ці новинки належать до групи «твори мистецтва». Нова теорія, яку філософ називає «теорією реальності», уже не постулює положення: твори мистецтва – не імітаційні, оскільки вони не виглядають реалістичними. Наприклад, величезні картини панелей коміксів американського художника, представника поп-арту Р. Ліхтенштейна «не є імітаціями, а новими організмами, немов гігантські молюски» [159, р. 574]. «Теорія реальності» характеризує мистецтво як оригінальне, унікальне і впізнаване: «згідно з нею художників будуть розуміти не як безуспішних імітаторів реальних форм, а як успішних творців нових, таких самих, як реальні форми, про які старе мистецтво думало, в його найкращих зразках, як про гідно імітуючих» [159, р. 573]. Вищезгадана теорія, з одного боку, звільняє твір мистецтва від традиційної залежності і надає йому самостійне існування, але, з іншого – ще більше його обмежує, прив'язуючи до конкретності. Для А. Данто світ мистецтва перебуває у такому відношенні до реальності, подібно як Град Божий – до Земного Граду [159, р. 582]. На думку Ю. Сепанмаа, видуманий світ творів мистецтва А. Данто стає контрверсійним і проблематичним для розуміння, коли «твір перебуває на межі двох світів: конкретний об'єкт і естетичний об'єкт» [190, р. 12]. Диференціація можлива лише для тих, хто на основі теорії помітить подвійну роль об'єкта. Отже, теорії мистецтва роблять існування мистецтва можливим.

Інституціоналіст Т. Бінклі у праці «Проти естетики» розмірковує на тему, у чому полягає предметне поле естетики. Впродовж століть естетику, як він

зазначає, розуміли як галузь філософії, пов'язану з мистецтвом (естетика – «філософія мистецтва»). Однак насправді мистецтво не потребує бути естетичним, воно не зобов'язане обмежувати свою сферу у створенні естетичних об'єктів. Саме тому філософ заперечує скупість естетичного поля, яке зациклюється лише на мистецтві: «Естетика має справу з естетичним досвідом, а не з мистецтвом. Все, від музики до математики, може бути розглянуто естетично» [6, с. 292]. Естетика аналізує мистецтво, природу, а також інші об'єкти від імені естетичного досвіду. Необхідно зауважити, що концептуальну розробку естетичного досвіду здійснили філософи М. Бердслі, Д. Дікі і М. Коен.

Панування в аналітичній естетиці інтересу до мистецтва зумовило два наслідки: з одного боку, це допомогло мотивувати суперечливу філософську позицію, яка заперечувала можливість будь-якого естетичного досвіду природи взагалі. Естетична оцінка, на думку теоретиків аналітичної естетики, обов'язково повинна містити в собі естетичні судження, що тягнуть за собою критику об'єкта оцінки як досягнення конструюючого інтелекту. Однак, оскільки природа – це не продукт інтелекту, його оцінка не може бути естетичною (Д. Маннісон, Р. Елліот). Окрім того, оцінка природи переважно трактується як суб'єктивна і, порівняно з мистецтвом, як така, що не викликає філософського інтересу. Можна помітити, що насправді ця критика є безпідставною, оскільки естетична оцінка в аналітичній традиції обмежується мистецтвом. З другого боку, арт-домінуючі тлумачення естетики також надають підтримку напрямам, що концептуалізують природний світ як сутнісно подібний на мистецтво, як, наприклад, у вигляді «творіння природи» ,або як «справа рук» творця, або як мальовничі пейзажі. Арт-орієнтовані моделі естетичної оцінки природи, до речі, підтримуються впливовими і довготривалими традиціями (А. Біс, М. Ніколсон), популяризуються в останніх роботах з «екологічної естетики» (Р. Стекер, Д. Кроуфорд, Т. Ледді) [148]. Визначну роль відіграли у другій половині XX ст. енвайроменталісти, які негативно реагували на здобутки попередньої традиції, що обмежувала естетичну оцінку сферою мистецтва.

Отже, формуванню «екологічної естетики» сприяло дві передумови – теоретична і практична. Теоретичний фактор – аналіз у рамках аналітичної естетики проблем мистецтва і його розвитку; практичний – стурбованість громадськості питанням «естетичної якості навколишнього середовища» [148], що пожвавилась у другій половині ХХ ст.

Першим поставив на розгляд проблему щодо естетичної оцінки об'єктів природи на противагу творам мистецтва, аналізом яких було наповнено усю аналітичну естетику, шотландський філософ, представник аналітичної традиції Р. Хепберн. Його есе «Сучасна естетика і нехтування природною красою» постає як реакція на обговорення проблематики естетичної оцінки природи в межах аналітичної естетики. Нехтування аналізом проблеми природної краси, як стверджує автор, – це помилкова схильність: «неправильно, що естетика у зв'язку з цим ухиляється від розгляду важливого і повного комплексу релевантної інформації; і неправильно, коли сукупність людського досвіду ігнорується в релевантній до нього теорії, то вона, як правило, виявляється менш досяжною як досвід» [170, р. 45]. Як наслідок, поява есе «Сучасна естетика і нехтування природною красою» викликала бурну дискусію, що спричинила: «з одного боку, відбувається відмова від виняткової уваги старої парадигми до чуттєвих і формальних властивостей, а також виконання хепбернівського твердження про те, що естетична оцінка природного світу повинна керуватися нашим усвідомленням про його справжню природу. З іншого боку, виникає реакція проти традиційної ідеї естетичної оцінки як незацікавленого, відстороненого споглядання і схвалення хепбернівської пропозиції, що природне навколишнє середовище сприяє відкритій, залученій і творчій манері оцінки» [153, р. 16]. Оскільки Р. Хепберн закликає до розгляду метафізичних питань щодо істинної сутності природи і нашого місця в ній, то вони складають важливу частину програми майбутніх досліджень у галузі «екологічної естетики».

Необхідно підсумувати, що за час існування естетики як науки неодноразово відбувались трансформації в її предметному полі. ХХІ ст. знаменується розширенням сфери «естетичного», виходом зі своєрідного

«теоретичного вакууму» – за рамки «художнього». В цих умовах і формується теорія «екологічної естетики». Філософи, що працювали в руслі аналітичної традиції, побачили потребу перебудови консервативної теорії, яка обмежувала сферу дослідження мистецтвом, адже в умовах наявної екологічної кризи естетична якість довкілля ставала нагальною проблемою всього Людства. Варто відзначити, що в межах «екологічної естетики» використовують аналітичну методологію: чіткість і обґрунтованість категоріального апарату, логічність викладу, аналітичний розгляд естетичного досвіду людей, лінгвістичний аналіз термінології, естетичних описів і мистецьких метафор. Тобто теоретики цього напрямку ідуть повністю в аналітичному руслі і черпають матеріал з аналітичної філософії (використовують методологію) в цілому, а також з аналітичної естетики (запозичують термінологію і основну проблематику) зокрема.

Висновки до першого розділу

У цьому розділі запропоновано оригінальний український термін «естетика довкілля» для окреслення сфери дослідження сучасної британо-американської теорії – «екологічна естетика» («environmental aesthetics»). Естетика довкілля покликана охопити широке коло філософсько-естетичних проблем, що торкаються рефлексії над питаннями естетичного досвіду довкілля у широкому значенні (природне і культурне) і моделей його естетичної оцінки, з метою збереження довкілля і побудови нової картини світу. «Екологічну естетику» інтерпретують як галузь дослідження, що сформувалася в другій половині ХХ ст. в межах британо-американської аналітичної школи філософії, яка зосереджує свою увагу довкола проблем естетичного досвіду й естетичної оцінки довкілля.

Встановлено, що теоретико-методологічним підґрунтям згаданої галузі є доробок з аналітичної естетики (М. Бердслі, Т. Бінклі, М. Вейц, А. Данто, Дж. Дікі, П. Зіфф, Т. Манро, Г. Сірсілло, Б. Тільман, Р. Хепберн). Панування в аналітичній естетиці інтересу до мистецтва зумовило два наслідки: з одного боку, це допомогло мотивувати суперечливу філософську позицію, яка заперечувала можливість будь-якого естетичного досвіду природи взагалі; а, з другого боку,

арт-домінуючі тлумачення естетики також надають підтримку напрямам, що концептуалізують природний світ як сутнісно подібний на мистецтво. Обмеженість сферою філософії мистецтва стає теоретичною передумовою до уваги наукової спільноти до естетичного виміру довкілля. Водночас епоха постмодерну привносить інше розуміння естетичного, яке зі сфери мистецтва переходить у повсякденне життя. Мистецтво часто зводиться до злоби, насильства, культу сили і бажання задоволення. На противагу зацикленості на творах мистецтва, постає прагнення віднайти цінність довкілля, отримати естетичний досвід від оточуючого світу, для сприйняття якого не треба йти до музею, опери, галереї тощо. Окрім теоретичної передумови появи «екологічної естетики», існувала й практична – стурбованість громадськості питанням естетичної якості навколишнього середовища, що пожвавилась у другій половині XX ст.

У межах наукового і філософсько-естетичного дискурсу віднайдено витoki сучасних теорій естетики довкілля: фізіологія, естетика природи, «космізм», ноосфера, а також художнє відображення природи, садово-паркове мистецтво і ландшафтний дизайн. Сьогодні в рамках природничо-наукового і гуманітарного дискурсу відбувається перегляд ноосферної теорії В. Вернадського і П. Тейяра де Шардена, яка покликана стати ідеалом для досягнення гармонійного співжиття людини і природи. Поняттями «довкілля» і «навколишнє середовище» намагаються охопити конотацію концепту «ноосфера», закладену науковцями ще на початку XX ст., в естетичному вимірі. Цей період відзначається «просторовим поворотом», що видозмінює наше розуміння довкілля, а також стає філософським підґрунтям естетики довкілля, адже ми не можемо розглядати об'єкти, відірвані від їхнього топосу. Водночас для концептуалізації естетики довкілля важливе значення мають соціокультурні обставини, оскільки в умовах глобалізації ми змушені звернути увагу на цінність навколишнього середовища, занепад природного і культурного середовищ, які потребують з кожним днем все більше захисту і уваги.

РОЗДІЛ 2. ПРЕДМЕТНЕ ПОЛЕ «ЕКОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ»

2.1. Довкілля як естетичний об'єкт

Філософія вивчає різноманітні аспекти нашого досвіду у світі. Дослідження естетиків пов'язано з його естетичним виміром. До кінця минулого століття, про що йшла мова у попередньому розділі, філософи, що цікавились «естетичним», здебільшого зосереджували увагу на розгляді образотворчого мистецтва, живопису, скульптури, музики, літератури тощо. Однак за останні півстоліття вони почали визнавати, що естетична сфера не обмежується мистецтвом і простягається поза ним, що вимагає розгляду природного середовища і нашого повсякденного довкілля (будинки й інші частини створеного середовища). Адже естетичний досвід виникає не тільки в оперному театрі або картинній галереї, а й – коли створюєш або оцінюєш звичайнісіньку ковдру, слухаєш рок або просто гуляєш і милуєшся вечірнім містом. Проте часто нам видається, що твір мистецтва створено спеціально для естетичної оцінки та його дослідження і є більш органічний. Коли ж звертаємося до природи і більш повсякденного середовища, то стикаємося з об'єктами (окремими об'єктами, групами об'єктів, мікро-середовищами, цілим довкіллям), які перебувають поза художнім контекстом. Однак вони також можуть відігравати якусь роль або функцію в нашому естетичному досвіді.

Варто констатувати, що не лише зросла увага до естетичної оцінки довкілля, а й – компетентність у предметі вивчення «екологічної естетики» загалом. Історично першим, як відмічає слідом за канадським філософом А. Карлсоном українська дослідниця Л. Стеценко, з'явився свого роду позитивний проект «екологічної естетики», який наголошував, що вся природа заслуговує на те, щоб її цінували, стверджував естетичну цінність довкілля як аксіому. Втім, цей варіант естетики залишився на несформованому рівні, а через «теоретичний вакуум» зазнав критики. Це призвело до появи критичного проекту, що справді набув розвитку і збагатив традиційну філософську естетику [102, с. 168]. Визначну роль у становленні галузі дослідження та її розвитку

відіграли філософи – шотланець Р. Хепберн, американець А. Берлеант, канадець А. Карлсон і фін Ю. Сепанмаа. Теоретичні напрацювання Р. Хепберна мали великий вплив на формування інтересу до естетики природи в оновленому некласичному ключі. Розробки А. Карлсона розвинули «когнітивний» підхід в естетичній оцінці довкілля, з винятковим наголосом на ролі наукового знання. Ю. Сепанмаа був першим, хто здійснив систематичний огляд «екологічної естетики», що охоплює аналіз творів мистецтва і навколишнього середовища як естетичних об'єктів. А. Берлеант у своєму дослідженні поєднав довкілля з мистецтвом на контекстуальному рівні, що призвело до перегляду положень традиційної естетичної теорії на основі екологічного досвіду [135]. Надалі до теоретичних пошуків приєднується шотландська дослідниця Е. Брейді.

Нарешті, необхідно дати визначення галузі, а також окреслити її предметне поле. «Екологічна естетика» є однією з нових теорій естетики, що сформувалась у другій половині ХХ ст. в руслі аналітичної естетики і з часом набирає все більше міжнародного масштабу, оскільки люди різних традицій і культур знаходять у ній спільний інтерес і потребу. Визначення цієї галузі настільки ж різні, наскільки різнопланові роботи її представників. Почнемо з англomовної літератури, а далі перейдемо до вітчизняних і російських трактувань. Американська енциклопедія з естетики констатує, що, у найширшому сенсі, термін «екологічна естетика» позначає оціночну залученість (engagement) людства як частини всезагального довкілля (environmental complex), де домінують внутрішній людський досвід сенсорних якостей і безпосереднє розуміння [135]. «Екологічна естетика, як теорія і як досвід, може допомогти нам досягти істинний сенс людського існування» [138, xiii]. У вступній статті до американського наукового збірника «Естетика природних навколишніх середовищ» знаходимо дефініцію: сфера, яка «розглядає філософські проблеми щодо естетичної оцінки світу в цілому і, окрім того, світу, який складається не тільки з окремих об'єктів, а й – з великих об'єднань, як-от ландшафти, навколишні середовища й екосистеми» [153, р. 11]. В україномовному навчальному посібнику «Етика. Естетика» «екологічну естетику» визначають так: «це галузь міжнаукових досліджень, що зосереджуються навколо

проблем взаємовідношення людини і навколишнього середовища з точки зору естетичної цінності і естетичної оцінки» [101, с. 420]. Українські дослідники М. Кисельов і Ф. Канак у роботі «Національне буття серед екологічних реалій» подають визначення згаданої сфери як «напрямок, що далеко виходить за межі простого розгляду ролі природи в мистецтві... Природне довкілля розглядають як джерело естетичного досвіду» [56, с. 254]. Російський філософ Н. Маньковська у праці «Естетика постмодернізму» пише, що «екологічна естетика – це філософія гармонії між людиною і природою в контексті культури» [77, с. 283]. У російському енциклопедичному словнику «Образотворче мистецтво й архітектура» її характеризують як галузь естетичної науки, що вивчає взаємозв'язки людини та її техносфери з навколишньою природою, біосферою, а також і з новоствореним середовищем проживання людини [78]. Підсумовуючи всі ці варіації, можна концептуалізувати, що «екологічна естетика» – це теорія в межах британо-американської аналітичної школи філософії, що досліджує філософські проблеми естетичного досвіду й естетичної оцінки довкілля в контексті взаємодії людини і природи.

Переконаливим фактом є те, що «екологічна естетика» розширила сферу дослідження традиційної філософської естетики. А. Карлсон визначає, по-перше, що «екологічна естетика», на відміну від традиційних напрямів естетики, включає в себе емпіричну діяльність щодо естетичного сприйняття й естетичного досвіду природи (дизайн середовища, ландшафтна архітектура); емпіричну діяльність, пов'язану з природними ресурсами і рекреаційним менеджментом, яка орієнтується на вимірі естетичних уподобань різних індивідів з різних навколишніх просторів. По-друге, сфера «екологічної естетики» розширюється за рахунок внесення у її предметне поле нетипових об'єктів (стає естетикою повсякденного життя): 1) від незайманих природних навколишніх просторів до крайньої межі традиційних творів мистецтва, а іноді – й деякі з останніх (від пустелі, через сільські пейзажі, міські утворення, міські пейзажі, аж до околиць); 2) як величезні формування навколишнього простору (гірські хребти, сільська місцевість), так і маленькі й обмежені (двори, офіси, житлові приміщення);

3) об'єкти від оригінальних і непересічних до типових, від екзотичних до звичайних елементів навколишнього простору [149].

Серцевиною «екологічної естетики» є концепт «навколишнє середовище» («довкілля»). Довкілля постає як естетичний об'єкт. Ю. Сепанмаа у праці «Краса навколишнього середовища: основна модель для екологічної естетики» визначає поняття «естетичний об'єкт» як багатозначний: естетичним можуть вважати об'єкт, наділений естетичними якостями (фундаментом виступає теорія американського філософа М. Бердслі), і водночас будь-який об'єкт, що є предметом естетичних досліджень [190]. У слабкому сенсі, як відмічає дослідник, естетичний об'єкт визначають суто манерою оцінки (естетичною), а в сильному – на додаток потрібен певний вид корисності. Довкілля, на відміну від твору мистецтва, постає як естетичний об'єкт у сильному сенсі. Оскільки твір мистецтва регулюється інституціями, то він не повинен бути естетично корисним, щоб належати до сфери мистецтва. Однак, щоб бути цінним витвором, він змушений бути корисним. Якщо об'єкти видозмінено або створено людиною, їхню естетичну користь мають брати до уваги ще на початковому етапі створення. Ю. Сепанмаа пропонує класифікувати естетичні об'єкти так: два типи (природні і штучні) і три види: 1) твори мистецтва, 2) природне і штучне довкілля, 3) мистецтво навколишнього середовища (як поєднання першого і другого) [190, р. 31]. Міра природності і штучності залежить від ступеня втручання людини в природний стан речей. Мистецтво навколишнього середовища – це по суті гібридний естетичний об'єкт, оскільки, по-перше, об'єкти природи метафорично сприймають у цій царині як твори мистецтва: наприклад, вулик порівнюють з архітектурною спорудою, а дрімучий ліс – з пейзажем на картині; по-друге, природний світ може стати складником творів мистецтва, підтвердження чого ми бачимо у діяльності екологічних митців, серед яких вирізняється американський скульптор і художник болгарського походження Я. Христо [77]. Він відгороджує природні об'єкти фіранками і цим надає їм неприродного, специфічного зовнішнього вигляду, відстежує процес повернення саморуйнівного мистецтва в природний стан. Його найвідоміші витвори

«Огорожа, що біжить. Каліфорнія» (1972–1976) – 38-кілометрова огорожа, що розрізає цілісний ландшафт і прямує в море; «Парасольки. Японія – США» (1984–1991); «Обгорнутий Рейхстаг. Берлін» (1971–1995) поєднують ідею недовговічності, минулості з перформативними елементами. Виражаючи у новій епатажній формі зв'язок мистецтва і навколишнього середовища, Я. Христо наділяє свої роботи символічним сенсом, тобто творить мистецтво довкілля.

Варто відзначити, що модифікація поняття «природа» на «довкілля» є не просто лінгвістичним і термінологічним зсувом: це репрезентація нового етапу трансформації нашого розуміння, що настає в ХХ ст., коли з'являються нові галузі дослідження універсуму у всій його багатогранності. Незалежність окремих предметних галузей природознавства створює складну ситуацію для розуміння цілісного концепту «природа». Фізик розглядає фізичну реальність, біолог – біологічну, геолог – геологічну тощо, на противагу їм, екологічний естетик намагається з'єднати усі ці конотації, аби віднайти точки перетину світу людей і природи. Як відомо, «екологічна естетика» – міждисциплінарна сфера. Поняття «навколишнє середовище» (в англomовній літературі це один термін «environment») є полісемічним і може набувати відмінного значення залежно від сфери вживання. Втім, переважна більшість значень, на чому робить акцент А. Берлеант, зберігає певною мірою припущення про об'єкт і його оточення (довкілля), які виступають як дискретні об'єкти, тобто їх можна виявити і визначити незалежно один від одного. Це дуалістичне судження зазнало критики в науці і філософії ХХ ст., що й сприяло спробі зрозуміти довкілля таким чином, щоб включити ідеї інтеграції і безперервності.

Дослідники «екологічної естетики» стоять на позиції, що навколишнє середовище (environment) – це те, що розташовано довкола нас, що оточує нас з усіх боків [135]. Ю. Сепанмаа визначає навколишнє середовище як «те, що оточує нас (у межах чого ми перебуваємо як спостерігачі), що ми сприймаємо різними своїми відчуттями, в полі чого ми рухаємося й існуємо» [190, р. 15-16]. Поняття «довкілля», у розумінні філософа, охоплює всі зовнішні простори світу відносно реципієнта: природне навколишнє середовище, культурне навколишнє

середовище і створене навколишнє середовище. Проте багато науковців, особливо тих, що працювали в рамках позитивного проекту, обмежують поняття «довкілля» природним навколишнім середовищем. Р. Хепберн у роботах, присвячених «екологічній естетиці», концептом «природа» (у його оновленому розумінні) позначає об'єкти, що не є створеними людиною артефактами [170, р. 59]. М. Рейдер і Б. Джессап визначають природу як сукупність об'єктів, що не створено завдяки діяльності людини – каміння, хмари, тварини, люди [185, р. 147]. Е. Фордж демонструє модифікацію і розширення цієї концепції задля включення всього, що є зовнішнім відносно суб'єкта спостереження, наприклад, залізничних мостів, людей, які живуть у містах, тротуарів, будівель, вуличних ліхтарів тощо [165, р. 234]. А. Берлеант наголошує, що використання поняття «природа» в межах «екологічної естетики» є недоцільне, адже його вживання інтуїтивно звужує предметне поле цього напрямку дослідження. Справді, треба погодитись з американським дослідником, що «довкілля – це природа, яку досвідчують, природа, в якій живуть» [138, р. 10]. Отже, довкілля (навколишнє середовище) – це простір, що оточує людину, який вона сприймає всіма своїми відчуттями, в якому реально живе.

Предметне поле «екологічної естетики» від початку її концептуалізації охоплювало природне навколишнє середовище (*natural environment*), однак в умовах розвитку даної царини воно розширилось до розгляду людських навколишніх середовищ (*human environments*), серед яких дослідники виокремлюють: 1) довкілля, яке зазнало незначного впливу і модифікації з боку людини (*human-influenced environment*) (наприклад, сади); 2) навколишнє середовище, яке сконструйовано завдяки творчій діяльності людини (*human-created environment, human-constructed environment*), або людське навколишнє середовище повсякденності (*human environment of everyday life*) (наприклад, будинки і подвір'я). Природне довкілля існує незалежно від людського впливу на його творення. Людські навколишні середовища – це те довкілля, яке зазнало або виникло в умовах впливу людини, проте не є матеріальним конструктом людини, а – «органічним», що з'являється і росте впродовж століть відповідно до потреб і

бажань людини. Людське довкілля, на відміну від природного, є, на думку А. Карлсона, менш масштабним і доповняльним, але в жодному разі не першочерговим у розгляді питання естетичної оцінки навколишнього середовища [151, р. 15]. «Людські навколишні середовища охоплюють найосновніші продукти людського володіння: міста, села, інші жилі площі, включно з різноманітними рухомими приборами і будівлями, що їх складають. Вони розташовані в діапазоні від тих, які розвивалися впродовж генерації людських потреб, до тих, які є обдуманими творіннями людського розуму й уяви» [139, р. 13]. Людські навколишні середовища деякі дослідники визначають як змішані навколишні середовища (mixed environments), оскільки вони постають поєднанням елементів, створених людиною, і природного світу.

Необхідно зауважити, що людина і її довкілля не просто взаємопов'язані, а взаємозалежні, адже не існує чітких меж між соціумом людей і природним довкіллям. «Природний світ є безнадійно штучним, а людський світ – безнадійно природним. Можемо підсумувати, що природа – всеохопна, наприклад, у спінозівському розумінні тотального світового порядку або гайдеггерівському розумінні екзистенційного існування...» [139, р. 15]. Німецький етик К. Маєр-Абіх підкреслював, що: «Мати довкілля означає «для живої істоти ніщо інше, як знову бути складником вищої цілісності» [74, с. 104]. Кожен з нас погодиться, що повітря, яке ми вдихаємо (разом з усіма шкідливими речовинами) щодня, їжа, яку ми їмо, і навіть одяг, який надягаємо зовні на своє тіло, – це все частинка нашого цілісного образу. Однак ми не враховуємо, що будинки, в яких мешкаємо, а також присадибні ділянки довкола них – це все ще більше виражає наші персональні якості й цінності, аніж наш зовнішній вигляд. Артефакти людської культури охоплюють навколишнє середовище, в якому ми живемо і творимо.

Немає критеріїв та обмежень для виокремлення специфічного класу об'єктів – об'єкти «екологічної естетики», бо для них не існує рамок ані в просторі, ані в часі. Становлення довкілля як естетичного об'єкта зазвичай базується на виборі суб'єктом що і як досліджувати, саме він обмежує об'єкт у просторі і часі. Будь-який об'єкт нашого довкілля, як стверджує американський філософ П. Зіфф у

роботі «Все, що може бути розглянутим», можна розглянути з естетичного погляду, але тільки за умови, що суб'єкт спостереження має естетичний досвід [202]. Як відзначає Е. Брейді, об'єктом естетичної оцінки в межах «екологічної естетики» може стати будь-який, починаючи від дискретних об'єктів у навколишньому середовищі до широких просторів, що оточують поціновувача; тобто об'єктом можуть стати суто природні утворення й артефакти [140, р. 2]. Важливим аспектом є те, що природні навколишні середовища (органічні і неорганічні утворення, ландшафти й екосистеми) є переважно динамічними, тобто варто розглядати довкілля або його аспекти як явища, які розгортаються протягом певного періоду часу: короткого моменту (наприклад, опадання листя з дерев восени) і тривалого (наприклад, зміна пір року, геологічні зміни ландшафту, що тривають століттями). Твори мистецтва є радше статичними, порівняно з об'єктами довкілля, естетичними об'єктами. Оцінка мистецтва рухатиметься від нерухомих і статичних (живопис і скульптура) до таких, які є рухомими або наративними (танець, новела, фільм). Оцінка природи відбуватиметься з осягненням широкої сфери: починаючи від відносно незмінного (наприклад, неорганічні речовини, як камінь і пісок) до динамічніших явищ (життєвий цикл мухи, трансформація ландшафту людського поселення на природнішу зону). Здебільшого суб'єкт спостереження може оцінювати тільки половину або часточку події, а не все явище в цілому [140, р. 58-59]. Твори мистецтва, які хоч і є реальними об'єктами, однак мають видуманий зміст, належать до уявного світу. Навколишнє середовище – це частина нашого реального світу, нашої дійсності. «Природа як учасник «діалогу» з людиною – не просто її «навколишнє середовище», але й цілісна реальність, арена буття» [59, с. 51]. Воно не містить нічого, що можна назвати фіктивним. Звісно, ми можемо використовувати уяву в процесі нашої оцінки довкілля, однак це зовсім не означає, що воно постає продуктом нашої уяви.

Оскільки навколишнє середовище виступає об'єктом естетичної оцінки в межах «екологічної естетики», то варто визначити його винятковість та оригінальність на відміну від твору мистецтва. Ю. Сепанмаа «екологічну

естетику» визначає як «естетику реально існуючого світу», що протистоїть «естетиці уявного світу мистецтва» [190, р. 17]. Чіткого кордону між цими світами безперечно немає. Відповідь на питання про взаємовідносини між естетичними і художніми цінностями, а також про межу між мистецтвом і немистецтвом (природою) дає американський філософ Дж. Дікі (належний до аналітичної школи), стверджуючи, що кордон між мистецтвом і природою нагадує екватор (що проходить через центр землі), який є водночас і цілком реальним, і цілком невидимим [161].

Польський філософ М. Уоліс визначає відмінні характеристики творів мистецтва і явищ природи, розглянутих як естетичні об'єкти: 1) твори мистецтва завжди обмежені у просторі і часі, а природа – необмежена; 2) збудники природи є сильнішими, на відміну від збудників мистецтва; 3) природний світ впливає на всі людські відчуття, а мистецькі витвори переважно спрямовано на конкретний вид відчуттів (наприклад, живопис впливає на нас візуально) [200, s. 246]. Ю. Сепанмаа, продовжуючи думки М. Уоліса з приводу питання відношення між довкіллям і твором мистецтва як об'єктами естетичного аналізу, говорить про їхню подібність і відмінність. Подібність полягає в тому, що і твір мистецтва, і навколишнє середовище можуть поставати як об'єкти естетичного сприйняття. Те, що арт-об'єкт створено для естетичного аналізу, ще не означає його винятковості і кращості. Варто враховувати, що мистецтво і природа не є взаємодоповняльними, адже довкілля пропонує свій вид естетичного об'єкта, а мистецтво – свій. Тобто окремий об'єкт природи повинні аналізувати як належний до групи об'єктів виду природного навколишнього середовища. «Навколишнє середовище не є витвором мистецтва, але його не можна трактувати суто завдяки природничим наукам: воно також є естетичним цілим або частиною цілого» [190, р. 55]. Які ж відмінності виділяє філософ? Він групує їх залежно від процесу творення, залежно від результату творення (об'єкта), залежно від глядача й аудиторії. Відмінності з погляду створення:

- Твір мистецтва – це артефакт, створений кимось, а навколишнє середовище є незалежним від Людини (природне) або створюється без плану подальшої естетичної оцінки (штучне);

- Твір мистецтва народжується і сприймається в рамках конвенцій і традицій, в довіллі немає таких чітких конвенцій;

- Твір мистецтва створено для культивування естетичного задоволення, проте естетична якість довілля є радше другорядною характеристикою або синтетично утвореною цілісністю від взаємодії всіх цінностей об'єкта;

Відмінності залежно від результату творення або об'єкта:

- Твір мистецтва – вигаданий, а навколишнє середовище – реальне;

- Твори мистецтва є еліптичними: мініатюрами, абстракціями або моделями чогось іншого, середовище репрезентує само себе;

- Твір мистецтва є обмеженою, фіксованою цілісністю, а довілля – безмежне;

- Твір мистецтва і його творець мають ім'я, що повинні прийняти до уваги в естетичному аналізі витвору, частини навколишнього середовища є безіменними або ж їх було названо незалежно від естетичного підґрунтя;

- Твір мистецтва є винятковим і оригінальним, а об'єкти довілля повторюють себе у варіаціях;

- Твір мистецтва має стиль, а навколишнє середовище – ні;

- Твір мистецтва – сенсорний («поверхнево естетичне»), довілля – ідеосенсорне («глибоко естетичне»);

- Твір мистецтва – статичний, а навколишнє середовище – динамічне, процесуальне.

Відмінності залежно від глядача:

- Місце розгляду твору мистецтва – обмежене, а навколишнього середовища – вільне і не обмежене нічим;

- Твір мистецтва припускає дистанцію, незацікавленість глядача, а той, хто спостерігає навколишнє середовище, є частиною цього довілля, перебуває в безпосередньому контакті з ним;

- Більшість творів мистецтва сприймають лише одним відчуттям, зате споглядання навколишнього середовища переважно відбувається внаслідок спільної дії кількох або всіх органів відчуття, і всі відчуття можна задіяти [190, р. 51-75].

Р. Хепберн зі свого боку виділяє суттєві риси арт-об'єктів, які не характерні для об'єктів довкілля. По-перше, об'єкти природного світу охоплюють реципієнта з усіх боків, що рідко постає як статичний і вільний (невключений у середовище, яке сприймає). Наприклад, у лісі реципієнта оточують довкола дерева, його можуть обступити пагорби або він стоїть у центрі рівнини [170, р. 45]. Якщо є рух у місці огляду, то й сам глядач, який спостерігає за цим місцем, може перебувати в русі, а його рух може бути важливим складником його естетичного досвіду. Потрібно враховувати, що наявний рефлексивний ефект, завдяки якому реципієнт переживає себе незвичайним і яскравим способом; і цю різницю не просто відмічено, а пережито естетично. Цей ефект, звичайно, відомий мистецтву (поширений в архітектурі), але він інтенсивніше виконується і є більш поширеним у досвіді природи, за умови, якщо ми «перебуваємо у природі» і «є частиною природи», адже «ми не стоїмо навпроти неї, як ми стоїмо навпроти картини на стіні» [170, р. 45]. Філософ говорить про взаємопроникнення реципієнта й об'єкта спостереження. По-друге, усі арт-об'єкти мають «рамки» або фундамент, всі вони подібні в тому, що постають відокремленими від свого навколишнього середовища. Р. Хепберн подає такий перелік «рамок»: розмежування на сценічний і глядацький простір у театрі; узгодження конвенцій щодо положення, що тільки актори відтворюють естетично релевантні звуки як такі; верстка сторінки у збірці віршів, де друкарська розмітка тексту і розгін набору відокремлюють поему від її заголовку, номерів сторінок, критичного довідкового апарату і приміток. Ці прийоми краще розглядати як допоміжні для виявлення формальної повноти арт-об'єктів як таких, їхньої здатності підтримувати естетичний інтерес, що не обов'язково залежить від співвідношення об'єкта та його загального довкілля. Звісно, середовище може посилити або послабити дію арт-об'єкта, а також ми можемо побачити окремі частини довкілля по-новому, як результат споглядання

арт-об'єкта. Але це не впливає на центральне положення, що твори мистецтва є насамперед обмеженими об'єктами, що їхні естетичні характеристики визначає їхня внутрішня структура і взаємодія їхніх елементів. На противагу творам мистецтва, природні об'єкти безмежні і неосяжні («необрамлені»). Це є свого роду недолік з естетичної погляду, проте є й помітні компенсовані переваги. Все, що перебуває за межами арт-об'єкта, не може стати частиною естетичного досвіду релевантною до нього. Оскільки під час розгляду об'єктів навколишнього середовища «рамки» немає і вся природа постає естетичним об'єктом, то будь-яке аудіальне і візуальне проникнення з простору, розташованого за межами початкового обмеження нашої уваги, може вимагати своєї інтеграції в наш повний досвід і модифікації цього досвіду з метою створення поля для його споглядання. Хоча відсутність «рамки» у природних естетичних об'єктів заважає їхній повній визначеності і стабільності, то натомість виражаються непередбачувані перцепційні сюрпризи, а сама їхня можливість надає процесу споглядання природи своєрідне відчуття ризикованості і «пригодницькості» [170, р. 45-46]. У картині, наприклад, «рамки» гарантують, що кожен елемент роботи визначається завдяки певному контексту щодо його перцепційних якостей (серед іншого емоційні якості). Безумовно, колір модифікує колір і форма змінює форму; разом з тим «рамки» забезпечують обмеженнями всі відповідні модифікатори, а тому будь-який колір чи форма, побачені на вдалій картині, мають детермінований, контекстуально контрольований характер. Цей вид детермінованості не може бути досягнуто в умовах розгляду природних об'єктів. Адже естетична якість у природі є завжди тимчасовою, коригованою залежно від іншого, можливо, ширшого контексту, або, навпаки, вужчого. Наприклад, спостерігаючи за одним деревом, ми можемо його описати повно і цілісно, але, відійшовши на відстань і побачивши його серед інших дерев, його сприйняття уже зміниться (кут зору, тіні, кольори). Дослідник стверджує, що «тимчасовий і невловимий характер естетичних якостей у природі породжує занепокоєння, підозрілість, пошук нових точок зору і більш комплексних гештальтів» [170, р. 47].

Можна помітити, що згадані філософи (Е. Брейді, Ю. Сепанмаа, Р. Хепберн, М. Уоліс) зводять усі розрізнення до того, що: 1) твори мистецтва належать до уявного світу, а довкілля – до реального світу; 2) об'єкт довкілля потребує мультисенсорного сприйняття, на противагу арт-об'єкт зорієнтовано на якийсь один вид відчуттів; 3) твори мистецтва – обмежені, а довкілля – безмежне. Естетичне розмежування мистецтва і навколишнього середовища, як зазначає російська дослідниця Н. Маньковська, має суто онтологічний характер: «якщо мистецтво – центральна естетична парадигма, то навколишнє середовище формує другу основну незалежну естетичну парадигму..., незважаючи на всі відмінності, вони належать до одного класу естетичних об'єктів» [77, с. 245]. Необхідно відмітити, що Ю. Сепанмаа найбільш повно і структуровано репрезентує відмінності у розгляді довкілля і, як протилежність, твору мистецтва як естетичних об'єктів. Утім, ці відмінності не можна назвати прийнятними для всього поля дослідження естетики довкілля, адже вони зосереджують свою увагу переважно довкола природних навколишніх середовищ або таких людських навколишніх середовищ, які органічно в собі поєднують природу і культуру, не охоплюючи повною мірою естетику повсякденності.

Слід підсумувати, що всі дослідники «екологічної естетики» прагнуть різко вийти за межі консервативності аналітичної школи і показати відмінність аналізу довкілля як естетичного об'єкта. Справді, тривале перебування феномена естетики довкілля у тіні мистецтва, антропоцентризм у культурі і споживацьке ставлення до світу природи зумовлюють потребу у новому погляді на довкілля, на навколишнє середовище як цінність, а не як ресурс. Естетичний вимір є невід'ємною складовою довкілля, що, безсумнівно, пов'язано з його фізичним, історичним та емпіричним аспектами, а також присутністю людини в його центрі. Предметне поле теорії «екологічної естетики» включає природні і людські навколишні середовища, серед яких розмежовують: довкілля, що зазнало незначного впливу і модифікації з боку людини (human-influenced environment); навколишнє середовище, сконструйоване завдяки творчій діяльності людини (human-created environment, human-constructed environment), або людське

навколишнє середовище повсякденності (human environment of everyday life). Естетичний вимір довкілля значно відрізняється від мистецтва, оскільки: твори мистецтва належать до уявного світу, а довкілля – до реального світу; об'єкт довкілля потребує мультисенсорного сприйняття, на противагу арт-об'єкт – моносенсорного; твори мистецтва – обмежені, а довкілля – безмежне. Ці відмінності між естетичними об'єктами спонукають теоретиків «екологічної естетики» до перегляду цілого ряду категорій естетичної теорії.

2.2. Естетичний досвід навколишнього середовища

«Екологічна естетика» у багатьох теоретичних питаннях залишається в межах аналітичної філософської школи. Це стосується й проблеми естетичного досвіду – категорії, яка вже досить давно залишається однією з найбільш розроблених американськими філософами. Англomовний термін «experience» в контексті естетики здебільшого позначає «безпосередній, чуттєвий досвід» («досвід чуттєвого сприйняття») [4]. Як відзначає вітчизняна дослідниця О. Павлова у роботі «Онтологічний статус естетичного досвіду», естетичний досвід – це не ще один різновид досвіду, а «форма акумуляції енергії культуротворення» [83, с. 251]. У контексті згаданого дослідження значимими виступають теоретичні напрацювання американських філософів Дж. Дьюї та М. Бердслі, оскільки в них помітне розширення сфери естетики і вихід на концептуалізацію естетичного досвіду навколишнього середовища.

Дж. Дьюї, постать якого є справді авторитетною у розгляді естетичної теорії, відомий своїми розробками категорії «естетичного досвіду». Він стверджує, що традиційна концепція естетичного досвіду відгороджує суб'єкта від повсякденної взаємодії з навколишнім середовищем. Суб'єкт же, на його думку, є цілком емпіричним, тож, на відміну від трансцендентального суб'єкта кантівської естетики, він цілком занурений у природу й історію. «Досвід в цілому розуміється як взаємодія з природним або суспільним середовищем» [111, с. 111]. Американський філософ стверджує, що «естетичне» виникає у процесі щоденної співдії між нами і нашим довкіллям, а також через звичайну діяльність, серед

іншого через практичне й інтелектуальне заняття. Естетичне виникає в «досвіді», коли елементи повсякденного досвіду сходяться разом у змістовний і життєво необхідний спосіб, створюючи єдиний цілісний досвід. Цей досвід не є абстрактний або далекий, а повний смислу та експресії, він проходить з безпосереднім залученням всіх живих істот. Відтак Дж. Дьюї у роботі «Мистецтво як досвід» пропонує поняття естетичного досвіду як форму для будь-якого досвіду [160].

У теорії М. Бердслі концепції естетичного досвіду й естетичної цінності становлять серцевину естетики як науки. Проблему естетичного досвіду розглядають в багатьох працях – починаючи «Естетикою: проблеми філософії критики» (1958) і закінчуючи «Естетичною точкою зору» (1982), а тому вона зазнає значних змін і перегляду деяких положень. Дослідник вважав необхідним виокремлення естетичного досвіду як специфічного виду досвіду, тобто встановлення його характерних особливостей. Саме наявність естетичного досвіду у того, хто спостерігає, дає підстави для визначення об'єкта спостереження як твору мистецтва. Як і Дж. Дьюї, філософ констатує, що естетичний досвід містить у собі об'єктивні й суб'єктивні (афективні) елементи. Досвід спрямовує увагу на різноманітні об'єктивні властивості феноменального поля (звуки, форми, кольори тощо). Завдяки естетичним якостям конкретного предмета, який сприймається, естетичний досвід оживає і приносить суб'єкту задоволення. Естетичний досвід, який постає значимою цінністю для людини, за М. Бердслі, вирізняється від решти видів досвіду такими характерними рисами: 1) «зосередження на предметі» (постійна концентрація уваги на предметі, який сприймається, на його візуальній та аудіальній структурі); 2) «відчуття свободи» (витікає з сильної концентрації уваги на предметі сприйняття і полягає у звільненні від вторинних факторів, що розсіюють нашу увагу на повсякденних турботах); 3) «ізоляція афектів» (досвід є повним, укомплектованим і цілісним, що породжує ефект ізоляції цього досвіду від зовнішніх факторів, виділення його серед інших життєвих переживань); 4) «активне відкриття» (певного роду приємне збудження від встановлення зв'язків між чуттєвими відчуттями,

значенням і досягнутим розумінням); 5) «відчуття цілісності» (відчуття інтеграції особистості). У чому ж цінність естетичного досвіду для людини? Науковець акцентує на його позитивній ролі: він розряджає будь-які стреси і заспокоює деструктивні імпульси; вирішує дрібні конфлікти нашої психіки і допомагає гармонізувати її; вдосконалює і робить витонченішими наші здібності до сприйняття; розвиває уяву і здатність поставити себе на місце іншого; здійснює терапевтичний і профілактичний вплив на психіку споживачів мистецтва; розвиває взаємну симпатію і розуміння інших культур; пропонує ідеал людського життя [129, р. 574-576]. У статті «На захист естетичної цінності» М. Бердслі пропонує класифікацію основних концепцій естетичного досвіду: 1) гедоністичні, 2) емоціоналістські, 3) інтеграційні. Власну модель філософ відносить до інтеграційних концепцій, оскільки естетичний досвід, на його думку, постає свого роду цілісністю, яку визначають три параметри: міра узгодженості, міра укомплектованості і міра складності. «Цей досвід відрізняється зазвичай внутрішньою узгодженістю, високим рівнем інтенсивності і тенденцією до завершеності» [42, с. 143].

Що ж спонукає до виникнення естетичного досвіду у людини? Естетична цінність – це джерело естетичного досвіду. Досить нагадати, що М. Бердслі був прихильником інструменталістської концепції, згідно з якою естетичні цінності виступають інструментом щодо естетичного досвіду, що зі свого боку виконує інструментальні функції стосовно людського життя або сприяє його внутрішній інтеграції і гармонізації взаємин між людиною і довколишнім середовищем. Отже, естетична цінність – це особлива здатність предмета (наприклад, твору мистецтва) спонукати до появи у людини естетичного досвіду. «Естетичною цінністю чого-небудь є здатність надавати ... чітко естетичний характер досвіду» [131, р. 728]. Відтак естетичний досвід виникає в процесі впливу естетичного об'єкта на того, хто його сприймає. У роботі «Естетична точка зору» М. Бердслі наголошує на існуванні трьох проблем щодо встановлення естетичної цінності: проблема фальсифікації («проблема нерозпізаного шедевра»), проблема ілюзії («проблема ЛСД») і проблема знецінення («проблема Е. Берроуза»). Враховуючи

наявні проблеми, «естетична цінність X – це та цінність, якою X володіє на підставі здатності надати естетичне задоволення і досвід правильного і повного чуттєвого сприйняття» [4, с. 170]. Тобто міра естетичної цінності залежить від вищої міри задоволення, що доступне в оптимальних умовах сприйняття предмета, яке здійснюється правильно і повноцінно.

Варто зазначити, що після жорсткої критики Дж. Дікі дефініції «естетичний досвід» і звинувачення його теорії у суб'єктивізмі у праці «Примарний естетичний досвід Бердслі», М. Бердслі скорегував своє трактування і замінив термін «естетичний досвід» на «естетична насолода», проте не відмовився від постулювання суб'єктивного характеру естетичної сфери [83]. У цій статті Дж. Дікі класифікує його доктрину як «різновид філософського ідеалізму» [162, р. 135-136].

Переходячи до питання естетичного досвіду докільця, насамперед, потрібно охарактеризувати проблему, яка зумовила перегляд наявних теорій естетичного досвіду в контексті питання естетичної оцінки докільця: «відсутність художнього контексту означає, що ідея про те, чим є естетичний досвід без мистецтва, стає особливо важливою для будь-якого рівня естетичної оцінки природи» [140, р. 13]. Відкритість цього перспективного напрямку досягнули відразу кілька філософів, що зробили помітний внесок у розуміння концепції естетичного досвіду за межами світу мистецтва. П. Зіфф здійснює одну з найцікавіших спроб розширити естетичний досвід поза світ мистецтва. В роботі «Все, що може бути розглянутим» автор порівнює твори мистецтва з купами сухого гною й іншими нетиповими об'єктами естетичної уваги, а також показує, що помилково розглядати художній контекст як визначальний естетичний контекст. «Естетична цінність – це немовби спільна справа..., це гармонійні взаємовідносини між людиною і об'єктом. Це не стан, коли ця гармонія залежить виключно від внеску об'єкта» [202, р. 288]. Прийнятні для естетичної уваги об'єкти не виділяються суто своїм контекстом, а й тим, що вони заслуговують на увагу. Тож П. Зіфф відзначає, що він, як дослідник, відкритий до споглядання будь-чого, що гідне нашої уваги, а не тільки величних творів мистецтва. Американський філософ

наводить як приклад алігатора, що гріється на сонці на брудному березі болота. Алігатор, на його думку, – це прийнятний об’єкт естетичної уваги. Дивлячись на леонардівську «Джиневру», можна приділяти увагу демонстрації майстерності митця та красі форми й образу; а дивлячись на алігатора, який гріється на сонці, можна спостерігати за красивим «оскалом зубів» як проявом життя. Все, що можна розглянути, має всі шанси стати об’єктом, прийнятним для естетичної уваги [202, р. 293]. Хоча П. Зіфф не досліджує сфери естетики довкілля, його погляди постають відправною точкою для розгляду естетичного досвіду в альтернативному контексті.

Р. Хепберн, який зароджує дискусії щодо естетичного виміру навколишнього середовища, в есеї «Сучасна естетика і нехтування природною красою» виклав сучасне трактування естетичного досвіду з огляду на природне середовище. Як підґрунтя для нової естетичної парадигми (що надалі покладено в основу екологічної естетики) він виносить естетичну оцінку природи: «для парадигми, що наголошує на відкритості природного середовища і значимості нашої реалізацій щодо неї, бере до уваги оцінку природного світу, який постає так само емоційно і когнітивно багатим, як і мистецтво» [153, р. 15]. Адже людина отримує естетичний досвід не тільки під час споглядання творів мистецтва, а й в умовах взаємодії з природним довкіллям. Р. Хепберн встановлює, що моделі естетичної оцінки мистецтва не можна використовувати для оцінки природного світу; естетика природи має свої дисципліни й очікуваний результат від розв’язання проблем; потрібна мужність, щоб протистояти наявним стереотипним уявленням, змінивши які ми навіть зможемо пережити себе по-новому. Відсутність меж не означає, що естетичний досвід постає без контексту, а – що потрібна відкритість сфери, за якої тільки прийнятні асоціації будуть збагачувати досвід; ми не повинні самі вписувати себе в природу. Шотландський філософ виокремлює дві концептуальні відмінності естетичного досвіду об’єктів довкілля, на противагу досвіду творів мистецтва: 1) суб’єкт спостереження постійно оточений (занурений в) природним світом таким способом, що зумовлює взаємопроникнення глядача і об’єкта спостереження; 2) природний світ є

безмежним і неосяжним (об'єкти природи не обрамлені як твори мистецтва), а тому він спонукає суб'єкта інтегрувати свій досвід для його споглядання [170]. Отже, в естетичному досвіді природи порівняно з мистецтвом суб'єкт отримує більшу свободу і незалежність. Р. Хепберн не до кінця роз'яснює категорії «естетичний досвід довкілля» та «естетична оцінка довкілля», однак означені ним положення стають підґрунтям для подальших розвідок.

А. Карлсон з приводу естетичного досвіду припускає, що за відсутності художнього задуму ми перетворюємося на дизайнерів власного досвіду і спрямовуємо свою увагу на властивості навколишнього середовища [148]. Тому ми здатні зосередити увагу на аналізі довкілля «самого по собі», яке по суті постає відмежованим і незалежним від людини. Втім, щоб наш досвід не зводився до буденності і ненауковості, його варто підкріпити даними природничих наук. У межах «екологічної естетики», за переконанням А. Карлсона, естетичне сприйняття та оцінку повинні здійснювати дослідники, у яких є знання про фізичні якості об'єктів довкілля, про умови їхнього біологічного розвитку, про їхню будову і природні процеси. Можна припустити, що в контексті його концепції буде відбуватись свого роду відбір, який естетичний досвід вважати прийнятним, а який ні. Естетичний досвід довкілля пересічної людини не беруть до уваги. Ю. Сепанмаа подібно до А. Карлсона наголошує на тому, що навколишнє середовище сприймається як об'єкт, незалежний від людини. У розумінні категорії «естетичного досвіду» він близький до теорії М. Бердслі, єдине важливе уточнення, яке подано в контексті розгляду довкілля: естетичний досвід довкілля є мультисенсорним, на противагу моносенсорному художньому досвіду [190].

На відміну від більшості творів мистецтва, особливо традиційних форм, навколишнє середовище потенційно оточує нас і збагачує наш досвід. Канадський філософ Ф. Спаршот переконаний, що в цьому ракурсі варто розглядати відношення «себе до оточення», а не «суб'єкта до об'єкта» чи «мандрівника до пейзажу» [193]. А. Берлеант робить цей факт відправною точкою своєї «естетики залученості», стверджуючи, що наша оцінка природи починається з

досвідчування його як довкілля [137]. У своєму розумінні категорії він намагається розвинути, окреслені Р. Хепберном, положення. Як істинний феноменолог, заперечує суб'єкт-об'єктне протиставлення: «свідоме тіло не досліджує світ споглядально, а активно залучено в емпіричний процес» [136, р. 12]. А. Берлеант підкреслює, що принцип взаємодії (людини і довкілля) є визначальним для естетичного досвіду довкілля. Людина не сприймає довкілля пасивно і візуально, а переживає його усім своїм тілом, зануреним у це середовище у цей момент часу. Її «залучено» в навколишнє середовище: сприймає спів птахів, насолоджується поїздкою сільськими дорогами (а не тільки мальовничими пейзажами), вслухається в тупіт уздовж стежки, розглядає барвистість лісу восени, розрізняє відтінки кольорів, форми і структуру всього навколишнього світу. Ця «залученість» і є отриманням естетичного досвіду довкілля. «Досвід навколишнього середовища як система сприйняття охоплює фактори, як-от простір, маса, об'єм, час, рух, колір, світло, запах, звук, тактильність, кінестезія, модель, порядок, смисл» [135]. Важливо зазначити, що А. Берлеант визначає сучасні види мистецтва (кіно, ленд-арт, медіа-мистецтво, перформанс тощо) як такі, що подібно до навколишнього середовища потребують «залученості» людини та її активної співучасті. Е. Брейді у своїй концепції «інтегративної естетики» намагається поєднати ідеї А. Карлсона і А. Берлеанта, а тому наголошує, що дуалізм суб'єкт–об'єкт не призводить ані до об'єктивації природи, ані до відчуженості від неї [140].

Людина сприймає універсум усією своєю сутністю: зір, дотик, слух, нюх і смак – усі активні в досвіді довкілля. Понад 80% нашої сенсорної інформації, отриманої внаслідок сприйняття, – візуальна. Ми часто використовуємо термін сприйняття, але майже завжди під ним розуміємо візуальне сприйняття. Око має дивну здатність визначати різницю у відстані, врахувати світлову інтенсивність і спектральну якість (колір). Візуальне сприйняття залежить від простору, відстані, якості світла, кольору, форми, текстурних і контрастних градієнтів тощо. Сприйняття довкілля значною мірою є візуальним, а більшість нинішніх наук – це «науки ока». Слух є досить пасивним відчуттям, оскільки ніхто не може закрити

вуха і не чути. Звуки є всюди: немає кінця транспортному реву, шуму будівництва і машин, шелесту листя і співу птахів. Раптова тиша інколи може збити з пантелику, оскільки сприйняття світу не можливе без звуків. Існує ряд доказів, що гострота слуху може бути притупленою у людей, які постійно перебувають у галасі міської індустрії. Що стосується екології, то слух є важливим складником нашого сприйняття навколишнього середовища. Дослідники вважають, що транспортний шум є найпоширенішим, найосновнішим звуком на Землі і що він є маскувальною «фігурою» звуків, які зазвичай сприймаються жителями як більш приємні і важливі. Зазначмо, що зі зростанням глобалізації у гучному міському середовищі, мабуть, ступінь глухоти стане адаптивним, адже за певний проміжок часу людина здатна звикнути до будь-яких умов. Нюх, з екологічного погляду, – більш інформаційно-бідне, проте емоційно-багатше відчуття, ніж слух. Тому запахи не тільки доповнюють, а інколи й створюють картину світу в цілому і деяких речей зокрема. В екологічних дослідженнях запаху увага переважно приділяється забрудненню, що є однією з нагальних проблем сучасності. Але, як відповіли космонавти на запитання, за чим вони сумували в Космосі: за «запахом квітів, шумом міста, запахом міста ...» [184, р. 37]. Багато інформації та емоційного задоволення людина отримує також від тактильного відчуття речей, а дехто каже, що поки не доторкнусь, доти не повірю. Кожен отримує естетичне задоволення від прохолодного листя, теплого тіла, пелюстків магнолії і відчуття текстури трави на своїх босих ногах. Тобто ми завжди в контакті з навколишнім середовищем. Дотик – це мова мов.

Мистецтво, навпаки, не може залучити всі відчуття одночасно: картину сприймають візуально, пісн – на слух, а вино – на смак. Чи можливо взагалі вважати актуальним застосування традиційних уявлень про естетичний об'єкт до довкілля? Переосмислення естетичного досвіду й оцінки, як пояснює А. Берлеант, вимагає розширення багатьох традиційних естетичних концепцій, коли їх застосовують до навколишнього середовища. Поняття «краси» (з яким часто пов'язують поняття естетичної цінності) не виступає якістю формальної досконалості цінного об'єкта, а стає поширеною естетичною цінністю конкретної

ситуації. Ця цінність вимірюється не стільки формальними особливостями, скільки безпосередністю та інтенсивністю сприйняття в момент підвищеного інтимному зв'язку особистості і місця. Творіння, що важливо для теорії мистецтва, перетворюється в обізнаність у природних процесах і благоговіння перед ними, у поєднанні з формуючим цей внесок активним учасником, який сприймає навколишній світ [135].

Українська дослідниця Л. Юрченко також відзначає тенденції до розширення спектра естетичних цінностей у сфері естетики довкілля: «на зміну опозицій прекрасне – потворне, гарне – погане прийдуть нові: цікаве – нецікаве, нове – звичне. Трансплантація художніх цінностей неоавангарду і постмодернізму в систему естетичних цінностей навколишнього природного середовища дозволить будь-якій берізці за вікном чи каменю на узбіччі дороги стати об'єктом нового погляду – екоестетичного споглядання, аналогічного інституційному-музейному» [126, с. 144-149.]. Цей процес, безперечно, вплине на всю сферу естетики і культури.

У нашому досвіді (нетиповому для класичної естетики) сумних і меланхолійних болотяних просторів, мелодійному співі дрозда або ароматі завітчаного луку ми сприймаємо естетичні якості. Тож необхідно виокремити естетичний вимір досвіду за допомогою характеристики природи естетичних якостей, що дасть уявлення про те, на яких підставах ми визначаємо цінність навколишнього світу. Адже естетична цінність – це джерело естетичного досвіду (наслідування М. Бердслі). Е. Брейді у праці «Естетика природного навколишнього середовища» подає такі групи естетичних якостей:

- сенсорні якості (sensory qualities) – цінність додається до сенсорних якостей, як-от запах або текстура («ароматний» або «оксамитовий»);
- афективні якості (affective qualities) – співвіднесення з емоцією або вираженням якоїсь емоції, використовується метафорично («веселий струмок»);

- уявлювані якості (imaginative qualities) – співвідносяться з уявлюваними асоціаціями та ідентифікаціями («магічний», «містичний», «одухотворений»), часто перетинаються з афективними якостями;
- поведінкові якості (behavior qualities) – людські поведінкові якості використовуються метафоричним способом, аби описати мистецтво або природу («енергійний», «розслаблений»);
- гештальт якості (gestalt qualities) – такі, що виникають завдяки відношенням між частинами («єдиний», «цілісний»), а також включають формальні якості («витончений»);
- реакційні якості (reaction qualities) – співвіднесення з реакцією або афективним реагуванням поціновувача («смішний», «шокуючий»);
- характерні якості (character qualities) – позначають всезагальний характер (образ) пейзажу або твору мистецтва («величний» або «загрозливий»). Слід враховувати, що вони можуть частково збігатися з афективними та уявлюваними якостями, наприклад, в такій уявлюваній якості, як «містичний», що може охоплювати характер місця;
- символічні якості (symbolic qualities) наявні, коли деякі естетичні якості, наприклад, трепетливий, блукаючий політ метеликів символізує собою щось інше, в цьому разі – «свободу». Символічною для аналізу природи і мистецтва є якість «священний».
- якості історичного характеру (historical-related qualities) – співвіднесення з витоками, наративне або історичне освоєння естетичного об'єкта («оригінальний», «стародавній», у деяких контекстах – «романтичний») [140, р. 16-17].

Слід зазначити, що не всі з наведених якостей мають сенс у розгляді не-артефактних естетичних об'єктів. Ці якості є дескриптивними, тож вони можуть слугувати основою для цінності, яку приписує суб'єкт спостереження пейзажу або твору мистецтва (а не тому, що існує об'єктивна цінність згаданого пейзажу). Більшість естетичних якостей або властивостей, як вважає Е. Брейді, можна охарактеризувати як феноменальні властивості. Тобто вони належать до категорії

речей, які ми досягаємо насамперед через перцепційний досвід, і відповідно наше уявлення про них залежить від умов сприйняття. Ці умови включають індивідуальні сенсорні здібності, когнітивне знання, систему переконань і цінностей, а також культурно-історичний контекст їхнього сприйняття. Якщо розглядати навколишнє середовище, то естетичні якості переважно контрастують з первинними або фізичними якостями, такими, що притаманні об'єкту та існують незалежно від суб'єкта спостереження.

Усі речі, що володіють естетичними якостями, можуть мати естетичну цінність – твори мистецтва, природне і створене навколишні середовища, предмети побуту тощо. Тож угорський дослідник естетичної теорії І. Цвердахелі пропонує розрізняти два види естетичних цінностей – «цінності художньої істини» (природа) і «цінності прекрасного» (мистецтво). «Істина, як правило, не є красивою, а краса не може вимірюватись за шкалою «істина» і «хиба»; обидва види краси потрібні» [196, р. 83]. Проте в згаданому контексті нас цікавить, як естетична цінність набуває ознак цінності навколишнього середовища? Чи є ця цінність інструментальною, чи ні?

«Естетична цінність» (aesthetic value) – це термін, що використовують в екологічній естетиці для опису якості ландшафтів землі і моря, а також інших об'єктів довкілля. В галузях, як-от географія, ландшафтна архітектура та охорона навколишнього середовища, вживають інші терміни, як відповідники до поняття «естетична цінність» – «ландшафтна цінність», «візуальна цінність» і «сценічна цінність», а також іноді – «рекреаційна цінність» і «цінність комфорту». Утім, усі ці терміни є вузькоспеціалізованими і прийнятними для своєї сфери використання. Термін «естетична цінність», звичайно, є більш заплутаним, але саме це, як зазначає Е. Брейді, дає можливість для більш широкого, загального розгляду і вжитку. Якщо його порівнювати, наприклад, з поняттям «візуальна цінність», то має ширше значення, адже не обмежується суто візуальним сприйняттям естетичних якостей. Людське сприйняття – це не тільки візуальне, а й аудіальне, тактильне, нюхове і смакове відчуття світу. Уява й емоції також

відіграють важливу роль у виявленні естетичних якостей та цінності навколишнього середовища.

Естетичну цінність у контексті навколишнього середовища переважно розглядають як суто «людську цінність» («антропогенну цінність»). Естетична цінність такого роду є «залежною від емоції» людини (response-dependent), оскільки приписування об'єкту довкілля якихось естетичних якостей здійснює суб'єкт спостереження. Цей вид цінностей різко контрастує з науковими, які, незважаючи на притаманний зв'язок з людським, культурним дискурсом, розглядають як менш схильні до людської суб'єктивності. Звичайно, ми привносимо наш досвід і естетичну чутливість для того, щоб опертися на сприйняті основні властивості навколишнього середовища, на наш досвід у поєднанні з тим, що ми сприймаємо, і естетичну оцінку, що виникла в цьому процесі. Водночас деякі естетичні судження постають як антропоморфні в ключі приписування людських якостей природі. Ці факти про естетичні судження показують, що естетична цінність є антропогенною або генерується людьми. Проте естетична цінність не є більш антропогенною, аніж усі інші екологічні цінності, адже все, що проаналізувала і виокремила людина, має антропогенний характер. На противагу цьому, наприклад, екологічні філософи показують, що моральні судження про довкілля можна здійснити радше з екоцентричного, а не антропоцентричного погляду [140]. Ми все-таки вважаємо, що судження, які для своєї концептуалізації використовують сприйняття людини, є неодмінно антропоцентричними і призводять до формування того, що називають представники «екологічної естетики» «людською цінністю».

Якого ж роду естетична цінність у контексті розгляду навколишнього середовища? Інструментальна чи внутрішньо притаманна (або неінструментальна) цінність? Інструментальну цінність приписують об'єкту з огляду на його корисність. Коли природу розглядають як інструментальну цінність, це зазвичай означає, що її цінують як ресурс для людини та її життєдіяльності. Наприклад, ліси мають економічну цінність – їх використовують для виробництва паперу, а також – рекреаційну цінність, тобто ми цінуємо ліс, як

місце для відпочинку і розваг, що приносять нам задоволення. Якщо естетичну цінність плутати з комфортом або рекреаційною цінністю, то вона постає як інструментальна цінність. Ця плутанина має кілька джерел. По-перше, феноменологічно важко відокремити наш естетичний досвід від рекреаційного. Адже інколи ми самі не знаємо, за що більше цінуємо природу – за її мальовничі пейзажі, за красиве сонце чи за те, що просто хочемо покататися на лижах у лісі. Друге джерело незрозумілості полягає у двох видах отриманої насолоди – зацікавленій і безкорисливій. Коли ми їдемо до лісу для катання на лижах, саме бажання отримати задоволення і розслаблення, а також користування дарунками природи мотивує наш рекреаційний досвід. Як контраст, в естетичній оцінці довкілля насолода не відіграє мотиваційну роль, а радше є просто складником досвіду. Американський теоретик музики Дж. Левінсон забезпечує робоче визначення естетичного задоволення: «насолода від об'єкта є естетичною, коли вона виходить зі захоплення і рефлексії над індивідуальним характером і змістом об'єкта, обоє взяті самі по собі і щодо структурної бази, на якій вони ґрунтуються. Тобто, оцінювати щось естетично – це приділяти увагу формам, якостям та розумінню заради них самих» [173, р. 331-332]. Потрібно відзначити, що естетична емоція не пов'язана виключно з насолодою і задоволенням, адже іноді ми відчуваємо тривогу, цікавість, шок тощо від наших естетичних зустрічей з об'єктом.

Розуміння природи естетичної насолоди повертає нас до традиційного підходу до естетичного досвіду, який формується на положеннях естетичної концепції І. Канта. «Прихильна» увага (*sympathetic attention*) і незацікавленість – дві важливі якості цього підходу. «Прихильна» увага стосується того, як ми звертаємо всю свою увагу на якості об'єкта, не відволікаючись, маючи можливість відкрито і потенційно переживати емоції на все, що сприймаємо. Незацікавленість характеризує положення неутилітарної естетичної емоції; адже ми не розглядаємо об'єкт як такий, що слугує для досягнення наших цілей. Як результат такого підходу для естетичної оцінки навколишнього середовища виступає те, що ми оцінюємо естетичні якості заради них самих. Тобто, звичайно,

у людини існує певного роду бажання або інтерес в отриманні естетичного досвіду, але він орієнтований на об'єкт, а не на досягнення мети з його допомогою, і обмежується ним. Можна говорити про естетичний інтерес [140, р. 24-25].

Хоча тлумачення естетичної цінності як інструментальної цінності стосовно доестетичної насолоди є непопулярним поглядом, деякі естетики все-таки стверджують, що наш естетичний досвід має цінність поза собою. Наприклад, Дж. Дьюї наголошує, що естетичний досвід є таким, який покращує і підносить життя, а дехто інший, навпаки, може заперечити наявність інтелектуальної та соціальної вигоди. Стосовно навколишнього середовища деякі автори припускають, що людська естетична чутливість і «залученість» в природу може призвести до більшої поваги до навколишнього середовища. Є крихта правди у цих поглядах, проте естетична цінність не може визначатися як засіб для наших цілей. Більш плідною вважається думка, що естетичний досвід здійснює сприятливий вплив і підтримує в цілому позитивне оцінювання природи (хоча це важко довести емпірично).

Можна узагальнити, що естетична цінність – це неінструментальна (внутрішньо притаманна) цінність. Її приписують об'єктам щодо їхніх естетичних якостей, а не – якоїсь мети, наприклад, отримання насолоди або знань. Необхідно визначати, який конкретно тип неінструментальної цінності вживається в контекст розгляду навколишнього середовища. Американський філософ Дж. О'Ніл у статті «Різноманітність внутрішньо притаманної цінності» розрізняє три смисли внутрішньо притаманної цінності: 1) як синонім до «неінструментальної цінності» (об'єкт наділений внутрішньою цінністю, незалежною від його корисності), який найбільше використовують екологічні філософи; 2) у значенні цінності об'єкта завдяки його особистим «внутрішнім властивостям» (обґрунтовує Дж. Мур для означення внутрішньої цінності, яка не залежить від людської оцінки); 3) як синонім до «об'єктивної цінності», що володіє цінністю, незалежно від судження поціновувачів [178, р. 119-120]. Побутує поширена помилка, яка полягає в об'єднанні першого і третього

значення, де передбачається, що якщо деякі об'єкти не мають цінності незалежно від людської оцінки, то вони можуть мати тільки інструментальну цінність. У контексті довілля доцільнішим є характеристика першого смислу за Дж. О'Нілом, тобто внутрішньо притаманну цінність розуміють як неінструментальну. У цьому погляді ми чітко дотримуємось думки дослідниці Е. Брейді, яка вважає, що естетична цінність об'єктів довілля є «залежною від емоцій» людини, але неінструментальною цінністю. Тобто наше розуміння лежить десь між суб'єктивістською позицією, за якою всі цінності залежать від оцінки поціновувачів, та об'єктивістською позицією, за якою цінність закладена в об'єкти незалежно від поціновувачів.

З питанням естетичної цінності й естетичного досвіду відповідно пов'язана проблема оцінки навколишнього середовища. Естетична оцінка довілля – це не суто особистісний досвід, він має соціальне, історичне і культурне походження. Наша соціалізація впливає безпосередньо на наш індивідуальний естетичний досвід, незалежно від того, що ми сприймаємо – мистецтво чи довілля. Довілля – це не лише те, що нас фізично оточує, не тільки наше сприйняття цього навколишнього середовища, не просто наші уявлення і діяльність у середовищі або роль, яку надає їм спільнота чи культура, а – все разом узятє. Поле екологічної естетики досить широке, а тому важко розділити об'єкт дослідження та його естетичну і культурну цінність. Естетична цінність довілля сильно впливає на кожну націю і їхню культуру, а відповідно і на окремих індивідів. «Національні групи, зазвичай, зберігають таємницю про землю, на якій проживають ... Частково ця містичність пов'язана з прихильністю до своєї землі та її краси, і це є більш невинним» [136, р. 17]. Цю естетичну цінність можна й зруйнувати, адже нею не заволодієш немов річчю, її можна тільки побачити, якщо вміти цінувати красу. Коли людина чекає на зустріч з кумами навколишнього простору, як-от Швейцарські Альпи, гора Фудзі, ущелина Янцзи або Великий Каньйон, то вона готується побачити щось дивовижне і сповнене естетичної цінності. Але справжній естетичний досвід – це той, що людина отримує щоденно

і часто в буденних місцях. Те, як ми естетично проникаємо у близький до нас навколишній простір і є мірою цінності нашого естетичного досвіду.

Отже, характеристика естетичного виміру довкілля в межах розробок «екологічної естетики» є досить складною, адже відмінність розуміння основних естетичних категорій, серед яких «естетичний досвід» є разючою. В дослідженні ми подаємо його у найзагальнішому вигляді: естетичний досвід довкілля – це досвід, який ми отримуємо в результаті мультисенсорного сприйняття навколишнього середовища в конкретний момент часу і ситуації. Джерелом для естетичного досвіду є естетична цінність, яка є водночас внутрішньо притаманною об'єкту і залежною від естетичного переживання суб'єкта. Встановити естетичну цінність можливо тільки в процесі естетичної оцінки. Проблема «естетичної оцінки» вимагає переорієнтації положень класичної теорії, адже довкілля – це якісно інший елемент естетичного досвіду.

2.3. Теоретичні засади естетичної оцінки довкілля

Естетична оцінка – це раціональний спосіб встановлення естетичної цінності або теоретичного усвідомлення естетичного почуття щодо певного об'єкта [22, с. 32-33]. Центром для класичного розуміння естетичної оцінки, що побутувала протягом останніх двох століть, є гасло «незацікавленості», яке, звичайно, повертає нас до спадщини І. Канта. Як наслідок, традиційне розуміння говорить про красу природи лише як про споглядальний об'єкт, тобто дистанціює нас від довкілля, немов підносячи його на недосяжний п'єдестал, в межах якого насправді ми постійно перебуваємо.

Питання перегляду традиційного уявлення про естетичну оцінку й заклало фундамент для виокремлення двох спрямувань у розробках «екологічної естетики» – «когнітивного» і «нонкогнітивного», тому важливим аспектом роботи є розгляд наявних моделей з метою концептуалізації «естетичної оцінки», виокремлення суттєвих суперечностей між «когнітивізмом» і «нонкогнітивізмом», а також максимального осягнення поля даного феномена.

Недоліки традиційного підходу містять ряд положень, що можна пояснити цілим комплексом відмінностей між оцінкою арт-об'єкта й об'єкта природи. Відтак більшість дослідників «екологічної естетики» різко розмежовують естетичну оцінку творів мистецтва і таку об'єктів навколишнього середовища. Філософи, що практикували суто рефлексію щодо мистецтва і його критику (передусім, аналітична філософська школа), вважали, що існує єдиний можливий вид «естетичної оцінки» – та, яка охоплює сферу мистецтва. Сферу природи, на їхню думку, взагалі не можна оцінити, адже вона не є продуктом людської креативності, її не можна аналізувати з використанням людських стандартів. Як вдало заперечив канадський філософ, представник «когнітивного» напрямку, А. Карлсон, природу можна оцінювати естетично, просто людське мислення потребує переорієнтації на естетичний об'єкт як щось відмінне від мистецтва, а також потрібен новий прийнятний критерій [145, р. 116].

Одна з двох первинних розробок естетики докільля наголошує на ролі «когнітивізму» у питанні естетичної оцінки. Вона постає на противагу попередній оціночній парадигмі, якій характерна одержимість чуттєвими і формальними властивостями. Положення «когнітивізму» найбільш повно розкрив А. Карлсон, який в багатьох статтях з кінця 1970-х рр. стверджує, що естетичну оцінку природи потрібно звільнити від архаїчних художніх підходів, аналіз яких є найважливішим внеском філософа. У роботі «Оцінка і природне навколишнє середовище» він аналізує наявні в історії естетики моделі оцінки природи: «об'єктну» (object model), «ландшафтну» (view or landscape model) і «довкільну» (natural environmental model). За «об'єктної» моделі об'єкт оцінюють як відмежований від навколишнього середовища (у якому він безпосередньо розташований), як унікальний, такий, що не залишає нікого байдужим. Він може бути і прекрасним, і потворним, і гротескним. До таких об'єктів належать рідкісні тварини, рослини, мінерали. Суб'єкт обирає, що буде центром його розгляду. Межа між природою та артефактом тут є досить тонкою: декоративні рослини вирощують відповідно до естетичного ідеалу. Але водночас вимальовується і принципова відмінність між природою і мистецтвом, яка зводиться до того, що

кордони світу природи невизначені, неабсолютні. Глядач може вільно увійти у світ природи, проте вторгнення у мистецтво призведе до його руйнації, оскільки втручатися у нього має право лише художник. Саме в цьому – джерело відмінності в естетичній оцінці природи і мистецтва: сприйняття природи відрізняється свободою у виборі об'єкта [146]. «Об'єктна» модель є неприйнятною для теорії «екологічної естетики», оскільки вона:

- перетворює природні об'єкти на артефакти (арт-об'єкти) шляхом надання їм художнього образу;
- призводить до помилок в оцінці, оскільки ізольовані природні об'єкти мають відмінні естетичні властивості від тих самих об'єктів, взятих в оточенні;
- може застосовуватись тільки у випадку арт-об'єктів, які самостійно володіють естетичною цінністю.

«Ландшафтний» тип характерний для фотографії або ландшафтного живопису, де суб'єктивний погляд на природу як на твір мистецтва підкреслюється традицією, ракурсом, відбором матеріалу. Вивчення художніх листівок, путівників дозволяє виділити загальновизнані види, які можуть слугувати свого роду еталонами для естетичної оцінки природи. Роль цих еталонів в «екологічній естетиці» зіставляється з роллю класичного мистецтва для філософської естетики. Проте за пріоритетного використання цієї моделі виникає небезпека, що людство цікавитиметься тільки визначними об'єктами довкілля (Швейцарські Альпи, Великий Каньйон, Карпатські гори, озеро Світязь), обраними як виняткові суб'єктивно певними людьми. Відтак А. Карлсон відзначає такі два недоліки цієї моделі:

- етичний: залучає сценічний культ та ігнорує несценічну природу (що не постає предметом художнього розгляду, не є «кумиром»)
- естетичний: оцінює природу як щось, чим вона не є – як вид або декорацію (щось статичне і двовимірне) – а не те, чим вона реально є (довкіллям), що призводить до неприйнятною оцінки (наприклад, оцінювати природу тільки візуально порівняно з мультисенсорним сприйняттям) [150].

У «довкільному» виді оцінки беруть участь всі органи відчуття: зір, слух, нюх, смак і дотик. Людина постійно перебуває у контакті з навколишнім середовищем, адже вона проживає і рухається в ньому. «Довкільна» модель – мультисенсорна. Природа постає рядом подій, чий розвиток повторюють етапи людського існування (метафоричне сприйняття змін пір року, цвітіння і в'янення, сходу і заходу). Такий тип оцінки характерний для садово-паркового мистецтва, де в результаті планування і дизайнерської діяльності постає природне навколишнє середовище, яке за характером тяжіє до штучності твору культури. В повсякденному житті людина естетично оцінює відповідно до усіх трьох моделей, тобто синтезує їх [146].

Отже, такі моделі, як «об'єктна» і «ландшафтна», є неприйнятними для естетичного розгляду довкілля, оскільки в їхніх межах відбувається оцінка природи в контексті філософії мистецтва, а аналіз природних об'єктів «самих по собі» не можливий. А. Карлсон у авторській праці «Природа і ландшафт: вступ до екологічної естетики» висуває п'ять умов для побудови прийнятної моделі естетичної оцінки навколишнього середовища: зіффівську доктрину «все, що можна розглянути», баддівське обмеження естетичної оцінки «оцінкою природи як природи», берлеантівські «уніфіковані естетичні вимоги для мистецтва і природи», хепбернівську «інтуїцію серйозної краси», томпсонівське «бажання об'єктивності» [150]. Всі ці умови виконує «довкільна» моделлю, яке є безумовно мультисенсорною.

У контексті естетичної теорії А. Карлсон розрізняє «творчу оцінку» (design appreciation), яка визнає і використовує елементи людського наміру і творчості в оцінці артефактів, і «оцінку порядку» (order appreciation), в якій індивід оцінює природний об'єкт відносно загальних неестетичного і нехудожнього описів його походження. «Оцінка порядку» наголошує на неінтенційній генезі об'єкта оцінки. У цьому сенсі всі природні об'єкти в підсумку постають більш або менш однаковою мірою оціненими, оскільки в ході «оцінки порядку» – «є тільки оцінювання об'єкта як впорядкованість у світлі оповідей» [147, р. 221]. А. Карлсон визнає, що хоча такі оповіді спочатку справляють враження

неестетичних, то остаточно виступають як дуже естетичні, бо «вони висвітлюють природу як впорядковану і, роблячи це, надають їй сенс, значимість і красу – якості, надані оповідями, розкривають естетично привабливе» [147, р. 221]. Звільнення процесу оцінки природи від впливу домінантних арт-орієнтованих підходів не вимагає спрощення до чуттєвих та емоційних реакцій або зведення до поверхового суб'єктивізму (робиться закид у сторону «нонкогнітивних» напрямів). Як у випадку естетичної оцінки мистецтва, на думку канадського філософа, ми повинні мати знання про мистецьку традицію, що вироблятимуть релевантні класифікаційні схеми для художників і глядачів, так і для естетичної оцінки довкілля потрібно подібне знання про різні навколишні середовища та їхні релевантні системи й елементи (наука й історія природи) [146]. Варто зазначити, що в своєму аналізі А. Карлсон поле екологічної «естетики» обмежує природним навколишнім середовищем. Центральне місце в естетичній оцінці природного світу, а також розумінні його «самого по собі» відводить знанню, отриманому з геології, біології і екології. Це знання про природу певного навколишнього середовища обмежує оцінку, відповідний акт його розгляду і надає певної естетичної цінності об'єкту. Якщо розглядати модель філософа, то можна зробити висновок, що «екологічна естетика» дотична до екології біологічної і екологічної етики.

Друга філософська розробка містить реакцію проти традиційної концепції естетичної оцінки як незацікавленого споглядання, а також схвалення ідеї про те, що природне навколишнє середовище сприяє відкриттям, зацікавленій і творчій моделі оцінки. Тобто відбувається применшення ролі естетичної оцінки природи через неможливість її аргументації як незацікавленої (це можливо лише у випадку класичних зразків мистецтва). А. Берлеант усуває цю проблему, наголошуючи на подібності оцінки мистецтва і природи, але на підставі «зацікавленості». Він заперечує не тільки незацікавленість, але й інші арт-орієнтовані догми, які підносять на п'єдестал мистецтво, відокремлюючи його від усього світу взагалі. Відтак американський філософ перевертає питання з ніг на голову: творить естетичну оцінку мистецтва на основі відкритої, зацікавленої, творчої оцінки, яка

уможлиблюється завдяки природному середовищу. Він пропонує так звану «естетику залученості» або «естетику ангажованості» (aesthetics of engagement) як парадигму для оцінки природи і мистецтва (бере до уваги сучасне мистецтво: кіно, перформанс, ленд-арт, медіа-арт тощо). «Естетика залученості» проголошує: по-перше, подолання традиційної дихотомії як суб'єкт-об'єкт, по-друге, зменшення відстані між поціновувачем і об'єктом оцінки з метою їх поєднання у тотальну, мультисенсорну цілісність одне з одним, незалежно від предмета розгляду – мистецтво чи природа. «Естетика ангажованості» не обмежується природою і мистецтвом, а конституює модель оцінки будь-якого довкілля [138].

А. Берлеант, який представляє «нонкогнітивний» напрям «екологічної естетики», наголошує, що досягти дистанціювання, яке є важливим складником для класичної естетики, практично неможливо, якщо ти не просто розглядаєш з відстані або як намальований на картині один з Французьких садів, наприклад, «Святоюрський парк» (м. Львів), а перебуваєш на його території і можеш досвідчувати його зсередини. В такому разі довкілля вимагає від нас активної взаємодії. Проблема базується на традиційному суб'єкт-об'єктному дуалізмі, який породжує дистанцію між поціновувачем і довкіллям. Але насправді «навколишнє середовище, у своєму широкому розумінні, не є сферою відокремленою і відмінною від нас, як людських жителів. Ми радше нерозривні з навколишнім середовищем, невід'ємна частина його процесів» [138, р. 11-12]. Тобто в такому мультисенсорному досвіді не існує об'єкта як такого, адже ми «залучені» у середовище. Проте, варто зазначити, що не всі представники «екологічної естетики» підтримують переконання А. Берлеанта про «залученість» у довкілля (наприклад, А. Карлсон). На відміну від А. Карлсона, він заперечує визначальну роль природничо-наукового знання, а також розуміння того, що довкілля – це наше оточення, яке нібито існує незалежно і самостійно. Людина і її навколишнє середовище перебувають у взаємозалежному існуванні, людські дії мають відклик у якостях і проявах середовища: наприклад, річка несе нас завдяки своєму руху [138, р. 154]. Отже, ця розробка є значимою не лише для «екологічної естетики», але й для сфери естетики в цілому.

Представниця «нонкогнітивного» спрямування Е. Брейді вважає, що дуалізм суб'єкт–об'єкт не тягне за собою ані об'єктивації природи, ані відчуженості від неї, просто ми повинні враховувати культурний аспект ландшафту і людські взаємовідносини з довкіллям [140, р. 69-70]. Вона, як і попередні філософи, чітко говорить про розрізнення естетичної оцінки творів мистецтва та об'єктів навколишнього середовища і виділяє дві допоміжні категорії для порівняння естетичної оцінки природи і артефактів: 1) природа об'єкта, а також його походження; 2) контекст об'єкта, що залежить від факторів, пов'язаних з контекстом оцінки, і ситуації, в якій перебуває естетичний об'єкт. По-перше, природа об'єкта, яка безперечно включає його походження, – це сутнісний момент відмінності між природними навколишніми середовищами і творами мистецтва. Твір мистецтва є передусім продуктом інтенційності. Митець привносить свої ідеї та уяву у певну форму і завдяки творчому та критичному процесу перетворює її на артефакт. Як зазначав І. Кант у «Критиці здатності судження», «мистецтво відрізняється від природи, як діяння (*facere*) від діяльності або дій взагалі (*agere*), а продукт або результат мистецтва від продукту природи – як твір (*opus*) від дії (*effectus*)» [55, с. 144]. Витвір мистецтва – об'єкт, який втілює ідеї та інтенції свого творця. Відтак якості, створені митцем, визначають і скеровують нашу реакцію на твір мистецтва. Приписуємо смисл творіння як такий, що належить художнику, адже він створив щось з очікуванням, що поціновувач зацікавиться його якостями і смислами. Природні ж об'єкти спричинені природними процесами (але залежать і від людської ролі у зміні конкретного навколишнього середовища). Водоспади або хмари – не є спланованими чи виставленими на показ немов картина, та взагалі утворенням навколишнього середовища властивий високий рівень спонтанності. Оцінка таких об'єктів не спрямовується митцем, а – перцепційною увагою до естетичних якостей, які репрезентуються нам безпосередньо об'єктами. Природні навколишні середовища є менш «інтерпретативно визначеними», тобто вони «вільні від керування митцем у термінах його або її інтенції, як це втілено у творах мистецтва» [140, р. 63]. Рамки для різноманітних конотацій про природу є

набагато ширшими. Людина досліджує сенс стосовно сприйнятих якостей завдяки тому, що відчуває, уявляє, емоційно переживає про природу, або – завдяки різним наративам і знанням, яких можна застосувати в естетичному досвіді (наприклад, фольклор, історії природи і людей, міфи і релігія). Досить згадати, що твори мистецтва належать до уявного світу, а природне навколишнє середовище є частиною реального світу.

По-друге, контекст оцінки, як відмічає шотландська дослідниця, дуже сильно відрізняється, враховуючи той факт, що людина переважно досвідчує природу як довкілля. Оскільки арт-об'єкти фізично обмежені, наші різноманітні естетичні перспективи і контакт з об'єктами визначається їхніми рамками. Наприклад, наш досвід джазової музики обмежений сидінням на своїх місцях на джазовому концерті, спостереженням за музикантами і прослуховуванням їхнього виконання. Адже ми не можемо вийти на сцену і сісти поруч з музикантами для того, щоб отримати більш інтимні переживання від їхньої музики або подивитись ближче на те, як вони віртуозно грають на своїх інструментах і працюють разом як група. На противагу витворам мистецтва, об'єкти навколишнього середовища уможливають оцінку, коли суб'єкт спостереження занурений в естетичний об'єкт. Прогулюючись лісом, ми можемо повільно розвернутись, щоб насолодитись барвами квітів на галявині і різноманітністю форм дерев. Можемо гуляти, підніматись, летіти, пливти і навіть повзти крізь навколишнє середовище. Різноманітні способи розташування людини під час естетичної оцінки навколишнього середовища, як зазначає Е. Брейді, створюють нові перспективи для неї, а стосовно довкілля ми з'ясовуємо нові способи свого існування [140]. Наприклад, коли плаваєш в озері або морі, можна відчувати свободу і невагомість власного тіла, досвідчувати себе по-новому, переживати цілковиту «залученість» у водне середовище. Переходячи від такої ситуативної оцінки, є підстави говорити про ймовірність мультисенсорного поєднання з естетичним об'єктом як контраст для більш типового обмеження оцінки творів мистецтва візуальним та аудіальним. Отже, «екологічна естетика» пропонує перспективу розширення естетичного досвіду, а також в цілому світогляду людини. Важливим фактором

впливу на контекст нашої естетичної оцінки довкілля є його мінливість – природне навколишнє середовище є непередбачуваним і завжди спонтанним. Птах швидко рвонув з поля зору, або слабкий запах розчинився серед пахоців сонячного лісу, коли ми насолоджуємося прогулянкою. Це вказує на те, наскільки природні естетичні ситуації є тимчасовими і швидкоплинними, разом зі змінами в контексті оцінки відбуваються і зміни в самих об'єктах. Мінливість спричиняє зміну кута зору, вибір одного напрямку розгляду і в будь-якому разі призводить до нав'язування людині, що спостерігає, нового естетичного ракурсу. «Необмеженість, не-артефактність і мінливість якостей природних навколишніх середовищ, а також потенційна можливість мультисенсорного і зануреного досвіду означає, що вони є «естетично невичерпними» [140, р. 66]. Складність навколишнього середовища як об'єкта дослідження забезпечує збагачення і розширення естетичного досвіду. Естетична зустріч з природним навколишнім середовищем може варіюватись від більш віддаленої (отримання різних емоцій для більш повного розуміння оцінки у всіх її проявах) до дуже інтимної (як результат, розвиток прихильності до довкілля). Оскільки розгляд може включати в себе як приближення, так і віддалення (об'єкти природного навколишнього середовища відповідно не завжди постають як красиві і привабливі), то існує можливість для породження шанобливого ставлення до універсуму.

Наголосимо, що, окрім «когнітивного» підходу А. Карлсона й «естетики залученості» А. Берлеанта, є багато інших позицій серед останніх філософських досліджень з «екологічної естетики», які часто виокремлюються в два альтернативні спрямування: «когнітивний» і «нонкогнітивний» (їх виділяють американці С. Годловітч, М. Ітон, А. Берлеант і канадець А. Карлсон), або «концептуальний» і «нонконцептуальний» (американець Р. Мур), або «наративний» і «навколишній» (американка Ш. Фостер). У кожному таборі, виокремлення яких витікає з визначених А. Берлеантом і А. Карлсоном положень щодо естетичної оцінки довкілля в межах «екологічної естетики», впродовж останніх століть з'явилося по кілька різних позицій [148].

Поціновувачі, тобто ті, хто здійснюють естетичну оцінку навколишнього середовища, безпосередньо перебувають у просторі об'єктів оцінки, і їхнє завдання полягає у проведенні оцінки зазначених об'єктів. Для того, щоб проаналізувати естетичну оцінку навколишнього середовища, «екологічна естетика» має розпочинатися з базових питань – «що оцінювати?» і «як оцінювати?». Ці питання й породили ряд розбіжних філософських підходів в «екологічній естетиці» [149]. Суть зводиться до того, що «когнітивні» напрями основою естетичної оцінки визначають епістемологічне підґрунтя, що базується на даних природничих наук. «Нонкогнітивні» підходи заперечують необхідність знання, вони прагнуть охопити множину суб'єктивно- і об'єктивно-спрямованих елементів естетичного досвіду для окреслення меж естетичної оцінки [140]. Представниками «когнітивного» напрямку в англomовній спільноті є М. Бадд, Г. Парсонс, М. Ітон, А. Карлсон, Ю. Сайто, Ю. Сепанмаа, К. Уолтон, Дж. Фішер, а прихильниками «нонкогнітивного» – А. Берлеант, Е. Брейді, С. Годловітч, Н. Керролл, М. Сагофф, Р. Хепберн та інші. Існують також розробки, які не можна чітко віднести до жодного з цих таборів, адже вони намагались створити універсальну модель естетичної оцінки: Р. Мур, Х. Ролстон і Ш. Фостер.

Для початку окреслимо сферу «нонкогнітивних» підходів. Його представники наголошують, що щось відмінне від когнітивного компонента (наукове знання або культурні традиції) є центральним елементом естетичної оцінки довкілля. Цей напрям «екологічної естетики» за вихідну точку бере навколишнє середовище, переважно великомасштабні природні середовища (наприклад, водоспад Вікторія, Великий Каньйон, Асканія-Нова), які зазвичай оточені увагою багатьох поціновувачів (увага туристів). Такі природні навколишні середовища здійснюють вплив на всі види відчуттів людей, що їх сприймають, і поглинають їх як невід'ємну частину себе. Як підкреслює А. Берлеант, поціновувачі мають вийти за межі дихотомії суб'єкт/об'єкт, зменшити відстань між собою та об'єктом оцінки, спрямуватись на мультисенсорне занурення в довкілля. «Нонкогнітивний» напрям не обмежує свій аналіз великим природним простором, а створює модель для естетичної оцінки

будь-яких навколишніх середовищ і природних об'єктів, а також деяких арт-об'єктів [138]. Помітне тяжіння до імплікації, радше, суб'єктивної відповіді на питання, що і як естетично оцінити в докiллі, оскільки, як висловлюється російський дослідник В. Прозерський, «естетичне сприйняття середовища здійснює реципієнт зсередини самого середовища» [90]. Представники цього підходу вважають, що оскільки поціновувачам не вистачає додаткових ресурсів, як-от фрейми, митці, традиції і конструкції, то на питання щодо оцінки навколишнього середовища не можна чітко й остаточно дати відповідь. Сенса у тому, що для них не існує такого, як у «когнітивістів» поняття правильна або прийнятна естетична оцінка. Це справа поціновувачів відкрити себе у процесі естетичної оцінки у певний час і конкретному місці.

У наданні визначального значення безпосередньому сенсорному сприйняттю і реакціям у вигляді почуттів на навколишнє середовище «нонкогнітивний» напрям звертає увагу на вагомi складники естетичного досвіду. Проте «нонкогнітивізм» має й інші переваги. По-перше, його прихильники говорять про відкритість поля нової галузі дослідження для різнорідних об'єктів оцінки, а також необхідність правильного тлумачення цих характерних ознак, як естетичних переваг об'єктів оцінки, а не як недоліків. По-друге, вони не потребують складної теорії для роз'яснення естетичної оцінки докiлля, а відтак апелюють до інтуїції. Однак постає й ряд невирішених проблем в межах «нонкогнітивізму». Наприклад, поціновувачі можуть швидко охопити лише надмірно суб'єктивне підґрунтя естетичної оцінки навколишнього світу. Не можливе розрізнення більш та менш прийнятної естетичної оцінки. А. Карлсон критикує ці підходи за те, що вони не просто схвалюють щось тривіальне або поверхнєве скоріше, ніж серйозну або глибоку форму естетичного досвіду навколишнього середовища; а й утворюють прірву між природою такого досвіду й естетичним переживанням мистецтва, який дає обом – як більш, так і менш прийнятній естетичній оцінці, а також як серйозній і глибокій, так тривіальній і поверховій формам естетичного досвіду – імпульс до існування [149].

Серед «нонкогнітивних» поглядів, окрім передової концепції А. Берлеанта, виділяється позиція Н. Керролла і його «модель збудження» (1993), яка показує, що емоційні збудження можуть відігравати ключову роль в естетичній оцінці природи. Розглядаючи три основні положення підходу А. Карлсона, якому він дає ярлик «науковий» через його елімінацію, вимогу об'єктивістської епістемології і аргумент порядку, Н. Керролл стверджує, що попри свою прийнятність когнітивну оцінку природи повинні доповнити емоційними реакціями на навколишній світ. Дослідник стверджує, що довкілля часто відразу і безпосередньо викликає у нас емоційне збудження, тож для естетичної оцінки природи більш важливим є інтуїтивний, аніж раціональний її досвід [155]. Проте, на відміну від «естетики залученості» А. Берлеанта, позиція Н. Керролла не вимагає повного занурення в природу, а тільки – емоційного взаємозв'язку з нею, що базуватиметься на нашому повсякденному знанні і досвіді щодо неї.

М. Сагофф і Ш. Фостер – ще два погляди, що так само, як і Н. Керролл, виокремлюють емоційне відношення до природи. М. Сагофф розробляє концепцію оцінки природи з позиції емоційних реакцій, як-от благоговіння, прихильність і любов. Він стверджує, що наш обов'язок збереження природи впливає з прив'язаності до неї, що, враховуючи нашу внутрішню соціальну природу, не відрізняється від симпатії і турботи, яку ми відчуваємо щодо подібних нам людей, а також до деяких зі своїх артефактів. Як висловився дослідник: «виховання дітей, збереження природи, цінування мистецтва і застосування на практиці чеснот громадського життя... ці дії виправдовують себе; ці чесноти самовинагороджуються» [187, р. 38]. Подібно Ш. Фостер відносить оцінку природи до гами почуттів, яка є невимовною через її «опір дискурсивного формулювання». Вона використовує у цьому контексті термін «навколишній» (ambient) вимір естетичного досвіду, характеризуючи його як залученість «відчуття оточеності, або привнесеності, завдяки огортанню, залученню тактильності» [166, р. 205]. Наслідуючи «естетику залученості» А. Берлеанта, дослідниця наголошує, що такий досвід природи «розчиняється на синтезоване тло для навколишнього споглядання як фону самого по собі, так і чуттєвого

аспекту нашого відношення до нього». Цей досвід «як естетичний конститує форму знання про себе і про світ по-новому» [166, р. 208].

С. Годловітч у статті «Криголами: енвайроменталізм і природна естетика» (1994) робить спроби ввести те, що називає «периферійним підходом» (acentric approach), який не обмежуватиме естетичну оцінку людськими здібностями, і відтак може задовольнити потреби периферійної екологічної етики. Він розглядає три прийнятні, на його думку, підходи до естетичної оцінки природи: відома гіпотеза Геї, «когнітивний» підхід А. Карлсона й емоційний підхід М. Сагоффа. С. Годловітч стверджує, що всі ці погляди репрезентують природу як чужу, далеку і непізнавану, оскільки ані знання, ані емоції не збагачують наше розуміння. Прийнятний естетичний досвід природи – це відчуття містичної замученості стану оціночного нерозуміння, це відчуття неналежності до природи й існування окремо від неї [167]. Отже, ні науковий, ні будь-який інший вид знання не сприяє прийнятній оцінці природи, втім, не тому, що така оцінка потребує емоційного збудження, а тому, що природа за своєю суттю неземна, відчужена, віддалена і непізнавана. Цю позицію А. Карлсон назвав «містичною моделлю».

Містична розробка С. Годловітча показує, що знань і емоцій не достатньо для фундаменту естетичної оцінки природи. У зв'язку з цим культивується підхід, який уже фокусується не на знанні чи емоціях, а на – уяві. Цю теорію розвивають Р. Хепберн і Е. Брейді. Р. Хепберн у праці «Сучасна естетика і нехтування природною красою» підтверджує, що наша естетична оцінка природи може містити безліч рівнів, але він робить особливий наголос на так званій «метафізичній уяві». «Метафізична уява» знаходить глибокий та іноді трансцендентальний сенс у нашому досвіді природи, в якому наша оцінка частини зароджується значимістю цілого. Наша уява може інтерпретувати природний світ як викриття універсальних метафізичних істин: інсайт про явища, як-от сенс життя, становище людини, місце спільноти людей в космосі. Отже, ця позиція включає в прийнятний естетичний досвід природи абстрактні медитації і міркування про вищу реальність, що іноді породжують наші зіткнення з

природою [171]. Проблематику уяви надалі розробляє дослідниця Е. Брейді, яка стверджує, що існують серйозні недоліки в «когнітивно-орієнтованих» підходах, які можна усунути посиленням ролі сприйняття та уяви в процесі естетичної оцінки навколишнього середовища. Її розмисли співзвучні з концепцією Р. Хепберна. Однак замість зосередження суто на метафізичній уяві, вона виділяє чотири види діяльності уяви, залучених до нашого досвіду природи: дослідницька (exploratory), проектна (projective), розширювальна (ampliative) і викривальна (revelatory) [141, p. 161]. Е. Брейді у своїй теорії, як і більшість зазначених вище дослідників, знову повертається до історичних коренів естетики природи, особливо до розмислів І. Канта.

На відміну від позицій, які виокремлюють залученість, емоції, таємницю або уяву, варто виділити дослідників, що, як і А. Карлсон, розробляють «когнітивний» погляд, згідно з яким наукове знання про природу об'єкта оцінки постає визначальним для його естетичної оцінки: М. Бадд, М. Ітон, Г. Парсонс, Х. Ролстон, Ю. Сайто, Ю. Сепанмаа і Дж. Фішер. Тож для вирішення питання «що і як оцінювати?», на думку «когнітивістів», слід використовувати допоміжні засоби, як-от поціновувачі й об'єкти оцінки. Тобто роль, яку відіграють фрейми, митці, традиції і конструкції в процесі оцінки творів мистецтва, в естетичній оцінці світу в цілому можуть виконувати ці два засоби. Роль фреймів і митців переважно займають поціновувачі, а роль традицій і конструкцій – об'єкти оцінки. Отже, коли стикаються об'єкти оцінки, поціновувачі встановлюють рамки, які обмежують об'єкти у часі і просторі, і добирають смисли, релевантні до їхньої оцінки. Як митці працюють над своїми творами, так і поціновувачі у встановленні і відборі повинні працювати над природою об'єктів оцінки [149]. Таким чином, поціновувачі моделюють і перетворюють початкову включеність і значною мірою нонкогнітивний досвід навколишніх просторів у прийнятну, серйозну естетичну оцінку завдяки «когнітивним» ресурсам: «розуміння естетичних якостей природи можливе тільки за умови наявності певних знань про неї» [90]. Згідно з положеннями «наукового когнітивізму» (течія «когнітивного» табору) у ранніх роботах А. Карлсона і Г. Парсонса: як серйозна, прийнятна

естетична оцінка мистецтва вимагає знання історії мистецтва і мистецької критики, так і естетична оцінка навколишнього середовища потребує відповідних знань. У випадку природного навколишнього простору знання надають природничі науки (особливо геологія, біологія та екологія). Ідея полягає в тому, що за допомогою такого знання можна виявити естетичні якості природних навколишніх просторів так само, як через знання історії мистецтва і мистецької критики можна здійснити естетичний аналіз творів мистецтва. Тобто прийнятна естетична оцінка світу «самого по собі» в цілому – це означає оцінити його, як це характерно для науки [145]. Інші «когнітивні» течії у питанні естетичної оцінки навколишнього середовища відрізняються від «наукового когнітивізму» у тому аспекті, що можна використати будь-які інші «когнітивні» засоби як релевантні до такої оцінки. З одного боку, деякі «когнітивні» підходи (наприклад, Ю. Сепанмааа і Ю. Сайто) виокремлюють різні види інформації, стверджуючи, що прийнятна естетична оцінка світу в цілому може включати сприйняття його у світлі різних місцевих і регіональних наративів, фольклору і навіть релігійних та міфологічних сюжетів. Така інформація визнана або як додаток, або як альтернатива до наукового знання. З іншого боку, «когнітивно» спрямовані Дж. Фішер і М. Бадд вважають, що хоч об'єкти оцінки дійсно потрібно оцінити, як те, чим вони є насправді, все-таки естетичну оцінку принаймні природного навколишнього простору не можна обмежити релевантним знанням тою мірою, що це знання охоплює прийнятну естетичну оцінку мистецтва і, таким чином, естетична оцінка обов'язково є більш відкритою і вільною [148].

Оскільки «когнітивісти» ідуть у протилежному руслі від «нонкогнітивістів», то існує ряд суперечностей у їхньому розумінні предметного поля «екологічної естетики». Ю. Сайто, як і А. Карлсон, виступає проти деяких художніх і культурних підходів до естетичної оцінки на користь підходів, які оцінюють природу «саму по собі». Водночас, на її думку, ці погляди також мають недоліки, які можна вирішити шляхом доповнення наукового матеріалу іншим, наприклад, міфологією і фольклором, що роблять спробу «викласти історію природи самої по собі» (to tell nature's own story) [188]. Аналогічно М. Ітон виступає проти

розробок, в основі яких лежить питання уяви (наприклад, Е. Брейді), що, на відміну від «когнітивно-орієнтованих» позицій, допускають фікції, чим сприятимуть негативному моральному й екологічному розвитку. Естетична оцінка природи, яка має переконливий фундамент, що базується на фактах, забезпечуватиме належний екологічний захист [163].

«Когнітивні» підходи, на відміну від «нонкогнітивних», які наголошують на негайній сенсорній і почуттєвій реакції на різноманітні навколишні середовища, пропонують складніший спосіб встановлення естетичної оцінки навколишнього середовища. «Когнітивізм» висуває вимоги до поціновувачів в термінах релевантного знання, за що їх іноді звинувачують в елітизмі та «надмірній раціоналізації» естетичної оцінки. Отже, незважаючи на проблеми, що постають перед «нонкогнітивними» напрямками, на рівні з ними, «когнітивні» підходи потрібно підкріпити ілюстрацією, що зробить їх інтуїтивними і правдоподібними. Основна ідея «когнітивних» течій полягає в тому, що для серйозної і прийнятної оцінки слід спиратися на знання про походження, типи й властивості об'єктів оцінки. Можемо навести такі приклади. Розглянемо, наприклад, гай з хвойних дерев, які сяють золотом заходу сонця. Для «когнітивістів» необхідно встановити, чи це дерева модрини і золоті голки свідчать про сезонні зміни, чи це дерева різних видів, у яких золотий колір зазвичай означає смерть? У такому разі, прийнятна естетична оцінка відповідно відрізнятиметься. Або, приміром, розглянемо альпійські луки. Важливо, що акомодация ока до об'єктів, яких знаходять на висоті, вимагає їхнього зменшення у розмірі. Це знання спрямовує поціновувача на конструювання конкретного місця і гармонізує його відчуття з прийнятною оцінкою мініатюрних рослин і квітів, а також з їхнім ароматом і текстурою. Без наявності такого знання можна просто не помітити, що в конкретному випадку піддавати естетичній оцінці або здійснювати її неправильно [154].

Існують також підходи, які намагаються звести достатньо різношерсті ресурси, як-от знання, залученість, емоції, уява разом, щоб досягти холістичного рівня естетичної оцінки і виробити універсальну, на їхню думку, модель –

Х. Ролстон, Ш. Фостер і Р. Мур. Хоча Х. Ролстон відстоює положення значимості наукового знання в оцінці природних навколишніх середовищ, він приділяє увагу іншим вимірам нашого досвіду. В його есе «Естетичний досвід лісів» (1998 р.) використано як приклад ліс для дослідження, чим наша естетична оцінка природи відрізняється від оцінки мистецтва. Відтак в естетичній оцінці доквілля визначальне місце займає не суто наукове знання, а – залучена співучасть, піднесене і релігійний досвід [186, р. 182-196]. Ш. Фостер, що розробляє «навколишній» вимір нашого досвіду природи, водночас прагне знайти спосіб балансування цього виміру з іншими аспектами оцінки. Вона говорить про «розкол», що виникає в межах сучасної естетики природи між «когнітивним» табором, який називає «наративним» (А. Карлсон, М. Ітон, Х. Ролстон, Ю. Сайто), і «навколишнім» табором (А. Берлеант, Р. Хепберн), а також рядом інших персоналій, які стоять осторонь (П. фон Бонсдорф, Дж. Ховарт, Б. Сандріссер). Проте необхідне існування обох підходів, оскільки жоден з них в ізольованому стані не може цілісно пояснити досвід природи, який народжує те, що ми визначаємо як естетичну цінність. «Навколишній» вимір залучає для розгляду знання природи, отримане через чуттєвий контакт з нею, а «наративний» – наукове знання [166]. Р. Мур також розрізняє дві орієнтації в сучасній естетиці природи: 1) «концептуалісти» (conceptualists), до яких належать «когнітивісти» (А. Карлсон і М. Ітон), що наполягають на введенні в обіг категорій та понять, які естетичним судженням про природу дадуть статус легітимності, що наявний в естетичних суджень світу мистецтва; 2) «нон-концептуалісти» («non-conceptualists»), які (А. Берлеант, Е. Брейді і Н. Керролл) акцентують на тому, що основна їхня мета – це звільнення від концептуальних засад, тож емоції й уява отримують належне місце в нашій естетичній оцінці. Р. Мур обґрунтовує те, що називає «синкретичною естетикою», спрямованою на посередництво між цими двома крайнощами. З одного боку, він намагається підтвердити багатоаспектність зв'язку оцінки природи і нашого досвіду мистецтва, а, з іншого боку, звільнити естетичну оцінку доквілля від науки і від «нічим не скутої уяви» [175]. Р. Мур акцентує увагу на свободі, яку вважає можливою і бажаною в нашій естетичній

оцінці природи. На підтвердження цього наводить думку Р. Хепберна про те, що якщо природний світ не обмежується критикою світу мистецтва, то він вводить можливість відкритої, «залученої» і творчої моделі оцінки. Ідею про те, що така свобода є критерієм для виділення естетичної оцінки природи, надалі розвивали – М. Бадд і Дж. Фішер.

«Когнітивіст» М. Бадд наполягає на позиції, що «подібно до того, як естетична оцінка мистецтва – це оцінка мистецтва як мистецтва, так і естетична оцінка природи – це естетична оцінка природи як природи» [153, р. 21]. За цією логікою філософ мав дійти такого підсумку: природу, як і мистецтво, що оцінюють у світлі історії мистецтва і художньої критики, повинні оцінювати у світлі наукового знання. Проте він обґрунтував, що естетична оцінка природи наділена свободою, чужорідною художній оцінці: «у випадку природного світу ми вільні у тому, щоб обмежувати елементи, як ми хочемо, щоб прийняти будь-яку позицію або рухатися у будь-якому напрямі, в будь-який час дня або ночі, в будь-яких атмосферних умовах, щоб використовувати будь-який вид відчуття», і, більше того, вільні зробити це «без імовірності тим самим наклепати на себе звинувачення у нерозумінні» [144, р. 155-156]. Дж. Фішер стоїть на тих самих засадах, що й М. Бадд, але обґрунтовує власне бачення свободи суто для одного аспекту естетичної оцінки природного навколишнього середовища – аудіального. Науковець спрямував свою увагу на звуки природи, що, як він вважає, не зачіпали у дослідженнях з естетики природи, однак є потужним джерелом естетичного досвіду. Об'єктивність, про яку говорять автори, як-от А. Карлсон і Ж. Томпсон (про що докладніше йтиметься у третьому розділі), не можна досягнути у випадку звуків природного довкілля. Він стверджує, що комплексність звуків природи і різноманітність людських «способів слухання» об'єднуються, щоб зробити можливою множину прийнятних способів естетичної оцінки таких звуків. Отже, Дж. Фішер охоплює практично необмежену для оцінки свободу звуків [164].

Згадаймо й ті моделі, які акцентують увагу на художній оцінці і стоять осторонь від основного русла «екологічної естетики», – Р. Штекер, І. Ньюман, Д. Кроуфорд (особливого значення набувають в межах традиції ландшафтного

живопису). Підходи Р. Штекера та І. Ньюмана є досить еkleктичними. Наприклад, Р. Штекер приймає положення М. Бадда з приводу того, що природа повинна оцінювати «як природу, а не щось інше», і поєднує його з думкою Н. Керролла, що «когнітивні» підходи до оцінки довкілля постають «бажаним додатком, третім способом оцінки природи». Однак визначає його як «третій спосіб», бо для нього художні підходи, в основі яких лежить формалістська оцінка окремих природних об'єктів і мальовнича оцінка ландшафтів (що, зі свого боку, критикує А. Карлсон як об'єктну і ландшафтну моделі оцінки природи), є «абсолютно прийнятною оцінкою об'єктів» [194, р. 393-402]. Ідучи за цими віяннями, І. Ньюман говорить про «природне естетичне, що визнає автономію природи» і підтверджує прийнятність деяких видів формалістських моделей оцінки природи, що розгортаються двома поглядами, які він називає «рафінований формалізм» та «іконографічний формалізм» [177]. Д. Кроуфорд аналізує співвідношення між естетичною оцінкою мистецтва та оцінкою природи у цілому ряді нарисів. У роботі «Пейзаж і естетика природи» він визначає модель естетичної оцінки пейзажу як прийнятну форму естетичної оцінки природи. Насамперед учений розглядає три наявні аргументи проти оцінки пейзажів як провідного зразка. По-перше, Дж. Сантаяна і Х. Ролстон наводять аргументацію з приводу того, що оцінка пейзажів не є прийнятною частиною естетичної оцінки природи, тому що природа – об'єктивна, а пейзажі і живописні панорами обов'язково ґрунтуються на основі суб'єктивної, людської позиції. Другий аргумент, який він співвідносить з персоналіями, як-от Дж. Б. Каллікот, А. Карлсон, М. Ітон і Ю. Сайто, заперечує, що оцінка пейзажів є частиною естетичної оцінки природи; адже якщо переживання, отримані від пейзажів, залежать від різних художніх моделей, від формальних і композиційних властивостей, то естетична оцінка природи навпаки повинна збагачуватися за рахунок історії природи й екології. Третій аргумент, який він приписує А. Берлеанту, заперечує існування оцінки пейзажів в межах оцінки природи на тій підставі, що остання повинна містити активну «залученість» у природу, тоді як естетичний досвід пейзажів є пасивним і споглядальним. Д. Кроуфорд, відкидаючи ці три аргументи, приходить до такого

висновку: «Отже, допоки хто-небудь не запропонує кращий аргумент, я насолоджуватимуся далі природними пейзажами і думатиму, що я оцінюю природу і роблю це естетично» [158, р. 265].

Т. Хейд, на відміну від Р. Штекера, І. Ньюмана, Д. Кроуфорда, наголошує на проблемності вимоги до природничих наук (її попередників й аналогій), щоб вони забезпечили прийнятний рівень або розповідне інформування (story informing) для нашої естетичної оцінки природи. Наводить вагомі підстави для положення, що «естетична оцінка повинна користатися перевагами великої різноманітності, відмінності і несхожості оповідей, зібраними людьми з різних сфер життя і культури» [172, р.269]. Розглядає приклади художніх і нехудожніх оповідей (story), незалежно від їх передавання вербальними чи невербальними засобами. Відтак Т. Хейд наближається до того, що можна назвати постмодерністським підходом до оцінки навколишнього середовища, адже він концептуалізує думку, що все, що поціновувач несвідомо привносить у природу і вважає таким, що збагачує естетичний досвід, є естетично релевантним: «якщо оповіді збагачують нашу здатність здійснювати естетичну оцінку природного середовища (чистого або змішаного), тоді вони релевантні» [172, р. 278].

Концепції естетичної оцінки докiлля, які акцентують увагу на ролі культурної історії та культурному знанні, охоплюють цілу традицію. Вони найактуальніші для менш природних і більш олюднених середовищ – об'єктів, які становлять когорту визначних місць в історії та культурі окремих народів. Цю проблему почуття «прихильності до місця» найповніше дослідив американський географ І-Фу Туаном (ввів термін «топофілія»), який у своїх працях розглядає її з погляду культурної і художньої спадщини різних народів світу.

У просторі сучасної культури формується особливий вид мистецтва, що називається «мистецтвом природи» (nature art). Ця сфера дійсно сприяє розробці питання естетичної оцінки природи самої по собі. Це помітно у різних видах мистецтва: поезія, кіно і живопис. Однак найчастіше термін «мистецтво природи» асоціюється з літературою і класичними письменниками природи – Г. Торо, Дж. М'юр, Дж. Берроуз і А. Леопольд, а також з сучасниками, як Б. Лопес,

Е. Ділланд, Е. Цвінгер, Д. Квамен [153]. На жаль, цю сферу оглянули тільки мимохідь М. Ітон, Е. Брейді, а також Ш. Фостер. Ю. Сепанмаа досліджує мистецтво природи найбільш ґрунтовно у роботі «Краса навколишнього середовища: основна модель для екологічної естетики», в якій засвідчив беззаперечний факт впливу фінської «поезії природи» на естетичну оцінку фінських ландшафтів [190]. У пізніх працях, зокрема «Екологічні оповіді: природа, яка говорить і пише», Ю. Сепанмаа аналізує складні і цікаві взаємовідносини між людськими оповідями про природу і її власною оповіддю. Він запитує: «як і що природа розповідає і пише нам; як і якого роду тексти ми творимо про те, що ми почуємо і прочитаємо?» [153, р. 24]. Відповіді на ці запитання проілюстровано працями письменників природи, які, прочитавши Книгу Природи, написали свою оповідь про прочитане для інших людей заради донесення оповіді самої Природи [153, р. 24].

Незважаючи на їхній вплив, оповіді та знання, що містяться у мистецтві та літературі, навіть у мистецтві природи, не постають найбільш значимою культурною силою, яка формує нашу естетичну оцінку природних чи будь-яких інших навколишніх середовищ. Імовірно, що оповіді й знання з міфології, релігії і метафізики є впливовішими. Т. Хейд, Ю. Сайто, Ю. Сепанмаа, І-Фу Туан та інші відводять велику роль фольклору та міфологічним оповідям різних народів. Звичайно, як зазначав «когнітивіст» А. Карлсон, надання естетичної актуальності такого роду знання (міфологічне, релігійне), а також його втілення в мистецтві і літературі може призвести до плюралістичного або релятивістського виміру естетичної оцінки, або взагалі до постмодерного. Можливість об'єктивного або принаймні всебічного розгляду, на думку дослідника, ховається в іншому аспекті нашої культурної спадщини: метафізичний підхід Р. Хепберна, як і наукове знання, є більш універсальним [153].

За останні десятиріччя «когнітивні» і «нонкогнітивні» напрями в «екологічній естетиці» розширили спектр своїх наукових інтересів від початкового акценту на природному навколишньому середовищі з метою розглянути людину, її довкілля, а також навколишнє середовище, що перебуває

під впливом людини; до спроби включити естетичне дослідження повсякденності в цілому. Проблему співвідношення естетики людського навколишнього середовища й естетики повсякденності аналізують обидва крила «екологічної естетики». «Когнітивісти» дотримуються думки, що прийнятна естетична оцінка людського навколишнього середовища, як і оцінка природного середовища, залежить від знання того: чим є щось, на що воно схоже, і чому воно є тим, чим є. Навколишні середовища, що перебувають під впливом людини, як-от, наприклад, сільськогосподарські або промислові ландшафти, мають відношення до прийнятної оцінки і водночас є інформацією про їхню історію, функції і роль в нашому житті. Це стосується як сільських, так і міських навколишніх просторів [150]. Деякі «когнітивно-орієнтовані» напрямки також наділяють особливим сенсом естетичний потенціал культурних традицій в естетичному досвіді щодо людського навколишнього середовища. Такі традиції здаються особливо релевантними для оцінки того, що визначають як культурний ландшафт – це навколишній простір, який займає важливе місце в культурі й історії певних груп людей. Те, що часто називають «топофілією», у поєднанні з ідеями й образами з фольклору, міфології та релігії, часто відіграє домінуючу роль в естетичному переживанні окремого індивіда щодо ландшафту його власного будинку (про це широко описують А. Карлсон, Ю. Сайто, Ю. Сепанмаа, І-Фу Туан, Д. Ферт). «Нонкогнітивні» підходи до «екологічної естетики» також забезпечили кілька шляхів до вивчення естетики людського навколишнього середовища і навколишнього середовища, що зазнало людського впливу, і особливо – естетики повсякденності. Так, А. Берлеант вивчає естетичний вимір маленьких містечок, великих міст, тематичних парків, музеїв і навіть людських взаємовідносин [134]. Е. Брейді виходить за межі «екологічної естетики», виокремлюючи уяву як силу, що допомагає зрозуміти наші естетичні емоції на повсякденні події – від нашого використання навколишніх середовищ до нашого відчуття запаху і смаку цих просторів [143]. Існують численні дослідження, які не є суто «когнітивними» або «нонкогнітивними», але доповнюють розуміння оцінки людського навколишнього середовища (С. Арнтцен, Е. Брейді «Люди на Землі: етика й

естетика культурного ландшафту»), як-от сільські (П. фон Бонсдорф, Е. Брейді, М. Ендрюс, Т. Ледді, Ю. Сепанмаа) та міські (П. фон Бонсдорф, Д. Маколі) ландшафти, а також більш спеціалізовані навколишні простори – промислові зони (Ю. Сайто, Дж. Маскіт) і торгові центри (М. Бротман).

Можна підсумувати, що в межах «екологічної естетики» відбувається заперечення традиційного розуміння естетичної оцінки, адже воно орієнтується передусім на «незацікавленості», на суб'єкт-об'єктних відносинах між поціновувачем і об'єктом спостереження, а тому не враховується варіант повної «залученості» в довкілля. Відтак для оцінки навколишнього середовища необхідно виробити нову форму естетичної оцінки, яка буде відмінною від оцінки мистецтва, адже арт-об'єкт і об'єкт довкілля відрізняються за своєю природою і походження, а також контекстом, в умовах якого відбувається їхнє сприйняття і оцінка. Питання, що взяти за підґрунтя для побудови концепції естетичної оцінки довкілля, лягло в основу виокремлення ряду відмінних філософських напрямів дослідження проблеми естетичної оцінки навколишнього середовища в рамках «екологічної естетики», які солідаризуються з «когнітивним» або «нонкогнітивним» напрямом. Потрібно зазначити, що представники цих двох підходів роблять відмінні акценти щодо вирішення основних естетичних питань, однак насправді вони не перебувають у ситуації гострого конфлікту. Існує не теоретична, а радше практична напруженість між цими таборами, породжена відмінним способом здійснення естетичної оцінки навколишнього середовища. Водночас виділяються дослідження, які об'єднують погляди «когнітивістів» і «нонкогнітивістів» з метою створення універсальної концепції, а також такі, що продовжують працювати в аналітичній традиції, зосереджуючи свою увагу на мистецтві і лише мимохідь на довкіллі.

Висновки до другого розділу

Увага до сфери естетики довкілля, на відміну від естетики природи, є не випадковою, адже це свідчить про видозміну нашого уявлення про навколишній світ з появою нових галузей дослідження універсуму в його багатоманітності.

Фізик відтепер розглядає фізичну реальність, біолог – біологічну, геолог – геологічну, на противагу їм, «екологічний естетик» намагається з'єднати усі ці конотації, аби знайти сферу взаємодії світу людей і природи. Тож «екологічна естетика» розглядає філософські проблеми естетичного досвіду й естетичної оцінки довкілля в контексті співіснування людини і навколишнього середовища.

Розуміння понятійно-категоріального апарату галузі дослідження не можливе без вивчення напрацювань А. Берлеанта, Е. Брейді, А. Карлсона, Ю. Сепанмаа і Р. Хепберна, які, однак, не містять уніфікації. В межах «екологічної естетики» категорії традиційної естетичної теорії (естетичний досвід, естетичне сприйняття, естетична якість, естетична оцінка, естетична цінність) зазнають перегляду або уточнення, адже довкілля – це відмінний від твору мистецтва естетичний об'єкт. Предметне поле зазначеної галузі охоплює природні і людські (змішані) навколишні середовища. Довкілля – це простір, що оточує людину, в якому вона живе і який сприймає всіма своїми відчуттями. Воно постає джерелом естетичного досвіду.

Називають дві відмінні позиції до розуміння феномена естетичного досвіду довкілля – А. Карлсона і А. Берлеанта. Перший виділяє потребу здійснювати аналіз довкілля «самого по собі», яке по суті постає об'єктом пасивного споглядання, підкріплюючи особистий досвід природничо-науковим знанням. А. Берлеант заперечує суб'єкт-об'єктне протиставлення і наголошує на визначальному для естетичного досвіду принципі активної взаємодії людини й довкілля. Естетичний досвід довкілля, на його думку, охоплює фактори об'єкта спостереження, як-от простір, масу, об'єм, час, рух, колір, світло, запах, звук, тактильність, кінестезію, модель, порядок, смисл. Е. Брейді доводить, що дуалізм суб'єкт–об'єкт не призводить до об'єктивації природи чи відчуженості від неї, просто треба враховувати культурний аспект ландшафту і людські взаємовідносини з довкіллям. У цілому означимо, що естетичний досвід довкілля – це безпосередній мультисенсорний досвід у конкретний момент часу і певній ситуації.

Естетична оцінка довкілля – це дискусійне питання, що породило множину розробок, узагальнених у два напрямки: «когнітивний» (М. Бадд, Г. Парсонс, М. Ітон, А. Карлсон, Ю. Сайто, Ю. Сепанмаа, К. Уолтон, Дж. Фішер) і «нонкогнітивний» (А. Берлеант, Е. Брейді, С. Годловітч, Н. Керролл, М. Сагофф, Р. Хепберн). Прихильники «когнітивного» спрямування основою естетичної оцінки визначають епістемологічне підґрунтя. Поціновувачі перетворюють особистий нонкогнітивний досвід у прийнятну естетичну оцінку завдяки когнітивному матеріалу (природничо-наукове знання, наратив, фольклор, релігійні і міфологічні сюжети). Представники «нонкогнітивного» спрямування заперечують потребу «когнітивного» підґрунтя. Вони намагаються охопити множину суб'єктивно- й об'єктивно спрямованих елементів естетичного досвіду (залученість, емоції, таємницю або уяву) для окреслення меж естетичної оцінки. Методологія і підґрунтя естетичної оцінки довкілля у цих підходів різняться, однак єдині у положенні про те, що прийнятною моделлю естетичної оцінки є «довкільна» (запропонована А. Карлсоном), адже вона узгоджується з такими умовами: зіффівською доктриною «все, що можна розглянути», баддівським обмеженням естетичної оцінки «оцінкою природи як природи», берлеантівськими «уніфікованими естетичними вимогами для мистецтва і природи», хепбернівською «інтуїцією серйозної краси», томпсонівським «бажанням об'єктивності».

РОЗДІЛ 3. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ «ЕКОЛОГІЧНОЇ ЕСТЕТИКИ»

3.1.Метакритичний аналіз у рамках «екологічної естетики»

Дослідники А. Карлсон, Е. Брейді, Ф. Колмен, А. Киннйонен, Ю. Сепанмаа і Р. Веллек вважають доцільним проводити поділ «екологічної естетики» на два щаблі – критична і позитивна. Як зазначено у попередньому розділі, позитивний проект був історично першим варіантом, який так і не сформувався до належного теоретичного рівня. Критична «екологічна естетика» здійснює процес естетичної оцінки об'єктів, а позитивна схвалює їх просто як даність. Основний об'єкт критичного аналізу «екологічної естетики» – це мистецтво як ядро художньої культури: «мистецтво постає парадигмою парадигм, суперпарадигмою, яка слугує орієнтиром для естетики довкілля» [77, с. 271]. Людина постає креатором артефакту, а тому можна його оцінити й оцінити навколишнє середовище в межах цього арт-об'єкта. У позитивній «екологічній естетиці» природа як естетичний об'єкт є самоцінністю. Критична її частина важлива для аналізу культурного здобутку, присвяченого опису природи, здійсненню прийнятної естетичної оцінки, про яку говорили «когнітивісти», а також виробленню практик еколого-естетичного виховання. У зазначеному параграфі метакритичну сферу розглядатимемо в межах теоретичних розробок А. Карлсона (Канада), Е. Брейді (Великобританія), Ж. Томпсон (Австралія) та Ю. Сепанмаа (Фінляндія).

Питання про необхідність і способи обґрунтування критичних суджень є одним з найважливіших для концепції художньої критики М. Бердслі. Завдання художньої критики: виявлення у творі мистецтва якостей, які викликають у нас захват, визнання або критичне судження про них, як вирішальних у визначенні естетичної цінності твору мистецтва. Прийнятна художня критика обов'язково повинна бути естетичною критикою твору мистецтва, тобто зосередженою навколо естетичних цінностей витвору [4]. Отже, адекватними аргументами критичних суджень, на думку дослідника, є суто естетичні. Американський філософ виділяє три види естетичних аргументів: аргументи генетичні (genetic

reasons), аргументи афективні (affective reasons), аргументи об'єктивні (objective reasons). Генетичні аргументи постають в критичних судженнях, які говорять про відношення твору мистецтва до психологічних або соціальних умов його виникнення. Афективні аргументи з'являються як підґрунтя суджень, що наголошують на впливі твору мистецтва на особистість або групу людей. Однак згадані види аргументів не є суттєвими в цьому разі. Найдоцільнішими, за переконанням вченого, є об'єктивні аргументи, тобто «опис і інтерпретація твору як такого» [129, р. 461]. Об'єктивні аргументи показують реально наявні позитивні якості і недоліки твору. Об'єктивні естетичні аргументи М. Бердслі зводить до трьох загальних канонів естетичності і художності: єдності, складності та інтенсивності. Аргументи критика, який обґрунтовує свою позицію щодо якостей того чи іншого об'єкта (значимий, хороший, посередній, поганий), є суттєвими тільки за умови, що вони говорять «про міру єдності, складності або інтенсивності» регіональних якостей твору» [42, с. 149]. Естетичні аргументи не повинні спиратись на суб'єктивне бачення критика, а обов'язково бути об'єктивними і показувати суть твору мистецтва. Варто наголосити на обмеженості концепції М. Бердслі у цьому питанні.

Переходячи до розгляду сфери естетики докільля, слід встановити об'єктивність (the objectivity) наявних естетичних суджень про навколишнє середовище, адже критика працює з уже висловленими або описаними судженнями. Проблема встановлення об'єктивності естетичного судження далі залишається однією з дошкульних і складно вирішуваних у межах філософської естетики. Можна визначити кілька відмінних стратегій для встановлення об'єктивності естетичної цінності. Для початку потрібно окреслити підґрунтя для наявних дебатів, щоб надалі більш точно викласти положення «екологічної естетики». Популярна сучасна стратегія приймає метафізичний підхід теорії виправдання або джастифікації (theory of aesthetic justification) через реалізм естетичних якостей. Якщо можна довести, що естетичні якості реальні, а не просто суб'єктивні проекції на світ, то імовірніше, що ми зможемо дати об'єктивну основу для естетичної оцінки. В межах естетичного реалізму є сильні і

слабкі варіації. Сильний естетичний реалізм стверджує, що естетичні якості є об'єктивними і водночас внутрішніми, тож вони не є реляційними і не залежать від наших естетичних суджень про них та наявних у нас цінностей та переконань. Помірні різновиди естетичного реалізму наголошують, що естетичні якості є реляційними до певної міри і формуються на неестетичних об'єктивних якостях. Ці тези спрямовано на роз'яснення естетичних описів, але вони також мають силу у встановленні об'єктивного підґрунтя для наших естетичних суджень. Анти-реалісти заперечують незалежний і реальний стан естетичних якостей, а також стверджують, що вони відіграють відносну роль для естетичних суджень.

У контексті естетичної оцінки природи було кілька спроб показати, як наші естетичні судження формуються на основі певного роду об'єктивності. У цій роботі розглядатимемо три наявні позиції теорії виправдання в межах естетики: А. Карлсона, Ж. Томпсон і Е. Брейді. Теорія естетичного виправдання щодо мистецтва здебільшого обґрунтовує об'єктивність або завдяки реалізму естетичних властивостей, або епістемологічно на суто науковій базі. «Категорії мистецтва» К. Уолтона є прикладом останнього, відтак А. Карлсон використовує його теорію як аналогію стосовно оцінки природи. Варто відзначити, що «довкільна» модель А. Карлсона являє собою цілісну теорію естетичної оцінки, тобто водночас включає в себе теорію виправдання. А. Карлсон не тільки наводить докази щодо відмінності теорії естетичної оцінки довкілля від мистецтва, а й також те, що естетичні судження можуть виступати як істинні або правильні. Норму правильності наших суджень можна знайти в категоріях природознавства. Позиція А. Карлсона є цінною спробою показати, що наші естетичні судження про природу не є безнадійно релятивними. Його аргумент протистоїть заяві К. Уолтона про те, що естетичні судження про природу є релятивним, а судження про мистецтво ні, і «Людська шовіністична естетика», яка стверджує, що естетичні судження обов'язково повинні включати «артистизм», по суті пов'язана з людським виробництвом (з творами мистецтва) [145, р. 116]. Погляд К. Уолтона свідчить про те, що неможливо здійснювати естетичну оцінку в контексті природних об'єктів. А. Карлсон рішуче виступає проти, Е. Брейді також

загалом заперечує згадане, оскільки вважає це дуже проблематичним і таким, що складно аргументувати.

А. Карлсон пропонує ідею «сильної об'єктивності», за якої визначення правильності естетичного судження здійснюються відповідно до наукової концепції природи. Водночас він спирається на некритичну концепцію науки як фундамент об'єктивності, тобто не враховуючи положення, що наука може не надати нам «прозорий спосіб доступу до світу» [174, р. 13]. Для канадського філософа наука продукує підвалини об'єктивності наших суджень. Е. Брейді навпаки акцентує на тому, що естетична оцінка – це абсолютно відмінний від науки вид діяльності, а тому дивно визначати наукове знання як керівний принцип об'єктивності. Це стосується не тільки естетичної оцінки та естетичних описів, які ми даємо, але і діяльності естетичного виправдання, що є важливим складником оцінки. Е. Брейді стверджує, що наука є занадто обмеженою підставою для оцінки з причин, які стосуються проблеми теорії виправдання. Оскільки «когнітивні» підходи роблять наголос на науковому знанні, то вони не враховують інші легітимні оповіді про навколишнє середовище. «Використання різноманітних джерел для обґрунтування оцінки – сприйняття, ненаукового знання, емоцій, уяви – дозволяє уникнути сильного об'єктивізму (у випадку з наукою), але не обов'язково призводить до суб'єктивізму» [140, р. 197]. Е. Брейді прагне розширити розуміння естетичної оцінки і зробити її більш відкритою, на відміну від розуміння, яке концептуалізує А. Карлсон. Отже, діапазон прийнятних інтерпретацій естетичного об'єкта стає ширшим: замість одного варіанта правильної інтерпретації може бути безліч інтерпретацій, кожна з яких має смисл стосовно одного опису навколишнього середовища. Так, на думку Е. Брейді, а також інших «нонкогнітивістів», можна уникнути жорсткої об'єктивності, але така інтерпретація у жодному разі не приймає ексцентричну або ідіосинкразичну інтерпретації. Оцінку природи і виправдання, які ми даємо, вважають прийнятними не на основі того, що вони істинні або хибні, а тому, що вони обґрунтовані і зрозумілі. «Об'єктивність можлива і без істини» [140, р. 198], – наголошує Е. Брейді. Адже у разі естетичної оцінки, на її думку, недоцільно звертатись до науки або «професіонала/експерта з

критики природи». Необхідно згадати, що Е. Брейді критикує А. Карлсона за неможливість в межах його концепції зробити порівняльні судження з приводу естетичної цінності природних об'єктів. Насправді, А. Карлсон сприймає цінність природного навколишнього середовища як даність, тобто розглядає її в рамках позитивної естетики: «Уся незаймана природа загалом, по суті, є естетично прекрасною» [145, р. 72]. Безперечно, природа, в яку ніколи не втручалась людина, не може бути потворною, тому й немає підстав приписувати дикій природі негативну естетичну цінність. Критика і відповідно порівняльні судження можливі тільки щодо змішаного (людського) довкілля, яке зазнало впливу з боку людини тією чи іншою мірою.

Ж. Томпсон заперечує строгу об'єктивність, основою для побудови якої є наука. Її модель робить акцент на практиці виправдання, а не на нормі правильності. Австралійська дослідниця говорить про те, що в межах екологічної філософії нехтували роль естетичної цінності порівняно з етичною цінністю. Наші естетичні судження про природу, на її думку, є безсумнівно об'єктивними, а естетична цінність є видом внутрішньо притаманної цінності. Цінність природи в цьому значенні не є залежною від людини, яка сприймає її, об'єкт є цінним сам по собі. Ж. Томпсон критикує позитивну естетику А. Карлсона за те, що він незайману природу автоматично наділяє привілеєм естетичної цінності, на противагу окультуреній природі. Відтак в рамках його розробок неможливо здійснювати порівняння естетичних суджень, адже як можна встановити відмінність цінності незайманого болота від незайманої гори? Тому теорія А. Карлсона є незастосовною до людських навколишніх середовищ. Однак, як відмічає Ж. Томпсон, цю дискримінацію можна виправити, якщо естетична оцінка природи буде включати подібні практики, наявні в межах естетичної оцінки мистецтва: «Здатність висловлювати хороші судження про мистецтво демонструється в практиці висловлення і виправдання суджень про окремі твори мистецтва. Так само наша здатність висловлювати естетичні судження про природу демонструється способом висловлення і виправдання суджень про конкретні середовища або об'єкти» [197, р. 300]. Тобто вона проводить аналогії

між судженнями про мистецтво і природу. Для оцінки природи важливими є такі аспекти: апелювання до кольору і світла, потреба уяви і сприйняття, роль культури й історії. На жаль, розробка Ж. Томпсон обмежується окресленням проблеми і напрямку дослідження.

Найбільш вдалим, на нашу думку, є підхід Е. Брейді, що обґрунтовує альтернативне бачення проблеми об'єктивності естетичного судження щодо природи з урахуванням теорії естетичної оцінки британського філософа Ф. Сіблі, за яким визначає кілька сильних аспектів. По-перше, використовуючи думки І. Канта, він надає специфічну характеристику естетичним судженням і їхній об'єктивності. Ф. Сіблі показує, чому ми не покладаємось на логічні докази наших суджень, а скоріше – на безпосередній, перцепційний досвід естетичного об'єкта. Його підхід спрямовано на практичну об'єктивність. Ця об'єктивність не застосовується у випадку універсальності естетичних суджень, і спростовує думку, що естетичне виправдання включає в себе беззаперечне застосування правил. Імовірніше, вона спирається на конкретний досвід поціновувачів, які використовують естетичну мову для передачі своїх суджень іншим. «Підхід Сіблі має більш ясний і безпосередній вплив на практику здійснення естетичних суджень і визначення їхньої сили в контексті охорони навколишнього середовища» [140, р. 200]. По-друге, підхід Ф. Сіблі порівняно з розглянутими вище поглядами є найбільш відкритим і егалітарним у розумінні статусу естетичних суджень. Він не покладається на спеціалізоване знання, а тільки на чуттєве сприйняття з метою зауваження і розрізнення естетичних якостей. Хоча філософ вживає термін «смак» для опису цієї чутливості, його використання протистоїть елітизму і спеціалізованому знанню. Це пов'язано з тим, що насамперед здатність до сприйняття є спільною майже всіх, зокрема і дітей [191, р. 20-23]. Якщо ми розвинемо наші здібності виокремлювати і розрізняти естетичні якості, то зможемо робити набагато кращі естетичні судження. Тож Ф. Сіблі наголошує на потребі естетичного виховання, але його ідея є досить непередбачуваною: виховання не має здійснюватися фахівцем чи експертом, а бути у відкритому доступі (хтось, побачивши естетичні якості, повинен показати

їх іншим). Його теорія естетичного виправдання спирається на колективний досвід, доступний усім. Відтак саме «естетичну комунікацію» Ф. Сіблі дослідниця Е. Брейді бере як фундамент для еколого-естетичного виховання. По-третє, підхід Ф. Сіблі не є арт-орієнтованим, а, навпаки, нейтральний щодо естетичного об'єкта. Хоча він і не подає спеціальну теорію естетичних суджень про навколишнє середовище, зате його розрізнення естетичне і неестетичне, а також теорія естетичної оцінки спрямовано у сферу естетичних об'єктів, зокрема й артефактів (твори мистецтва і об'єкти дизайну), природних об'єктів і навколишніх середовищ (тварини, люди, захід сонця, хмари і луки) [142, р. 18-19].

Бачення Ф. Сіблі естетичної оцінки, що є безпосереднім об'єктом нашої уваги, містить три типи поправок до класичного розуміння. По-перше, це безпосередній неестетичний опис, який не вимагає естетичної чутливості, а потребує узгодженості. Наприклад, можна сказати, що окреме дерево має цілісну, округлу форму або шматок моху зелений і вологий. По-друге, наявний естетичний опис як, наприклад, «кінь рухається граціозно» або «пісок у пустелі дзюрчить, немов величезний океан», що вимагає естетичної чутливості і здатності розрізняти. По-третє, існує «загальне судження», коли ми висловлюємо естетичні судження, які виражають загальну думку або оцінку естетичного об'єкта, наприклад, «Який чудовий кінь!». Ці різні типи зауважень можна сполучити в естетичній критиці. Наш естетичний опис підкріплюється завдяки неестетичним описам, що постає матеріалом для «загальних суджень». Можна, приміром, сказати, що однією з причин, яка робить коня чудовим і прекрасним, є те, як він граційно рухається. Слід зазначити, що Ф. Сіблі наголошує на положенні, що естетичні якості зумовлені неестетичними або базовими якостями. «Наприклад, витончені помаху плакучої верби зумовлені формою дерева і його легкими, тонкими гілками і листям» [140, р. 17]. Відношення між естетичними і неестетичними якостями не регулюються правилом, що відповідно означає, що з будь-якого набору неестетичних якостей ми не можемо вивести естетичний опис. Тонкі лінії і світлі тони не гарантують, що картина буде витонченою, ніж трагічною і похмурою. Це говорить про інтимний, інтерактивний зв'язок між

якостями, тож естетичні якості чутливі до змін неестетичних якостей. Зміни в неестетичних якостях обов'язково викликають зміни в естетичних якостях. Це має важливі наслідки для ландшафтів, оскільки будь-які зміни неестетичних якостей ландшафту потенційно призводять до зміни їхніх естетичних якостей.

Для Ф. Сіблі, естетичні судження починаються з перцепційного досвіду естетичного об'єкта. Сприйняття починається там, де можна помітити витoki естетичної цінності. Об'єктивність наших естетичних виправдань пояснюється через цей контекст, який, по суті, є контекстом естетичної критики, де естетичні описи й атрибуції цінності виконуються і обговорюються. Ф. Сіблі визначає два критичні методи, які охоплюють два етапи в процесі виправдання: «пояснення» і «перцепційний доказ» [192, р. 37]. Пояснення «полягає в показі того, як естетичний ефект досягається... шляхом виокремлення і вказівки на те, що (зокрема, в основному, частково) важливе» [192, р. 37]. Поціновувач або критик, якщо у нього достатньо розвинута чутливість, здатний вказати, де естетичні і де неестетичні якості, а також чому об'єкт має саме такий естетичний характер. Ця діяльність не тільки дозволяє нам розпізнати основу нашого судження і бути більш впевненим у ньому, але й «ми приходимо до усвідомлення, як сміливо і витончено, з якою майстерністю, економністю і ретельністю досягається ефект, як кожна деталь оцінюється у вишуканості і всі працюють разом над яким визначенням, наша оцінка поглиблюється і збагачується і стає більш інтелектуальною у вираженні».

Виправдання естетичних суджень першочергово включає надання «перцепційного доказу» (другий щабель процесу виправдання). Завдяки цій критичній здатності, яку Ф. Сіблі характеризує як найважливішу, ми намагаємось допомогти іншим «побачити і судити про естетичні якості» [192, р. 38]. Ми досягнемо успіху, якщо зможемо показати іншим побачені нами якості, адже є люди, яким не підвладно розуміння естетичної якості. «Перцепційний доказ» – це метод, що охоплює ряд критичних прийомів поціновувачів задля демонстрації і пояснення їхнього естетичного судження. Цього роду публічний, спонукальний метод є видом доказів, що претендує на об'єктивність, але є, звісно, абсолютно

відмінним від інших видів. Філософ пропонує сім критичних прийомів, які відображають різноманітні способи демонстрування наших естетичних суджень.

Перша дія, за Ф. Сіблі, безпосередньо вказує на неестетичні якості. «Ми можемо просто згадати або вказати на неестетичні риси ... ми виділяємо те, що може бути свого роду ключем для досягнення або знаходження чогось іншого» [191, р. 18]. Це здійснюється, аби було помічено естетичний аспект, який в іншому разі може залишитися непоміченим або невіддільним від фізичних особливостей. Другий критичний прийом полягає в безпосередньому вказуванні на естетичні якості. По суті, необхідно виокремити ті естетичні якості, які ми хочемо, щоб були знайдені: «Використання самого естетичного терміна може зробити трюк; ми говоримо про те, чим є якість чи характер, і люди, які не бачили їх раніше, побачать це» [191, р. 18.]. Можна сказати щось на кшталт: «помітьте витонченість лебедів» або «почуйте м'який звук човна на каналі, що спокійно пливе по воді», або «понюхайте складний і дивовижно змішаний запах у повітрі – він об'єднує місто і країну в одному подуві». Третій вид дії включає в себе безпосереднє зв'язування виокремлених естетичних і неестетичних характеристик. Можна висловитися на манер: «типова розповсюдженість лебедів сприяє елегантності і святості водного каналу в цілому» або «комічна активність куріпок і качок додає світла і відчуття спокою». Четвертий вид діяльності потребує використання образної мови порівнянь і метафор для виявлення естетичних якостей. Уява й емоції тут мають плідний ґрунт. Е. Брейді наводить такі приклади: «Якщо я кажу, що канал – це зелена лінія життя між природою і культурою, то завдяки образу я намагаюся впіймати самотній всеосяжний характер каналу» [140, р. 204]. Можна застосовувати цей прийом щодо експресивних якостей, приміром, коли ми просимо нашого колегу розпізнати певні експресивні якості, які виражають характер місця. Імовірно, що качки справді є «комедіантами», але, звісно, не у буквальному сенсі, а якщо розглядати їхній рух, який характеризується як смішний і дещо комічний. П'ятий прийом використовує протиставлення, порівняння і спогади стосовно естетичних якостей. Уява також відіграє тут важливу роль, тому що допомагає нам окреслити можливі об'єкти для порівняння

і контрасту. Наприклад, розглянемо два водні канали, розташовані у різних місцевості, – Венеції та індійському місті Алаппужа. Відразу помічаємо, що природа і колорит відмінні. Перебуваючи на одному з цих каналів, кожен переживає інтимний досвід, який водночас поєднується з досвідом інших людей (взятим з різноманітних оповідей). Цілісний досвід дає можливість виокремити естетичні якості, а відтак і естетичну цінність водного каналу. Шостий вид діяльності включає в себе «повторювання з деякими варіаціями, розвинутими пунктами і зробленими оглядами» [191, р. 19]. Завдяки неодноразовому повторенню ми акцентуємо на тих пунктах, які вже виведено, аби переконати інших у своїй правоті: «коли один епітет чи метафора не спрацює, то ми закидаємо нові, пов'язані з ними» [191, р. 19]. Це також можливість зібрати цілісний естетичний опис конкретного місця, що охоплюватиме наявну естетичну цінність цього місця та її критичне пояснення. Поряд з усіма цими словесними прийомами Ф. Сіблі наголошує на ролі відповідних жестів, що також здійснюють безпосередній вплив і надають мимоволі інформацію. Він стверджує, що саме тон голосу, кивки і жести додають колориту і формують потрібні акценти у співбесідника для виокремлення естетичних цінностей.

Естетична оцінка в межах теорії Ф. Сіблі, на відміну від теорії А. Карлсона, не потребує закладеного в «довкільну» модель когнітивного підґрунтя. Коли ми пояснюємо або захищаємо власні естетичні судження, знання не обов'язкові для досягнення естетичних оцінок. Наші судження вимагають об'єктивності без відсилання до наукових категорій. Головною особливістю естетичних суджень, відповідно до теорій І. Канта і Ф. Сіблі, є те, що вони зумовлюють специфіку естетичного об'єкта, поціновувача й естетичної ситуації. В естетичній сфері ми переходимо від індивідуально пережитого до того, що встановлюється в процесі комунікації. Тобто естетичні судження в цьому ракурсі не виступають чимось суто індивідуальним, як, наприклад, особистий досвід людини. Практичний підхід Ф. Сіблі до об'єктивності, як підкреслює Е. Брейді, є «діяльним, перцепційно насиченим методом, який спонукає до естетичної комунікації між окремими особами» [140, р. 206]. Завдяки постійному діалогу щодо наших естетичних

суджень ми можемо засвоїти щось нове від співрозмовника або навіть створити критичний естетичний словник, який формуватимуть відповідно до особливих вимог навколишнього середовища. Варто зазначити беззаперечну необхідність комунікації, яка постане підґрунтям вироблення практик еколого-естетичного виховання.

Е. Брейді відмічає наявність витоків концепту естетичної комунікації (важливої в межах критичної екологічної естетики) в кантівській ідеї «загального для всіх чуття» (*sensus communis*), яку пізніше підхопив Ф. Сіблі і Т. Коен. Щодо естетичного судження І. Канта, то воно формується на основі естетичного почуття суб'єкта і висловленого судження смаку. Якщо людина наголошує, що сприймає предмет і робить судження про нього із задоволенням, то таке судження, за І. Кантом, є емпіричним. На противагу ж, якщо вона називає предмет «прекрасним», думаючи, що подібно стверджують усі довкола, то таке судження є апіорним. «Задоволення або суб'єктивну доцільність уявлення для відношення пізнавальних здатностей в судженні про чуттєвий предмет можна взагалі з повним правом вважати характерним кожному ... Судження смаку стверджує лиш те, що ми маємо право припустити у всіх людей ті суб'єктивні умови здатності судження, які ми відмічаємо у себе, і що ми правильно підвели даний об'єкт під ці умови» [55, с. 130-131]. «Загальне чуття» діє згідно з трьома максимами: 1) мислити самостійно, 2) подумки ставити себе на місце іншого, 3) завжди мислити в згоді з самим собою. «Перша – це максима вільного від забобонів, друга – широкого, третя – послідовного мислення ... Ми можемо сказати: перша з цих максим є максима розсудку, друга – здатності судження, третя – розуму» [55, с.135-136.]. Смак формується на ідеї «загального чуття», яка показує, що І. Кант естетичну «залученість» (участь) розглядає як додаткову характеристику до комунікативності людини. Як відомо, людина на відміну від тварин, які є «замкнутими» створіннями, виділяється своєю комунікативністю [55, с. 197-198]. Естетичні судження на глибокому рівні містять в собі підґрунтя для комунікативності й взаємного досвіду. Отже, це дає нам можливість вийти на рівень естетичної комунікації. Однак необхідно враховувати, що естетична

комунікація буде зіштовхуватись з проблемою культурних відмінностей між людьми (що впливатимуть на типові суперечності в судженнях), однак таке питання як, наприклад, судження щодо кольору об'єкта, буде дійсно об'єктивним.

Американський філософ Т. Кoen, розвиваючи думки Ф. Сіблі, використовує експресію для опису справжньої комунікації щодо естетичного досвіду, а також окреслення специфічних рис естетичного досвіду. Так, жарти або метафори дослідник розглядає як фундамент для певного інтимного зв'язку людей, а надалі й утворення спільноти, яку об'єднуюватимуть переживання і відчуття. [157, р. 33]. Тобто спільне переживання, яке отримає певна група людей від жарту, є бажаною метою. Фінський філософ А. Хаапала підтримував ідею соціальної значимості метафоричної мови, оскільки сила метафори в її поетичному, а не буквальному розумінні: «Всі, хто розуміє думку і перебуває в межах спільноти, відчують свого роду безпосереднє, спонтанне духовне єднання» [168, р. 99]. Подібно естетичні судження, які будуть вмотивовані одержаним досвідом і узгоджені між собою, постають цілком естетичної комунікації. Тобто тут знову ж таки важливе поняття «естетичного досвіду», яке розглядається в аналітичній його версії. Естетичний досвід, як нашарування естетичних переживань, породжує різноманітність суджень з боку аудиторії, втім, якщо придивитись уважніше, виявиться, що їхня суть незмінна і вони всі узгоджуються між собою. Відтак неможливе нав'язування чужорідних ідей, які не стосуються конкретно отриманого естетичного переживання. Отже, ми потребуємо узгодження щодо наших описів і відчуттів задля нашого спільного світу, а спільного світу потребуємо як «емблеми для нашої спільної гуманності» [157, р. 34]. Естетичні судження постануть не просто об'єктивними, а об'єктивно значимим внеском.

Ідея естетичної комунікації становить основу естетичної критики навколишнього середовища, що, як відмічає Е. Брейді, включає в себе судження стосовно позитивних і негативних естетичних цінностей, окремих природних об'єктів і навколишніх середовищ, а також порівняльні судження (запропонована С. Годловітчем). Оскільки вона не сприймає ідеї позитивної естетики (схвалює цінність об'єктів як даність), то вважає, що можна посперечатись з приводу

цінності тих чи інших природних і змішаних (людських) навколишніх середовищ або об'єктів. Один водоспад, наприклад, може видатись більш драматичним, ніж інший, одна особина біологічного виду – більш вражаюче складною, ніж інша особина іншого виду [140]. Деякі з найзапекліших суперечок виникають у контексті порівняльних суджень (comparative judgements). Часто люди переконують, що відомі місця мають більшу цінність, ніж той пейзаж, який зараз постає перед нами, тобто тільки «території визнаної природної краси» або «національні мальовничі території» наділені найвищою цінністю. Хоча насправді особисте відчуття місця, переживання, отримане від побаченого, також мають сенс, не можна їх залишати поза увагою. На цьому ґрунті часто виникають суперечки: що вважати естетично цінним – те, що визнано уже мільйонами людей і непідкріплено особистим досвідом, чи те, що визначено як цінність кількома людьми, чи те, що є авторитетним місцем з підкріпленням індивідуальною думкою? Немає формули для вирішення цих суперечностей, зате можна виробити методи для винесення раціональних суджень, даючи їм обґрунтування, переконуючи інших і допомагаючи їм розкрити небачену раніше естетичну цінність, а також – способи виявлення розбіжностей.

Естетична критика й естетичне виховання взаємопов'язані. Важливі здобутки критичного дискурсу будуть примножуватись завдяки відкриттю естетичної цінності у процесі плідного спілкування. Як пише Е. Брейді: «Наші оцінки ґрунтуються на більш багатих естетичних описах, і ми зможемо краще зрозуміти наші особисті переживання, якщо ми їх порівняємо з чужими, а це дасть нам можливість дізнатися, наскільки релевантним або іррелевантним буде наш власний досвід в дискусії щодо естетичних цінностей» [140, р. 215]. Отже, висловлення естетичних суджень про довкілля, надання особистої оцінки, а надалі початок комунікації щодо його естетичної цінності можуть привести до встановлення об'єктивності і формування критичної «екологічної естетики», яка неможлива без врахування загально естетичного контексту.

Ю. Сепанмаа своїми теоретичними розробками значно відрізняється від американських і канадських колег, що формувались під тиском аналітичних ідей.

У своїй ґрунтовній роботі «Краса навколишнього середовища: основна модель для екологічної естетики» автор подає досить неординарну концепцію естетичної оцінки навколишнього середовища, яка постає в метакритичному ключі. Завданням «екологічної естетики», з погляду метакритики, є не винесення вердикту – «це прекрасне, а це потворне», а – «збір відомостей про судження смаку, винесені щодо об'єкта сприйняття, і логіка цих суджень на практиці» [190, р. 22.]. Сфера метакритики охоплює низку питань, які узагальнюються в одне: як навколишнє середовище відображено в дескриптивних, інтерпретативних і оціночних судженнях? Метакритичний аналіз, на думку фінського дослідника, ґрунтується на дескриптивному матеріалі, тобто «екологічна естетика» здійснює теоретичний контроль опису, інтерпретації та оцінки довкілля і створює рамки поля дослідження.

У «екологічній естетиці» теоретичне вивчення природи естетичного об'єкта поєднується з його емпіричним описом. Естетичну інтерпретацію і оцінку здійснює філософія критики, або метакритика. Метакритика навколишнього середовища тісно пов'язана з іншими науками: географією, лінгвістикою (описані об'єкти), природною історією, історією культури, екологією (інтерпретація), економікою, соціологією, етикою, психологією (оцінка). Оцінка постає ядром метакритики. Її завданням є дослідження естетичного смаку, естетичних цінностей та естетичного ідеалу [77].

Ю. Сепанмаа розглядає проблему характеристики людських оповідей про природу: «Коли Калліола написав книгу про фінську природу, або коли Джон Мюїр і Альдо Леопольд виклали свої оповіді про північноамериканську природу, або коли менш відомий Люк Ховард, який “назвав хмари як такі, що існують для всіх країн, усіх народів і на всі часи”, написав свою книгу, то вони були перекладами? Чи є людина, яка здійснює опис, перекладачем чи інтерпретатором природи в цьому сенсі?» [189, р. 290]. Щоб дати відповідь на ці запитання фінський філософ здійснює метакритичний аналіз, який відбувається у три етапи: опис (словесний чи візуальний або повідомлення), інтерпретація (пояснення, що робить його зрозумілим), оцінка (визначення рівня якості). Опис – це

виокремлення об'єкта спостереження і його вербальна чи візуальна презентація. Описи подають для розгляду об'єкти як осмислені, розглянуті та проаналізовані, однак вони, звичайно, не замінюють справжній досвід людини. Як приклад опису наведемо Кобзареве романтичне бачення українського природного універсуму, що постає глибоко національним і позачасовим: «Меж горами старий Дніпро, / Неначе в молоці дитина, / Красується, любується / На всю Україну. / А понад ним зеленіють / Широкі села, / А у селах у веселих / І люде веселі» [121, с. 120].

Існує парадокс: кількість все нових і нових описів зростає щодня, хоча обсяг ділянок незайманої природи, навпаки, скорочується. Можна уявити майбутнє, коли описані об'єкти уже зникнуть або вимруть, проте все ще буде існувати їхній опис. Як відзначає філософ, «опис забезпечує темпоральний вимір» [190, р. 82]. Оскільки об'єкт постійно змінюється, розвивається і навіть вмирає з плином часу, опис робить його статичним і, в певному сенсі – безсмертним. Описи – це загальна модель для сприйняття навколишнього середовища людьми, вони виступають концептуальним зразком для окремих процесів сприйняття, на які будуть орієнтуватись. Певні суб'єктивні варіанти огляду перетворюють туристичні види в культурні кліше, крізь призму яких відбувається відбір, комбінування, спрощення, вилучення, додавання, зсуви сприйняття. Разом з тим набирає сили тенденція звільнення від цих кліше, чому слугують ірреальні, гіпертрофовані зображення природи, що нагадують сновидіння, фантазії чи галюцинації. Казкові, абстрактні картини дозволяють по-новому побачити небо, хмари. Вони відображають бажання людини не просто спостерігати, а й змінювати світ довкола себе згідно з оновленим естетичним ідеалом, що відповідає суспільним естетичним потребам. Опис і сприйняття навколишнього середовища – позитивна творча діяльність. Створення моделей опису та сприйняття пов'язано із спостереженням, пізнанням, художньою майстерністю. «Словесні і візуальні науково-художні описи природи здійснюються відповідно до естетичних ідеалів, породжених мистецтвом» [77, с. 272-273]. Метою опису в цьому контексті є філософська і науково-художня реконструкції навколишнього

середовища в рамках культури, на чому й ґрунтується процес інтерпретації та оцінки.

Інтерпретація – це свого роду сполучна ланка між описом і оцінкою, коли вже наявний матеріал для оцінки, але невідомо, як її здійснювати. Її мета: тлумачення і роз'яснення описаних об'єктів довкілля, співвідношення з культурним інформаційним контекстом. «Інтерпретація не відбувається у вакуумі, а має дві системи відліку: знання й асоціації» [190, р. 98.]. Екологічні знання доповнюють і поглиблюють естетичний досвід, але водночас і обмежують його. У сукупності з етичними цінностями вони утворюють межі, які регулюють естетичний досвід. Еколого-естетичне знання включає в себе діахронічний і синхронічний зрізи. Діахронічний природно-культурний підхід особливо необхідний в будівництві, реставрації будівель. Синхронічний природно-культурний підхід орієнтовано на вивчення механізмів функціонування довкілля, його цілісне сприйняття, розкриття його культурної символіки. Критерієм естетичної оцінки виступають тут краса і функціональність [77]. Щодо асоціації, варто відзначити, що як і мистецтво, так і навколишнє середовище у кожної людини викликає якісь уявлення, щось з ностальгією нагадує. Асоціація є суто індивідуальною формою, адже власний досвід дає інформацію для аналогій між побаченими об'єктами навколишнього середовища і якимись пережитими подіями, або іншими об'єктами спостереження в минулому. Можлива асоціація, що має культурний характер: наприклад, «коли західна людина чує назву «Три сестри», яка застосовується до групи гір; історія назви може не мати нічого спільного з назвою п'єси Чехова, але це не скасовує асоціацію, що має спільну основу в наших знаннях і освіті» [190, р. 103.].

Особлива роль у межах метакритики надається оцінці навколишнього середовища. Завдання і мета оцінки полягає у визначенні естетичної цінності об'єкта. Керуючись інтуїтивним естетичним почуттям, метакритик зобов'язаний в кінцевому підсумку інтелектуально досягнути свій об'єкт. Естетична оцінка довкілля відрізняється від оцінки мистецтва, художня цінність якої домінує над науковими, моральними, релігійними та іншими цінностями. У природі естетичні

цінності не тільки пов'язані з іншими цінностями, а й залежать від них. Пізнавальний контекст, що в лісі вовки і там страшно, наприклад, може зумовити оцінку об'єкта. В рамках «екологічної естетики» все екологічне можна оцінити як естетичне. Відтак естетична оцінка сприяє розвитку екологічної чутливості, пропонує шляхи гармонізації стосунків між людиною і довкіллям, дозволяє усвідомити, що культура – це не тільки руйнування, а й примноження природних достоїнства [77].

Завданням метакритики є побудова критеріїв, які будуть основою для оцінки, з допомогою аналізу описів. Тому необхідно насамперед розібратись – як же аналізується естетична оцінка? Перший і найважливіший спосіб полягає у дослідженні застосування мови. Представляють описові, інтерпретативні та оціночні твердження щодо естетичних об'єктів. Завдання дослідника пояснити логіку використання мови. Вирішальним є те, наскільки оціночні твердження підкріплено за допомогою описових та інтерпретаційних компонентів. Критерій оцінки може бути безпосередньо вираженням в словах, але зазвичай вони не виражені, в цьому разі повинні бути визначені в процесі оцінки. Інші способи оцінки в кінцевому підсумку також відсилають до мови, оскільки без лінгвістичної інтерпретації – це лише непрямі докази, симптоми. У зв'язку з цим Ю. Сепанмаа говорить про необхідність визначення критерію естетичної оцінки, який постає свого роду законом, що визначає, чи притаманні об'єкту якості, які характеризують його як естетичну цінність. З цього положення випливає, що оцінка тісно пов'язана з описом та інтерпретацією. Філософ констатує, що естетичний критерій є дворівневий і відповідно поділяється на формальний та змістовний рівні. Формальними критеріями оцінки мистецтва та навколишнього середовища є гармонія, симетрія, порядок, ритм. До цієї групи також відносить використання символів, алюзій тощо, які поєднують формальні критерії з тими, які належать до контенту. Змістовні критерії пов'язано з оцінкою місця естетичного об'єкта в більшій цілісності. Такі ознаки не є миттєво поміченими, а ідентифікуються завдяки знанню і розумінню: прийнятність (доцільність), автентичність, функціональність, екологічна стійкість, ідентичність і

різноманітність. Наприклад, судження про те, що незаймана природа є прекрасною, ґрунтується на використанні критерію автентичності. Оригінальний об'єкт у межах природи здебільшого дуже високо цінується. Автентичність означає незмінність, відсутність фальші, справжність об'єкта, тому критерій справжності є основним для оцінки природного навколишнього середовища [190, р. 123-125.]. Основним критерієм естетичної оцінки людського навколишнього середовища слід вважати те, наскільки воно задовольняє потреби людини. Критерій функціональності об'єднує естетичний та практичний аспекти оцінки. Наприклад, повороти на дорозі цінні не тільки тим, що дозволяють насолоджуватися новими видами, але й тим, що не дають водієві заснути. Свідченням функціональності є архітектура або мода, що створюється не лише заради естетичного споглядання, а й для практичного застосування. Тож навколишнє середовище в дослідженні Ю. Сепанмаа виступає як об'єкт метакритичного аналізу, серцевиною якого є оцінка навколишнього середовища, насичена дескриптивним та інтерпретативним матеріалом.

Отже, Е. Брейді, А. Карлсон і Ж. Томпсон розробляють проблему об'єктивності естетичного судження щодо природи, без якої неможлива побудова критичної «екологічної естетики», а також естетична оцінка довкілля. Теоретичні напрацювання А. Карлсона обмежуються природою, оскільки він, як істинний представник «когнітивізму», користується даними природничих наук для встановлення об'єктивності естетичних суджень про природу. Його часто критикують за наділення незайманої природи привілеєм естетичної цінності, на противагу окультуреній природі. Модель Ж. Томпсон є всього лиш дескриптивною і недостатньою для теорії екологічної естетики. Розробка Е. Брейді, побудована на теорії естетичної оцінки аналітичного філософа Ф. Сіблі, а також концепції естетичного судження І. Канта, є найбільш ґрунтовною і придатною для формування метакритичного рівня «екологічної естетики». «Перцепційний доказ» Ф. Сіблі, підкріплений ідеєю «загального чуття» І. Канта і версією естетичного досвіду Т. Коена, лягає в основу побудови дослідницею естетичної комунікації як основи естетичної критики довкілля, а тому

уможлиблює розвиток еколого-естетичного виховання. Водночас цікавою і плідною видається концепція естетичної оцінки навколишнього середовища Ю. Сепанмаа, яка постає в суто метакритичному ключі, не зачіпаючи питань об'єктивності естетичних суджень, і працює з наявним дескриптивним матеріалом. Моделі Е. Брейді і Ю. Сепанмаа дуже подібні формуванням метакритичного рівня «екологічної естетики», що формує базу для еколого-естетичного виховання, однак різними методами, адже Е. Брейді – це «нонкогнітивний» філософ, а Ю. Сепанмаа – «когнітивний».

3.2. Естетика довкілля і екологія культури: фундамент нової картини світу

Здавна ми звикли, що слово «природа» позначає у світі все, що не є людиною. Розглянувши історію, ми побачимо, що таке тлумачення має далекі корені. Наприклад, слово «простір» за своєю етимологією означає розчищення нових просторів для проживання людей. Українська дослідниця В. Панченко у своїй монографії «Мистецтво в контексті культури» визначає простір і час як найзагальніші форми культури. Вона наголошує на важливості культурологічної інтерпретації проблеми простору і часу, поданої французьким археологом і палеоантропологом А. Леруа-Гураном. Простір і час – це свого роду «символи суспільства». Французький дослідник розрізняє два види сприйняття навколишнього світу: «“динамічне” (маршрутне), пов'язане з рухом через простір, і “статичне” (радіальне) сприйняття простору у вигляді концентричних кіл, що згасають на горизонті» [85, с. 7]. Перший вид сприйняття властивий людям культури збирання і полювання, коли світ сприймався мимохідь, кочуючи певною місцевістю. Другий вид сприйняття стає панівним у період переходу людини до осілого способу життя і землеробства: «осілий землероб будує світ концентричними колами навколо своєї житниці; звідси біблійний міф про рай земний в центрі всесвіту з чотирма річками, що течуть у чотирьох напрямках світу» [85, с. 7]. «Статичне» сприйняття простору домінує аж до нового часу, як розгляду «ідеї міста-“мікрокосма”, що розташований у центрі всесвіту –

“макрокосма”» [85, с. 7]. Простір виражає конкретну культуру, яка так само окреслює місце, де проживають і діють люди. Наприкінці ХХ ст. відбувається «просторовий поворот», а також утвердження просторового мислення як домінантного. Ця трансформація великою мірою призвела до розуміння проблем співжиття людини і природи у новому ключі, до появи зацікавлення довкіллям не в обмеженому значенні – природа, а в сенсі – місця проживання людей, яке містить об’єкти природного навколишнього середовища і людського навколишнього середовища, як належні до певного топосу.

З давніх-давен людина протистояла навколишньому світу. Людина-борець, яка змагається зі світом (природним, соціальним), зокрема і з силами природи, оспівувалась у міфології, в народній культурі і навіть була зразком для наслідування. Християнська доктрина, акцентує український філософ Р. Шульга, в багатьох аспектах «корегувала» європейський світогляд в плані соціального протистояння, однак як установка, нехай лише на периферії свідомості, він продовжував існувати [123, с. 37]. Сьогодні ж повсюдно пропагується думка, висловлена німецьким філософом К. Маєр-Абіхом у роботі «Повстання на захист природи. Від довкілля до спільносвіту», про те, що природний світ – це не щось чуже, адже людина – це частинка «єдиної природи» [74]. Людина постійно перебуває у «єдиній природі», тому взаємозв’язок і взаємодоповнення природи і культури – це аксіома, яка не потребує підтвердження. Першопочаткове розуміння поняття «природа» – це світ, що існує поза бажанням і діяльністю людини, а «культура» – світ, створений завдяки людському перетворенню. Влучним є визначення терміну «культура» російського історика-етнолога Л. Гумільова – це витвір рук і розуму людини [33, с. 27]. Історично людина виникла пізніше за довкілля, а тому природа постає точкою відліку для її розвитку. Людина – це всього лише плід органічної еволюції природи. Як мураха або птах, людина намагалася облаштувати собі комфортні умови для існування у світі природи, породила безліч артефактів, які ми вже не відносимо до сфери природи, а до культури. Створення елементів культури людьми – це так само природно, як і побудова домівки мурахами. Культура є інструментом для укорінення людини в

довкіллі, це її «дім». Відтак протистояння природи і культури неможливе, адже їхній взаємозв'язок органічний. «Природа, універсальна життєва сила, знову пізнала себе через нас і в нашому спільностві, у тварині і квітці, у дереві й камені. Ми, що дали їм імена, можемо бачити, як розквітає й оживає в них цілість і як вони поєднані зі світом, маючи свою власну самоцінність ... До того ж бачимо, що завдяки нам щось у світі може стати кращим, ніж воно було без нас» [74, с. 55].

Людина не може існувати поза культурою. Кожен індивід, незалежно від його бажання, є носієм тієї чи іншої культури. Як висловились українська дослідниця Л. Бабушка: «Постаючи глибоко індивідуальною, картина світу окремої людини попри все утримує в собі достатньою мірою універсальні характеристики, обумовлені єдністю людської природи, соціальності й культури, водночас і в своїх нескінченних запитах щодо смислу власного існування і світу загалом» [3, с. 13]. Багатство людської культури взагалі неможливо вкласти у класичне відношення «культура-природа», тож його необхідно розширити до системи «природа-людина-суспільство». Естетика довкілля – це міждисциплінарна сфера досліджень, покликана охопити пласт філософсько-естетичних проблем щодо естетичного досвіду довкілля (природне і культурне), що формують основу системи відношень «природа-людина-суспільство». Адже людину неможливо розглядати поза її оточенням, а довколишнє середовище – ніщо без його елементів. Людина, яка живе в «домі» культури в єдності з іншими (у спільноті), а також простір природи (зміненої або олюдненої), в якому фізично вона перебуває, – це все непокінченний універсум, який неможливо аналізувати, вилучивши одну з його ланок. На нашу думку, естетика довкілля покликана охопити в межах свого предмета теорію і практику «екологічної естетики» й «екології культури», як складники життєвого світу людини. Адже межа між природою і культурою стирається, гармонізуючись у концепції довкілля.

Задовольняючи свої потреби, людина безперечно олюднює світ довкола себе. Навколишнє середовище не задовольняє її у своєму первісному вигляді, а тому людина змінює і адаптує його відповідно до своїх потреб. Як зазначає український культуролог М. Бровко, один і той самий об'єкт природи можна

змінювати до безкінечності різноманітними способами, залежно від потреб практики і вироблених суспільством на конкретному етапі його розвитку технологій у матеріальній і духовній сферах. Він пише, що «відбиттям соціокультурної закономірності є те, що, вивчаючи ті чи інші предмети, які стали в певну історичну епоху результатом людської практики, порівняно легко (в усякому разі для цього існують вироблені наукою прийоми, способи, методики) можемо відшукати ступінь пізнання і практичного оволодіння людиною світом» [13, с. 16]. Насамперед людина пов'язана з тим світом, який постає предметом її духовного, практичного інтересу, а також діяльності.

Розгляд естетичного сприйняття дійсності, викладений у праці представника київської філософської школи Д. Кучерюка «Естетичне сприйняття предметного середовища» (1973), постає теоретичною розробкою проблематики естетики довілля в рамках марксистсько-ленінської естетики. Естетичне сприйняття, на думку автора, бачиться цариною естетичного відношення людини до дійсності. Завдяки естетичній потребі суспільства сформувалось естетично цінне середовище, мистецтво, бажання особи співіснувати в єдності зі світом прекрасного. Прекрасними можуть поставати різні предмети й явища. Предмет мистецтва або інший естетичний об'єкт створює аудиторію, яка зрозуміє і зможе насолоджуватись його красою. Дослідник виділяє такі елементи естетичного сприйняття: 1) естетичне сприйняття предметно-практичного середовища, 2) естетичне сприйняття природи, 3) естетичне сприйняття творів мистецтва, 4) естетичне сприйняття явищ суспільного процесу. Звісно, нас більше цікавлять перші два. «Предметно-практичне середовище – це сукупність суспільно-доцільних речей, відірваних від живої природи і спрямованих на задоволення матеріальних і духовних потреб людини. Середовище це є функціональним і дійсно людським (олюдненим) не лише як результат розумної праці, а й як оживлена в новій якості об'єктивна реальність» [64, с. 34]. До предметного середовища філософ відносить ті речі, які мають суспільно-практичне призначення, а також явища природи і твори мистецтва, що постають елементом предметного середовища. Предметне середовище – це, по суті, довілля людини,

яке охоплює природне і людське навколишні середовища (про що говорять теоретики «екологічної естетики»): «Речі оточують людину, де б вона не перебувала, і вони справляють на неї вплив. Речі – це і рухомий простір, і предмет праці, і засіб праці, і вся планета, що становить більш-менш влаштований космічний притулок для житла» [64, с. 48]. Естетичне сприйняття природи близьке до естетичного сприйняття предметно-практичного середовища, адже вони складають сферу реальної дійсності: «Естетичне сприйняття природи – це сприйняття реальної дійсності» [64, с. 36]. Навіть якщо природне середовище залишається неосвоєним у тому сенсі, що людина не перетворює його задля своєї мети, то воно все-таки освоюється у формі «олюдненості естетичного сприйняття». Людина застосовує суспільний досвід естетичного відношення до світу кожного разу, коли здійснює естетичне сприйняття природних об'єктів. Штучні озера, парки, сади, поля і луки – це все природне середовище, проте водночас воно належить до предметно-практичного виміру (людина пов'язує задоволення від естетичного сприйняття з життєвими інтересами і практичними потребами). Отже, можна виокремити схожі інтенції, що побутують і в американських розробках сфери естетики докільля: аналіз процесу естетичного сприйняття; виокремлення предметного і природного середовища, які постають у взаємозв'язку; розкриття співвідношення естетичного сприйняття предметного середовища і твору мистецтва.

Український еколог В. Борецько у роботі «Вступ у природоохоронну естетику» робить спробу віднайти красу навколишнього середовища, аби показати, що воно потребує захисту й етичного ставлення. Найвищою естетичною цінністю, на його думку, наділені об'єкти незайманої (органічної) природи (рослини і тварини). Вони є еталоном краси. Наділення флори і фауни красою повинно посприяти їхньому захисту, збереженню і навіть розведенню з боку людини. Об'єкти неживої (неорганічної) природи (скелі, печери, валуни, метали, коштовне і напівкоштовне каміння) також володіють високою естетичною цінністю. Пише автор і про красу окультурених ландшафтів, яка, на відміну від незайманої природи, не наділена піднесеною величною красою. Водночас

естетичну насолоду можна отримувати через звуки, запахи і відчуття, якими насичує нас природа (натяк на мультисенсорний досвід). В. Борецько схиляється до думки, що саме краса природного середовища сприяє формуванню моральності і культури індивіда і взагалі спільноти. Робота автора обмежується тими об'єктами, які наділені проявом естетичної цінності – якістю красивий. Він визначає такі принципи природоохоронної естетики: 1) прекрасне те, що відповідає екологічним законам, 2) дика природа – еталон краси, 3) все в природі красиве і доцільне (не існує некрасивих видів рослин чи тварин, чи ландшафтів), 4) принцип естетичної незацікавленості (природний об'єкт цінується за свої естетичні якості, а не як засіб для досягнення задоволення людиною), 5) принцип естетичної поваги (цінувати природу такою, якою вона є), 6) принцип захисту естетично цінних природних місць (місця, наділені великою естетичною цінністю, потрібно взяти під охорону) [7]. Отже, український еколог В. Борецько намагається створити вітчизняну модель естетики довкілля, яка на практиці зводиться до оспівування краси природи на численному матеріалі з естетики природи, вимоги етичного ставлення до неї людства, охорони довкілля і заповідної справи.

Міське середовище сьогодні як ніколи постає важливим елементом довкілля людини. Як зазначає російська дослідниця Є. Устюгова: «Місто – це феномен культури, що має визначену історичну долю, що є місцем закарбування культурної пам'яті, що володіє власною символічною мовою, але це і особливий тип Буття, що має свій хронотоп, місце в природному середовищі, і такий, що сам являється середовищем життя людей... » [109, с. 54]. У контексті естетики довкілля нас цікавить природне середовище міста, без сумніву, окультурене людською діяльністю. Місто – це людське навколишнє середовище, оскільки природне середовище (сади, парки, водойми тощо), сконструйоване завдяки людському перетворенню. Український соціолог Ю. Тарабукін, автор циклу лекцій «Соціологія міста», де одну із них присвячує темі «Природно-екологічна підсистема міста», яку розглядає як просторово-природний базис міста. «Природно-екологічна підсистема міста – це складна система природних і суспільних явищ і процесів, які розвиваються паралельно, справляють взаємний

вплив на еволюцію один одного в міських поселеннях» [106, с. 309]. Природно-екологічна підсистема – це перетворене людиною природне навколишнє середовище в межах міста: сади, парки, сквери, бульвари, річки, озера, алеї, флора і фауна. Відношення міста й природи автор узагальнює у чотири напрями:

- 1) як до середовища існування (місце розташування міста обиралось жителями відповідно до потреб їхнього організму);
- 2) як до ресурсної бази (місто живе за рахунок наявних на території природних ресурсів);
- 3) як до міської території (місто його жителі часто розглядають як частину природного середовища);
- 4) як до елемента міського середовища (елементи природи включаються в міську екосистему). Одним з елементів міського довкілля постає «оазис природи» (лісо-, гідро-, лугопарки) [106, с. 310]. Такий куточок перетворюється у місце, де людина може не тільки відпочити від гамірності міста, помилуватись пейзажами і краєвидами, відчути запах природи, а й зануритись у мультисенсорний естетичний досвід. Пересічна людина може не тільки наблизитись до природного навколишнього середовища, нехай навіть і олюдненого, а й естетично оцінити його об'єкти.

Варто згадати, що глобальні трансформації в довкіллі відбуваються за безпосереднього внеску міста у цей процес. Місто, як відзначає Ю. Тарабукін – це «острів тепла», джерело теплового, радіо- й електромагнітного впливу на атмосферу, літосферу і гідросферу [106, с. 313]. На його думку, природу можна і варто зберігати, але не всупереч урбанізації і не завдяки їй, а втіливши в життя ідеї створення і збереження міської екосистеми.

Надалі мовитиметься про проблему збереження довкілля, яка постає у двох вимірах – екологічна культура і екологія культури. Хоча терміни видаються спочатку подібними, однак вони не є тотожними. Українська дослідниця Л. Юрченко визначає екологічну культуру як «специфічно людський спосіб адаптації у біосфері» [125, с. 16], який виступає засобом врегулювання відносин між людьми і біосферою. Екологічна культура – це також побудова іншого

підходу до сприйняття природи, віднайдення нових вимірів співіснування людини і природи методами, як-от ресурсозбереження, маловідходні або в ідеалі «біосферосумісні» технології, використання відновлюваних джерел енергії (вітер, вода, сонце). Спільноти людей, наділені екологічною культурою, помітно виходять із зони тиску біотичних чинників, а людина, як наслідок, постає в біосфері домінантним видом. Рівень екологічної культури на різних стадіях розвитку суспільства найповніше відбивається у феномені природокористування. Природокористування – це «атрибутивно-універсальна ознака виду *Homo sapiens*» [125, с. 54]. Рівень природокористування, безперечно, пов'язаний з цивілізаційним поступом людства. Відповідно до концепції екологічної культури українського еколога В. Крисаченка, можна визначити такі основні рівні природокористування: привласнююче, продукуюче, інноваційне і ноосферне [61]. Сьогодні вчений відзначає прихід нового етапу екологічної культури на зміну інноваційному – ноосферного. Цей рівень також називають інформаційно-конструктивістським природокористуванням. Уже з назви помітно, що згадана модель ґрунтується на теоріях П. Тейяра де Шардена і В. Вернадського. Однак справжня реалізація їхніх концепцій постає лише майбутнім проектом, який потребує нагального виконання. Услід за В. Крисаченко і Л. Юрченко узагальнимо, що екологічна культура виступає свого роду орієнтиром у контроверсійному полі багатофакторних екологічних процесів. Вона визначає характер відносин між суспільством і природою, а також гарантує їхню єдність. Важливим елементом екологічної культури є «екологізація» всіх сфер людської діяльності: предметної, духовно-практичної і теоретичної, а також світогляду і науки [125, с. 83]. Відтак, на нашу думку, екологічна культура – це спрямування діяльності та мислення людини, від якого залежить існування сучасної цивілізації та її поступ у майбутньому. Треба погодитись з українським екологом М. Хильком, що «якщо раніше екологічна проблема розглядалась як одне, нехай важливе, а все ж часткове завдання розвитку суспільства, то сьогодні вона тяжіє до того, щоб стати центральною, такою, що визначає тип і напрямок технологічного розвитку, більше того – саму його можливість» [113, с. 138].

Справді, українські екологи ґрунтовно пояснюють суть збереження природного навколишнього середовища, але оскільки природа (окрім куточків незайманої дикої природи) сьогодні існує в одному просторі з людським навколишнім середовищем, то існує потреба вийти на якісно новий рівень розгляду глобальних проблем довкілля. В межах згаданого дослідження враховано лише естетичний пласт.

В умовах «екологізації» дискурсу як нагальна постає потреба збереження культурного середовища, яке так само потрібне людині для життя, але для духовного. Екологія культури – це наймолодша з культурологічних дисциплін. Як відомо, для культурології важливою проблемою є «з'ясування особливостей передачі від одного покоління до іншого набутих знань, навичок, умінь, досвіду, що можуть реалізовуватись за допомогою історично сформованого механізму – традиції» [12, с. 11]. А тому основне завдання екології культури полягає у збереженні культурного середовища і традицій. Термін «екологія культури» в науковий обіг введений американським етнографом Дж. Стюардом, популяризований і залучений у загальнокультурний вжиток російським культурологом Д. Ліхачовим [47, с. 5]. Дж. Стюард у статті «Поняття і метод культурної екології» (1955 р.) пише про те, що культурна екологія відрізняється від людської і соціальної екології прагненням пояснити походження окремих культурних властивостей і зразків поведінки, які є характерними для різної місцевості проживання, а не тим, що виводить загальні принципи, застосовні для будь-якого культурного середовища. Екологія культури вивчає загальну картину того, як людство адаптується до навколишнього середовища і змінює його [195, р. 36].

Без сумніву, широке розповсюдження і визнання згадана сфера дослідження отримала завдяки Д. Ліхачову, який у статті «Екологія культури» окреслив її предметне поле, структуру і завдання. «Культурна екологія – це і витвори архітектури, різноманітних мистецтв, літератури в тому числі, це і мова, це і вся культурна спадщина людства. Викиньте що-небудь із сфери екології культури – і людина позбудеться частини свого «дому»» [69, с. 92]. На думку російського

дослідника, екологія культури й екологія природи складають єдине ціле, однак між ними існує принципова відмінність. Яка? Втрати в природі можна з часом знівелювати: можна очистити річки і моря, відновити ліси, поголів'я тварин, звичайно, якщо не досягнуто крайньої межі. Природа зі свого боку «допомагає» людині, оскільки вона «жива» і наділена функцією самоочищення і відновлення порушеної рівноваги. Втрати пам'ятників культури є невідновними, адже вони залежні від певної епохи і творців. Будь-яка пам'ятка руйнується на віки вічні. Д. Ліхачов виділяє три етапи розуміння проблеми природи і культури в процесі історії людства: 1) насильницьке вилучення в природі всього життєвонеобхідного; 2) розумне, але насильницьке, вилучення (сучасність), 3) ненасильницьке ставлення до природи і культури, їхнє співіснування (майбутнє). Він вводить поняття, як-от «гомосфера» – сфера впливу людської діяльності (розумна і нерозумна) на довкілля. Це простір, що людина створює уже сотнями років, який не може існувати без неї. Російський культуролог наголошував на потребі гармонійного співжиття природи і людини через «“окультурення” на екологічних началах, де “розумність” набагато ширше, аніж проста раціональність – це естетичне, етичне і творче перетворення природи. Це своєрідна цілісність людського буття, що поєднує в собі природне і культурне начало» [93, с. 176-177]. Взагалі культура для нього є головною цінністю як окремих народів, так і держав. Збереження і розвиток культури кожного народу має стати справою світової спільноти, адже культура будь-якого з народів є надбанням людства. Отже, екологія культури постає свого роду наукою про людину в її істинному значенні, наукою про дім, під яким мається на увазі як мікро простір, де безпосередньо проживає людина, так і макро простір – весь Всесвіт.

У ХХІ ст. в умовах загально цивілізаційних проблем знищення природи і культури стає нагальним дотримання «екологічного імперативу» [79, с. 8], метою якого є «коеволюція Людини і біосфери» [79, с. 31], гармонійне функціонування системи «людина-природа-суспільство». Людина намагається по-новому зануритись у світ природи, будуючи свій життєвий світ з урахуванням природних закономірностей, які так само гармонізуються зі спільнотою людей. Ця проблема

й спричинює нерозривність розгляду проблем «екологічної культури» й «екології культури». Як наголошував сучасний російський дослідник О. Генісаретський, завдяки екологічній метафорі «культура була визнана як друга, антропогенна природа, тобто як середовище тварної, штучно-створеної опосередкованості, і уподібнена природі першій» [27]. Екологія культури постає як культурно-антропологічний концепт, який культивує нову картину світу – екологічну.

Російська мистецтвознавець О. Комарова у навчальному посібнику «Збереження природної і культурної спадщини (екологія культури)» відмітила, що «науковці називають екологію культури і наукою, і науковим напрямом, і фундаментальною метафорою часу, яка сприяє збереженню біосфери і перетворенню її в ноосферу» [58, с. 22]. А тому немає чітко визначеного об'єкта і предмета згаданої галузі дослідження. Аналіз сучасної літератури з питань екології культури показує, що інтерпретація її предмета і завдань ґрунтується на більш вузькій світоглядній платформі, ніж філософсько-культурологічна концепція Д. Ліхачова. Типовим для сучасних підходів є зведення цілей екології культури до збереження і відновлення культурних цінностей, пов'язаних з природою, і до охорони елементів природного середовища людини, які певним чином пов'язані з цінностями культури. Відтак розглянемо побутуючі інтенції щодо згаданої сфери в межах російського наукового простору. В роботі В. Казначєєва і Л. Борисової «Культура народностей Півночі» знаходимо таке визначення екології культури: «одна з тих наук, в коло завдань яких повинно входити уважне ставлення до культурно-екологічного досвіду минулого, до народної творчості в теперішньому і до стимулювання культурно-екологічного мислення широких мас в майбутньому» [54, с. 27]. Дослідник екології культури Д. Кулабухов зазначає, що «екологія культури – феноменальний універсум, здатний синтезувати процеси гуманітаризації та екологізації, забезпечити гармонійне функціонування системи «людина – природа – суспільство», детермінований в різні форми людської життєдіяльності з незапам'ятних часів, такий, що об'єднує природу і культуру, що дозволяє зберегти природне середовище та культурну спадщину» [63, с. 8]. Екологія культури – це базова

система культурно-антропологічних цінностей, покликаних культивувати нові покоління в умовах виникнення гуманної картини світу і наближення до ноосфери, про яку писав ще В. Вернадський. Вона передбачає збереження культурного середовища (культурної спадщини) поспіль зі збереженням природного, адже культурне середовище – це неодмінна умова для здійснення духовного, морального життя особистості. «Екологічний гуманізм», який полягає у бережливому ставленні до собі подібних, до природи і до культури, – це необхідна основа для нової форми свідомості. Екологія культури постає фундаментом життя соціуму, що базується на ідеях збереження культурних традицій минулого для їхнього творчого продовження в теперішньому і майбутнього, для збереження культурної ідентичності окремої особистості й цілих народів, адже без історії людина — ніщо. Д. Кулабухов подає екологію культури як «матрицю формування людини і світу в просторі глобалізації, яка сприяє переходу в ноосферу та подоланню деструктивних, антигуманістичних процесів у політичній, військовій, інформаційній, економічній, технологічній, екологічній, соціальній і культурній сферах людської діяльності» [63, с. 21]. Російська дослідниця О. Холодилова, зі свого боку, в праці «Екологія культури в контексті сучасної соціокультурної ситуації: проблема “дому” і “бездомності”» наголошує, що екологія культури – це «фундаментальна метафора» сучасності, яка позначає прагнення до переосмислення людиною свого довкільного середовища, долаючи «бездомність», «чужість» сучасної культури. На її думку, «культурно-екологічна домінанта знаменує собою перехід від природничо-наукової картини світу, деструктурованої в умовах постмодернізму, до нової, людиновимірної, картини світу» [114]. В межах такої картини світу смисловим центром виступає концепт «дім», який постає способом організації культурного ландшафту.

Культурний ландшафт – це земний простір, життєве середовище групи людей, яке повинно бути одночасно цілісним і структурованим, містити природні і культурні компоненти, бути освоєним утилітарно, семантично і символічно [52, с. 24]. В умовах сучасності культурний ландшафт – це природний ландшафт, адже все, що постає перед людським зором, так чи інакше зазнало культурного

впливу. Хоча історично перше сформувались уявлення про природний ландшафт, проте сьогодні культурний ландшафт бачиться всеохопним феноменом. Повноцінний культурний ландшафт містить культурні та природні елементи як взаємодоповнювальні. Для російського вченого В. Каганського «“хороший” ландшафт є однаково красивим і зручним (але зовсім не простим, а вкрай складним) для життя, у тому числі і буквально – для ходьби: тим самим це килим місць ... » [51]. Російський географ Ю. Веденін наголошує, що культурний ландшафт – це «природно-культурний територіальний комплекс, що сформувався внаслідок еволюційної взаємодії природи і людини, її соціокультурної і господарської діяльності, і такий, що складається з характерних поєднань природних і культурних компонентів, які перебувають у стійкому взаємозв'язку і взаємозумовленості» [19, с. 16]. Екологія культури розглядає середовище проживання людини як єдине культурно-природне ціле, адже для екології культури природа – це феномен внутрішньокультурний, «своє інше» культури [47, с. 9].

У контексті розгляду необхідно згадати про галузь «естетичної географії» («естетика ландшафту»), яка здійснює аналіз естетичних якостей ландшафтів. Адже, як зауважив російський дослідник Л. Гумільов, – «місцезовиток етносу» – це неповторне поєднання ландшафтів, де певний етнос сформувався як система. Якість і характеристика цих ландшафтів впливають на «облік етносу, визначаючи його адаптацію в середовищі» [34, с. 823-824]. Географічний фактор впливає і на своєрідність менталітету, і на характер народу. Основоположником згаданої дисципліни вважають німецького географа А. Геттнера, який першим вжив термін «естетична географія» у роботі «Географія. Її історія, сутність і методи» (1927). Під цим поняттям він розумів науковий напрям в рамках географії, який визначає естетичну цінність або красу явищ природи. А. Геттнер закликав не плутати естетичну географію з мистецтвом яскравих художніх географічних описів. Предмет згаданої галузі: естетичні якості географічного ландшафту (природного і культурного). Естетична географія подібно до критичної «екологічної естетики» прагне знайти відповідь на фундаментальне питання щодо об'єктивності оцінки

естетичної привабливості ландшафтів, проте науковими засобами (подібно до «когнітивізму» А. Карлсона). А. Геттнер вважає, що потрібно «на ґрунті естетики вирішити: чи існують вічні естетичні цінності, чи відмінність і мінливість естетичних цінностей скоріше вказують на те, що походження їхнє суб'єктивне і ґрунтується на психології, а тому естетична оцінка ландшафтів можлива лише з якоїсь визначеної точки зору» [29, с. 141]. Практично одночасно з німецьким дослідником до проблеми аналізу естетичних цінностей географічного ландшафту звернувся російський вчений В. Семенов-Тян-Шанський. Ідея ландшафту передбачає домінування візуальності, за що дослідник засуджував географію, адже кольори, звуки і запахи ландшафту теж відіграють важливу роль. Українські вчені К. Горб і А. Кримцов здійснили оцінку естетичних якостей природних ландшафтів України для їхнього заповідання. Відтак вони виділяють кілька етапів естетичної оцінки природних ландшафтів: 1) підготовчий (обґрунтування актуальності і цілей роботи, формування територіальної бази зйомки пейзажів, обґрунтування методів оцінки), 2) організаційний (розробка маршруту зйомки, оформлення документів з представниками землекористування), 3) етап збору інформації (репрезентативна зйомка, первинна систематизація пейзажів), 4) етап оцінки у варіаціях (формальна оціночна процедура, масове опитування, психологічна експертиза, художня експертиза), 5) синтетичний (використання отриманих результатів і розрахунок оціночних значень для кожного пейзажу), 6) етап оформлення (розробка схеми наочної репрезентації результатів оцінки), 7) завершальний (написання звіту і розробка рекомендацій щодо заповідання природних ландшафтів з естетичними пейзажами) [31]. Естетична оцінка ландшафту відбувається завдяки комплексному використанню методів психології, соціології і географії на основі ландшафтного картографування. Предметом аналізу естетичної географії постає зовнішній вигляд ландшафту, який стимулює у глядачів виникнення асоціацій, емоцій та естетичних почуттів. На естетичний досвід впливають всі явища географічного ландшафту у своїй єдності: форма поверхні, води, небо, флора і фауна ландшафту, заселення і продукти людської

діяльності. Отже, естетична географія також черпає матеріал з естетики довкілля, хоча використовує методологію природничих наук.

У згаданому дослідженні наголошується, що естетика довкілля і екологія культури тісно перетинаються, що помітно завдяки розгляду предметного поля згаданих галузей. Предметом постає не природа у своїй первозданності і незайманій подобі, а природа, як середовище проживання людини, як її довкілля, як «дім». Про взаємозв'язок цих сфер можна віднайти в межах російських досліджень з екології культури. Як констатує Д. Кулабухов в авторефераті до своєї дисертації «Екологія культури: культурно-антропологічні аспекти», екологія культури – це один з розділів «екологічної естетики», що досліджує проблеми естетичного з погляду діалектичного взаємозв'язку людини і довкілля [63]. Інша російська дослідниця К. Ставицька в авторефераті до своєї дисертації «Екологія культури» у вітчизняній культурологічній думці XX–XXI ст.» наполягає на синонімічності термінів «екологія культури» й «екологічна естетика», однак все-таки розмежовуються ці поняття за рахунок присутності естетичного виміру» [100]. Автори вживають поняття «екологічна естетика», адже в російськомовному дискурсі домінантним є термін «экологическая эстетика», проте згадане дослідження як автентичний термін пропонує «естетику довкілля». На нашу думку, екологія культури повинна розглядатись як доповняльна до естетики довкілля. Чому?

По-перше, сфера естетики довкілля, окреслена американською і канадською філософськими школами в рамках теорії «екологічної естетики», охоплює природне навколишнє середовище і людське навколишнє середовище, тобто огортає все повністю довкілля в естетичному вимірі. На нашу думку, розгляд природного навколишнього середовища в «когнітивному» ключі дотичний до біологічної екології; розгляд людського навколишнього середовища – до екології культурної. На сьогоднішньому етапі свого розвитку екологія культури зводиться до збереження культурної спадщини, а естетика довкілля здійснює не тільки її збереження, а й естетичну оцінку і використання цієї спадщини в практиках еколого-естетичного виховання.

По-друге, естетика довкілля є більш загальною, оскільки аналізує і оцінює навколишнє середовище (будь-яке за своїм характером) як естетичний об'єкт, говорить про якість і збереження довкілля, про еколого-естетичне виховання як провідний складник сучасної системи освіти. На противагу їй, екологія культури цікавиться суто питаннями охорони культурного середовища і культурної спадщини, гуманізації світу природи і світу людини на моральних засадах, а також їхнього збереження і свідомого культивування в майбутньому.

По-третє, мета у цих двох напрямів єдина: сформувати нову картину світу і відповідно спрямувати свідомість людей на гармонійне й етичне співжиття в універсумі, що охоплює природу і культуру, як дві частини одного «дому». Одним із найголовніших завдань екології культури, що збігається із покликанням естетики довкілля, є «створення нормативно-теоретичних та ідеально-типових моделей гармонійного поєднання в сучасній культурній свідомості вищих світоглядних, етичних, художньо-естетичних цінностей з правилами та нормами повсякденної життєдіяльності людини» [48, с. 262].

По-четверте, екологія культури й естетика довкілля впритул пов'язані з естетичними й етичними цінностями, оскільки концептуалізація екологічної сфери в сучасному науковому дискурсі не можлива без аксіологічного аспекту. Екологічна етика, як особлива система цінностей і принципів, повинна допомогти у процесі врегулювання стосунків між людиною і природою, природою і культурою. К. Маєр-Абіх наголошує, що для гармонійного співжиття в універсумі людина повинна усвідомити свою відповідальність за: «1) саму себе (егоцентризм), 2) своїх близьких (непотизм – мораль роду), 3) далеких у своїй країні (націоналізм), 4) сучасне людство, як спільноту людей, близьких і далеких (антропоцентризм сучасників), 5) людство як таке, зокрема попередні й прийдешні покоління (антропоцентризм загалом), 6) вищі тварини (мамалізм), 7) живі істоти (біоцентризм) і, нарешті, 8) світ як цілісність (фізіоцентризм)» [74, с. 171].

По-п'яте, без естетичної оцінки й естетичної комунікації щодо довкілля неможлива подальша раціоналізація проблеми гуманного співжиття «людини –

природи – суспільства», адже для того, щоб проникнутись планетарними і культурними проблемами, необхідно спочатку захопитись візуально красою навколишнього середовища (природного і культурного) або, навпаки, його нікчемністю і безпорадністю. «Сприйняття людиною феномена природної краси змінює її духовний світ, збагачуючи більш змістовним відношенням до таких моральних норм, як добро, благо, рівність. Відчуття краси піднімає людину над буденним, переводить у стан піднесеного світовідчуття, допомагає зосередитись на гуманних сторонах життя» [112, с. 14-15].

Отже, сьогодні варто говорити про проблему збереження довкілля, яка постає у двох вимірах – екологічна культура й екологія культури. Культурна і природна спадщина є безцінним і невідновлюваним надбанням кожного народу, а також всього людства загалом. Екологія культури, виступаючи координатором взаємовідносин у системі «людина-природа-суспільство», а також засновуючись на ґрунті екологічної культури, є базою високоморальних і ціннісних установок, орієнтованих на збереження природно-соціально-культурного потенціалу спільноти людей та формування її стійкого екологічного простору. Сфера екології культури входить в рамки естетики довкілля і, хоч говорить про необхідну єдність природного і культурного світів, однак на теперішньому етапі свого розвитку її завдання обмежується захистом культурної спадщини і традицій. Екологічна культура в згаданому контексті є дотичною, втім, як і естетична географія – це царина природничих наук, які можуть збагачувати матеріалом для розмірковувань, але не становити єдиного цілого. Естетика довкілля покликана стати провідною галуззю гуманітарно-екологічного дискурсу, черпаючи матеріал з суміжних сфер дослідження: екології культури, екологічної культури, екологічної естетики, естетичної географії тощо. Вона має на меті на рівні естетичного досвіду віднайти цінність довкілля, відкрити інтенції екологічної і моральної свідомості, прищепити любов до довкілля в усіх його проявах і навчити мислити просторово. Роль естетичної цінності навколишнього середовища, його оцінка, естетична комунікація і еколого-естетичне виховання – це фундамент, який потрібен для

виходу з глобальної соціокультурної кризи, для побудови нової ціннісної парадигми.

3.3. Естетичний сенс екологічного виховання

Естетична сфера цінності є специфічною для Людини, а тому повинна розвиватись у всіх площинах: мистецтво і довкілля постають у даному випадку рівноцінними сферами. Поле естетики слід розглядати як цілісність, що складається з цих та інших утворень (суспільних відносин, діяльності тощо), метою яких є якомога найбільш плідний розвиток усього. Окремий індивід може діяти лише в певних підгалузях, але суспільство має осягати всі сфери людської життєдіяльності, аби зробити їх доступнішими і більш розвинутими.

Еколого-естетичне виховання (environmental aesthetic education) – вид естетичного виховання, що виникає на перетині педагогіки, психології, мистецтвознавства, екології, гуманітарних та природничих наук [76, с. 286]. Тобто це міждисциплінарна сфера. Естетика як філософська наука створює основу і забезпечує розвиток для еколого-естетичного розвитку, але кропітка робота перекладається на спеціальні науки, натуралістів. Екологічний вимір збагачує естетичне виховання, а також світобачення людини в цілому натуралізмом, який, за словами К. Лоренца, має «культурний сенс ритуальної гамівної сорочки, вдягненої на всю нашу біологічно задану поведінку» [71, с. 435].

Оскільки еколого-естетичне виховання постає в процесі злиття естетичного й екологічного виховання, спочатку варто встановити суть цих двох видів плекання особистості. Естетичне виховання є важливим складником всебічного розвитку людини як гармонійної особистості. Прообразом ідеї естетичного виховання є пайдейя – ідея універсального гармонійного виховання у Давній Греції. Так, за Платоном, – це тривала все життя боротьба за пізнання вищого Блага, на противагу «невігластву», що полонило душу і перегороджує їй шлях до щастя [50]. Здобуття естетичного досвіду, розвиток чутливості і розуміння світу в його прекрасних і потворних тонах – це все надзвичайно важлива складова людського виховання, це частинка самої людини, без якої неможлива її духовна

реалізація і співжиття з універсумом. Через естетичний досвід людина задовольняє свою природну потребу в естетичному, наповнює життя гармонією. Як зазначає доктор культурології Т. Кривошея: «естетичне виховання – це культуротворчий механізм гармонізації людини зі світом, який спрямований, головним чином, на процес вдосконалення людської чуттєвої природи. Естетична культура визначає шляхи і форми такого вдосконалення» [60, с. 11]. Мета цього виховання полягає в розвитку естетичного смаку, чуттєвої природи і творчих здібностей людини. Естетичне виховання, як відзначає Е. Брейді, досягається завдяки таким факторам: розвиненню естетичної чутливості, естетичній взаємодії з довкіллям, а також пов'язаними з нею елементами: участі органів відчуття, уяві, емоціям, пізнавальним здібностям та фізичній активності в межах такої взаємодії; практиці винесення суджень; розкриттю естетичних якостей в процесі комунікації людей, а, отже, поглибленню естетичного розуміння через чужі судження [140, р. 216]. Будь-який різновид естетичного виховання є надзвичайно дієвим в умовах безпосереднього досвіду (зокрема еколого-естетичного).

Екологічне виховання – це форма виховання, основною метою якого є – привити кожному усвідомлення необхідності охорони природи, раціонального використання природних ресурсів і гуманного ставлення до неї; розвиток екологічної культури, почуття відповідальності і турботи про її теперішнє і майбутнє становище; вироблення ціннісного ставлення до навколишнього середовища [80, с. 230]. Екологічне виховання – інтегратор у виховному процесі, адже «поєднує в єдину функціональну систему всі традиційні форми виховання, спирається на них і може бути продуктивним чинником подолання відомчості у цій важливій сфері людської діяльності» [56, с. 275]. Екологічне виховання охоплює знання про співжиття і взаємодію людства зі світом природи.

У руслі «екологічної естетики» не існує чітко сформульованої концепції еколого-естетичного виховання, що ускладнює її впровадження на практиці. В межах підрозділу представлено три концепції (Е. Брейді, Ю. Сепанмаа і Д. Портеуса), серед яких найбільш обґрунтованою є модель Ю. Сепанмаа.

Еколого-естетичне виховання – це культивування духовності, якій сприяє краса як прояв світової гармонії. Підґрунтям для еколого-естетичного ставлення до довкілля є переконання у тому, що все у світі природи – рослини, тварини, екосистеми, планети, явища і стихії – естетично цінні, незалежно від їхньої ролі у природі або господарстві людини [8, с. 7]. Метою еколого-естетичного виховання, як вважає Ю. Сепанмаа, є навчити методам розгляду естетичних об'єктів і їхньої природи, а також розвиток естетичного досвіду. У певному сенсі, навколишнє середовище вимагає компетентного поціновувача, якого буде наділено здатністю відбирати й артикулювати об'єкти; вмінням знаходити щось, що є цінним в об'єктах спостереження. Отже, з одного боку, метою є визначення цінності, а з іншого, що має вирішальне значення, виявлення недоліків [190, р. 137-138.]. Розуміння естетичної природи навколишнього середовища створює основу для охорони природи, а також для захисту сконструйованого середовища; адже коли в чомусь виявляється цінність, то виникає бажання його захистити. Розуміння естетичних якостей довкілля, встановлення на підставі них його естетичної цінності є умовою «екологічно толерантного поведіння людини» [126, с. 144-149].

Завдання екологічного виховання загалом полягає в сприянні окресленню внутрішніх конфліктів у довкіллі; характеристиці відносин, які превалюють у ньому; ознайомленню людини з законами, які переважають в навколишньому середовищі. Згідно з поглядами Ю. Сепанмаа, не можна говорити про виокремлення специфічного феномена естетично-екологічного виховання, адже він іде в руслі екологічного виховання, використовуючи естетичні засоби. Цей вид виховання розвиває той самий рід навичок, які необхідні для аналізу творів мистецтва. Втім, фінський філософ говорить про більшу обмеженість цілей художньо-естетичного виховання, на відміну від еколого-естетичного, в трьох напрямках, кожен з яких має свої паралелі в сфері екологічного виховання:

1) у формуванні розуміння мистецтва, в опануванні символічної мови, у вивченні правил гри; наприклад, дитина може володіти ілюзією, що твори мистецтва існували завжди, що кожен може експонувати картину на виставці, що

роботи завжди створюються на основі моделі; ці ілюзії можна розвіяти саме завдяки вихованню;

2) у вихованні за допомогою мистецтва, незалежно від того, чи це моральне виховання, емоційне виховання або розвиток уяви;

3) у підготовці професійних художників; отримання навичок творця і дизайнера навколишнього середовища повинно відбуватися одночасно [190, р. 138].

Відтак естетичне виховання постає зразком «концепції парасольки», яка, з одного боку, охоплює художньо-естетичне виховання, а, з іншого, еколого-естетичне. Як визначає британський естетик Г. Осборн, тільки незначна кількість людей є творчою, а більшість – імітатори. За його словами, питання полягає в тому, як стимулювати творчу меншість, так щоб нетворча більшість змогла отримати максимальне благо від кількох обдарованих. Творчий інтерес і діяльність більшості людей спрямовано на одяг, домашнє облаштування тощо, але серйозного інтересу до мистецтва не вистачає [179, р. 147-149]. Саме еколого-естетичне виховання має сприяти культивуванню естетичного інтересу, розвитку естетичного почуття і формуванню естетичного смаку широкого загалу.

Ю. Сепанмаа, як справжній «когнітивіст», модель еколого-естетичного виховання намагається вивести з неспростовних теоретичних істин. Він виділяє кілька джерел еколого-естетичного виховання: екологічну критику і мистецтво. Розпочнемо з моделі виховання за допомогою екологічної критики. Еколого-естетичне виховання починається з вивчення основ екологічної критики. Знання того, як навколишнє середовище описується, інтерпретуються і оцінюється, дає відправну точку для сприйняття довкілля. Природа та довкілля найчастіше постають перед нами завдяки описам; той, хто здійснює опис, – це медіум, який передає традиції, а також популяризує екологічну інформацію. Мета: розуміння і вивчення мови навколишнього середовища. У цьому разі ставиться досягнення таких навичок: по-перше, освоєння мови символів, передумовою чого є знання основ природничих і суспільних наук, і, по-друге, розвиток навичок спостереження, сенсорної чутливості і здатності розрізнявати об'єкти. Як

соціальне завдання, воно потребує підготовки з боку професіоналів. Проте тільки невелика частина виховання вимагає професійних навичок, адже завдання виховання – це розвиток здатності сприймати довкілля серед широкої громадськості. Як відправна точка, індивід повинен бути відкритим до сенсорного сприйняття і концептуального мислення.

Представник аналітичної традиції М. Бердслі, який визначає естетику як філософію критики, виділяє три завдання критики у роботі з літературної критики «Можливість критики»: 1) вона повинна повідомляти правдиво, 2) інтерпретувати чітко, 3) оцінювати правильно. Виконавши їх, критика будуватиметься на раціональній основі [133, р. 12]. Звичайно, М. Бердслі не застосовує такий поділ для оцінки навколишнього середовища, але Ю. Сепанмаа вважає, що немає нічого, щоб заперечувало цю можливість. На його думку, «екологічну естетику» можна розглядати як філософію екологічної критики (the philosophy of environmental criticism), завданням якої є дослідження основ для опису, інтерпретації та оцінки довкілля.

Передусім, має бути адаптована мова для опису та оповіді про навколишнє середовище таким чином, щоб об'єкт і враження, за допомогою яких він проявляє себе через багатство нюансів, відображались достовірно, наскільки це можливо. Праці, які розвивають мову в цьому контексті, належать письменникам літературного жанру, як-от тревелог і літературний натуралізм. По-друге, наука географія – в найширшому сенсі – включає в себе інтерпретацію в повному обсязі. Вона досліджує зародження і етапи формування землі, розвиток і поширення флори і фауни; і, нарешті, вплив Людини та її культури. Оскільки гілки науки розходяться залежно від сфери розгляду і стають більш спеціалізованими, один із способів зберегти єдність естетично орієнтованих інтерпретаційних питань полягає в тому, щоб зібрати їх під новою назвою, що виражатиме потенційний об'єкт дослідження. Американський географ І-Фу Туан для цього використовує термін «топофілія», що характеризує відчуття приязні і прихильності до певного місця, позначає емоційність сприйняття навколишнього середовища людиною. «Топофілія» – це певний вид інтерпретації екологічного досвіду: «Слово

«топофілія» – це неологізм, корисний тим, що його можна визначити в широкому значенні, щоб досягнути всі афективні зв'язки людської істоти з матеріальним середовищем. Вони відрізняються за своєю інтенсивністю, тонкістю і способом вираження. Емоція на навколишнє середовище може бути передусім естетичною ... Реакція може бути тактильною, задоволенням, яке отримане від відчуття повітря, води, землі. Постійніші і складніші для висловлення почуття, які хтось переживає щодо місця, яке є домом, місцезнаходженням спогадів, і способом здобування засобів до існування» [199, р. 93]. Повертаючись до критичного підходу М. Бердслі, то його третя складова – це оцінка, яка є найбільш істотним компонентом з погляду естетики. Інтерпретація навколишнього середовища включає знання природничих і культурних наук, однак естетика не може на практичному рівні забезпечити його. Адже естетику, який досліджує екологічні питання, потрібне знання про етапи розвитку природи і культури, щоб бути в змозі зрозуміти підґрунтя для естетичного досвіду і його вираження. Втім, на думку Ю. Сепанмаа, естетика не може конструктивно допомагати в розвитку системи екологічного опису, а тому більш вдалим джерелом для побудови еколого-естетичного виховання він вважає мистецтво.

Варто зазначити, що Ю. Сепанмаа та Е. Брейді визначають як підґрунтя еколого-естетичного виховання метакритичний рівень «екологічної естетики», тобто важливим є спосіб навчання через аналіз естетичних суджень про довкілля та його елементи.

Мистецтво у всій багатоманітності проявів продукує моделі для опису довкілля, адже на цьому етапі розвитку естетичної теорії воно є найбільш розвинутою і рафінованою естетичною системою. Фінський філософ наголошує на необхідності вивчення в межах загальноосвітніх шкіл інтерпретації і оцінки мистецтва, а також – на знайомстві з найбільш визначними творами мистецтва світового масштабу. Тобто сфера мистецтва постійно здобуває максимальну увагу і критику, а що ж з приводу навколишнього середовища? Г. Осборн стверджує, що: «Не існує жодних навчальних курсів з оцінки природної краси. Немає ніякого рівня. Кожна людина – сама собі експерт за допомогою свого рекламного читання.

Не існує «критики» природної краси ... » [180, р. 322-323]. Однак існує нагальна потреба аналізу процесу сприйняття навколишнього середовища, систематизації типів ландшафту; дослідження та конкретизації ціннісних систем, які з'являються в повсякденній мові й описах природи; а також у вихованні з метою розвитку здатності сприймати довкілля як естетичне. Водночас необхідна безперервна публічна критика навколишнього середовища й обговорення змін в ньому.

Мистецтво є джерелом образів, воно допомагає побачити й оцінити красу об'єктів навколишнього середовища зокрема і світу в цілому, а також дає моделі естетичного сприйняття. Аудиторія цінителів природи набагато ширша і демократичніша, ніж коло знавців і любителів мистецтва: красою природи здатні насолоджуватися навіть ті, хто нудьгує в музеях і галереях. Тобто кожна людина може бути свого роду експертом краси довкілля. Однак існує проблема, пов'язана з недостатнім розвитком дослідження природної краси. М. Бердслі та Ю. Сепанмаа пропонують створити інституційну екологічну естетику, яка б зрівняла статус природи і мистецтва в естетичній свідомості суспільства. Оновлена естетика природи повинна включати у себе системний аналіз естетичної діяльності і сприйняття навколишнього середовища, відповідних інститутів, а також типів ландшафтів, еколого-естетичних цінностей тощо [77]. Мистецтво відображає довкілля як об'єкт естетичної оцінки. Проте важливо враховувати, що твір мистецтва обов'язково черпає моделі та джерела з реальності, але художня комбінація нова. Звичайно, може виникати надзвичайно точна картина реальності, але вона так само впливає на наші уявлення і фантазії, незалежно від того, чи постає світ художнього твору як реальність, чи ні. Мистецтво формує моделі сприйняття та інтерпретації реального світу (наприклад, дослідження «міста в літературі»). Витвори мистецтва – це джерела способу мислення [190, р. 138].

Розглянемо, приміром, концепцію міста як витвір мистецтва. Місто – це один з найскладніших, але типових зразків навколишнього середовища, що сформувався з або без конструкторського впливу Людини. Місто стратифіковане: має історичний вимір, наприклад, будівлі з різних епох. Воно оновлюється, ремонтується і розширюється впродовж століть свого існування. Сприйняття міста

є мультисенсорним, а не формується тільки завдяки зору. На етапі планування місто справді розглядається тільки з візуальної позиції. Крім того, впливає фактор, як-от любов до місця (топофілія). І-Фу Туан зазначав, що термін «топофілія» охоплює всі афективні зв'язки людини з матеріальним середовищем [199, р. 93.]. Місто – це дім і місце проживання; середовище історичних і особистих подій; спогади й асоціації, пов'язані з довкіллям. У міста є всі складники витвору мистецтва – як в метафоричному, так і в буквальному сенсі. В принципі, села та інші невеликі населені пункти – одного і того ж типу з містом, але їхній аналіз менш розроблений.

Образ міста – це один із панівних в українській літературі першої половини ХХ ст., зокрема у творчості поетів – М. Семенка, В. Сосюри, П. Тичини, «неокласиків», Є. Плужника, прозаїків – М. Хвильового, М. Івченка, М. Могилянського, В. Домонтовича, Б. Тенети, М. Галич, А. Любченка, Гео Шкурупія та ін. Цікавий образ міста зустрічаємо у романі письменника доби «Розстріляного Відродження» В. Підмогильного «Місто»: «Місто чудне. Зокола воно рухливе й швидке, життя в ньому, здається, б'є джерелом і блискавкою, шугає, а всередині, по хмурих кабінетах установ, воно тягнеться старим возом, обплутане тисячами правил і розпорядків» [86]. Селянин С. Радченко, потрапивши до міста, особливо гостро відчував неприродність міського середовища: «Весну в місті несуть не ластівки, а бендюжники.... Перш ніж з'являться ці предтечі тепла, жодна брунька на деревах бульварів не насмілюється набрякнути й розпуститись... Ніщо не викриває так штучності міста, як саме весна, розтоплюючи й тут сніги, але оголюючи мертвий брук замість сподіваного зела, – а хлопець ще прагнув зачути дух вогкої ріллі, втопити очі в зелену далечінь полів, у чорні смуги пухкого ґрунту. Навкруги він бачив страшне поневолення природи, і дерева камінних вулиць та обгороджених садків, замкнені тут у клітки, як дивовижні тварини по звіринцях, журно простягали йому своє набрякле гілля...» [86]. Роман українського письменника подає нам образ міста Києва, який формує уявлення про місто, яке сьогодні постає великим мегаполісом. Це художнє

нашарування безперечно вплине на наше естетичне сприйняття міста, коли прогулюємось описаними місцями, на нашу естетичну оцінку.

Отже, головна мета еколого-естетичного виховання як різновиду виховних практик: втілити в життя етичні й естетичні норми ставлення людини до природи. Його завдання позитивні: навчити людину сприймати, оцінювати, виокремлювати естетичні об'єкти в довкіллі; визначати їхнє місце і роль в цілісному естетичному полі, яке осягає мистецтво, навколишнє середовище, працю, суспільні відносини; розвивати естетичний смак і креативність як особистості, так і суспільства загалом. До специфічних завдань еколого-естетичного виховання, як зазначає Н. Маньковська, належать – вироблення стандартів естетичної прийнятності об'єктів навколишнього середовища; створення систем якісного визначення і кількісного виміру їх краси; вироблення естетичного кодексу екологічної діяльності.

Однією з найважливіших теоретичних і практичних проблем еколого-естетичного виховання, згідно з поглядами Ю. Сепанмаа, є співвідношення між естетикою та правом на цьому рівні. Вода, земля, повітря, пам'ятники природи та культури охороняються законом. Але чи може закон охороняти прекрасне, а потворне забороняти? Дати відповідь на це запитання майже неможливо. У такому контексті показовою є суперечка щодо кольору дорожніх знаків між представниками міської влади та художньої комісією, описана М. Бердслі: вимогам безпеки відповідав жовтий колір, а естетичним критеріям – сірий. М. Бердслі рекомендує вирішити цю суперечку, ввівши шкалу одиниць виміру безпеки та естетичності: наприклад, 1 «безп» = 5 «естам» [130, р. 93]. Тож в різних ситуаціях співвідношення юридичних і естетичних вимог змінюватиметься. Проте в екологічному плані в естетики і права одна мета – підтримувати гармонію між людиною і природою, охороняти прекрасне в мистецтві і навколишньому середовищі, поважаючи основні права і свободи людини. На практиці це означає відповідальність окремих людей за еколого-естетичний стан власності, що їм належить, відповідний контроль у громадських

місцях. Все це підсилює правовий аспект естетичного виховання в контексті екології [77].

Надалі розглянемо модель еколого-естетичного виховання Е. Брейді. У роботі «Естетика природного навколишнього середовища» філософ ставить нагальне в умовах сучасного становища планети Земля питання – які взагалі способи практичного застосування екологічних ідей? Їх безліч. В екологічному вихованні застосовують метод екологічної інтерпретації, основою якого є використання дисплеїв, брошур, інформаційних щитів та інших засобів передачі екологічних знань про наукові, історичні чи інші факти щодо довкілля або його об'єктів. Хоча згаданий спосіб надає корисні фонові знання, проте він неефективний через неможливість зацікавити (на що натякав і Ю. Сепанмаа). До більш ефективних методів вдаються під час самонавчання, викликаючи інтерес до досліджень і відкриттів, спонукаючи кожного бути активним і діяльним, а не просто сприймати. Це можна досягти, дозволивши поціновувачу співвідносити її чи його власний досвід з навколишнім середовищем, а також завдяки підкріпленню альтернативними типами інформації, як-от оповіді та вірші, а не сухими фактами. Безумовно, як дієвий тут визначено метод еколого-естетичного виховання [140, р. 216-217]. Для Е. Брейді, на відміну від Ю. Сепанмаа, еколого-естетичне виховання – це все-таки різновид естетичного виховання, центральною ідеєю для розуміння якого є загальний і комунікативний характер естетичного судження. В процесі естетичної комунікації не тільки примножуватиметься естетичний досвід кожного, а й відкриватимуться нові сфери естетичної цінності довкілля і його об'єктів. На противагу моделі Ю. Сепанмаа, в її концепції немає «когнітивного» елементу, наголос робить на ролі уяви. Здатність до уяви дослідниця не зводить до особистого світу фантазій, який керується суто персональними бажаннями. Навпаки, в її інтерпретації уява поєднана з вірою, і хоча ціль тут – не істина, зате сила уяви спонукає до розкриття того, що є загальнодоступним. Адже взаємообмін естетичним досвідом – ключ до плідного еколого-естетичного виховання. Можна сказати, що спільність уяви подібна до спільності почуттів, коли ми припускаємо певну спільну основу для наших

естетичних переживань, незважаючи на відмінності у фоновому досвіді та чутливості. Уява, яка об'єднує поціновувачів естетичних якостей довкілля, долучає їх до єдиного естетичного досвіду. Знов-таки згадаємо І. Канта, а також його ідею щодо здатності уяви звільнити, оживити і розширити розумові здібності. Гармонійна вільна гра естетичної уяви, розширення її піднесенням, а також її посилення взаємодія з «естетичними ідеями» – все це вказує на невід'ємну життєву силу уяви. Без обґрунтування теорії естетичного виховання, І. Кант наголошує на центральному місці естетичної уяви для розвитку наших естетичних здібностей, що надалі сприяє нашому відчуттю життя в цілому [55]. В інтерпретації поняття «уява» Е. Брейді відчувуються кантіанські мотиви, а тому для неї уява – це феномен, який відкриває нові горизонти досвіду [140, р. 217-219].

Звертаючись до роботи канадського географа Д. Портеуса «Екологічна естетика: ідеї, політика і планування», ми наштовхуємось на цікаву концепцію еколого-естетичного виховання засобами «геоавтобіографії» (geoautobiography). Під терміном «геоавтобіографія» («автобіографія довкілля») дослідник має на увазі «будь-яку автобіографію, в якій ретельно розглянуто відносини між людиною і навколишнім середовищем» [184, р. 244]. «Автобіографія довкілля» черпає матеріал для дослідження у вчених, які безпосередньо творять об'єкти навколишнього середовища, тобто – ландшафтних архітекторів і ландшафтних дизайнерів. Так, у Каліфорнійському університеті в місті Берклі для студентів старших курсів проводять практику занурення у власний досвід з метою віднайти оригінальний матеріал для робіт. Для цього пропонують: поринути у свій розум, торкнутися своїх спогадів і переглянути навколишні середовища, які були істотними у їхньому минулому, а також пережити знову пов'язані з ними відчуття. Д. Портеус стверджує, що такого роду повторне знайомство з навколишнім середовищем і його об'єктами – це і є метод «геоавтобіографії». Завдяки рефлексії щодо нашого минулого досвіду і повторному осяганню споглянутих раніше об'єктів на словах або смислах ми розвиваємо наші власні естетичні уподобання, а також починаємо краще їх розуміти. «Самодослідження звільняє екологічну

уяву, розуміння слідує за дією, самопізнання вдосконалює майбутню сприйнятливість досвіду навколишнього середовища і виділяє особисті перешкоди й особисті упередження» [184, р. 245]. Чийсь особистий глибокий досвід місця (явище «топофілії») дає не лише можливість самопізнання, а й постає першим важливим кроком до розвитку здібностей для здійснення естетичної оцінки, що надалі використовуватимуть уже інші люди як ефективний засіб для відкриття естетичної цінності в знайомих їм місцях.

Водночас Д. Портеус наводить як дієві інші методики розвитку екологічної чутливості (включаючи естетичний компонент), які зазвичай використовують географи або ландшафтні архітектори і дизайнери: метод «екологічного тренування чутливості» і метод «навчання як побачити». Перший – це спосіб розвитку сенсорного осягнення місця переважно в урбаністичних умовах за допомогою нонкогнітивних методів – відчуття, уява і почуття. «Навчання бачити» – покликане вдосконалити «ландшафтний» спосіб оцінки (погляд на пейзаж як на майбутню живописну картину), що також спонукає до розвитку гострої чутливості до навколишнього середовища, у цьому разі йдеться, насамперед, про візуальне виховання, яке, однак, досить обмежене [184, р. 245-251]. Отже, наведені Д. Портеусом способи орієнтовано на знання природничих наук, а також на досвід ландшафтних архітекторів і дизайнерів, естетичний компонент тут обмежений, а тому згадана концепція стоїть осторонь від положень критичної «екологічної естетики». Водночас найбільш успішні методи еколого-естетичного виховання формуватимуть естетичну чутливість й екологічне розуміння в широкому сенсі завдяки мультисенсорному сприйняттю, фантазії і афективній здатності.

Отже, в межах теорії естетики доквілля не існує певного усталеного розуміння і практики здійснення еколого-естетичного виховання. Ю. Сепанмаа констатує, що це підвид екологічного виховання, який використовує естетичні засоби. Е. Брейді стверджує, що естетичне виховання, яке знаходить естетичну цінність доквілля в процесі естетичної комунікації. Д. Портеус, формулюючи положення «геоавтобіографії», зводить суть феномена до практики ландшафтного дизайну і архітектури. Проте, на нашу думку, доцільніше розглядати еколого-

естетичне виховання як різновид естетичного виховання, яке комбінує ідею безпосереднього досвіду довкілля з тими моделями інтерпретації реального світу, які репрезентує мистецтво. Адже навколишнє середовище – це джерело естетичного досвіду всього людства, тож кожен може долучатись до його розгляду й оцінки.

Перейдемо до практичного втілення ідеї еколого-естетичного виховання. Проблему естетичного ставлення до довкілля все активніше порушують філософи, культурологи, екологи, педагоги. Однак чинні сьогодні шкільні й університетські навчальні програми з біології, екології, географії, затверджені Міністерством освіти і науки України, практично не торкаються питань естетичної цінності навколишнього середовища і його захисту. Наразі першим зрушенням у цьому напрямі стало видання 2005 р російськомовного навчального посібника «Природоохоронна естетика у виші», автор якого – директор Київського еколого-культурного центру В. Борейко. Тут популярно викладено теоретичні і практичні аспекти естетики довкілля в інтерпретації російської дослідниці Н. Маньковської і фінського філософа Ю. Сепанмаа, однак під назвою ближчою для українського наукового простору – природоохоронна естетика. Остання зводиться до екологічного виховання, тобто її мета – практична орієнтація на охорону природи. Завдання цього навчального курсу: ознайомити студентів із сучасними естетичними концепціями, що аналізують красу дикої і окультуреної природи, надати знання і навички з охорони краси природи, а також сформувати у молодих людей естетичне ставлення до природи [9]. Другим етапом був вихід методичного посібника для вчителів В. Борейка у співавторстві з кандидатом педагогічних наук Н. Пустовіт, а також розробка загальноосвітнього факультативного курсу з екологічної естетики 2012 р. По суті, цей посібник українською мовою дублює основні положення вище згаданого. Зазначений курс рекомендовано як додатковий до змісту базових навчальних предметів для учнів 9 (10)-х класів загальноосвітніх навчальних закладів. Мета курсу: прищепити учням навички еколого-естетичного ставлення до природи та ознайомити з основами «екологічної естетики». Завдання авторами визначаються так: розвиток умінь і навичок

еколого-естетичного оцінювання об'єктів навколишнього середовища; формування системи еколого-естетичних цінностей; культивування «природно-центричного» світогляду; опанування знаннями про розвиток естетичної думки про природу; організація діяльності з охорони природного середовища на принципах естетичної мотивації; створення об'єктів природно-заповідного фонду, наділених естетичною цінністю [8, с. 7-8]. Програма курсу «Екологічна естетика» містить теми, як-от «Історія екологічної естетики», «Принципи екологічної естетики», «Естетичні цінності природи. Екологічна основа краси природи», «Вплив краси природи на культуру і науку», «Краса природи і рекреація», «Еколого-естетичне ставлення до природи», «Захист краси природи і заповідна справа», «Методика оцінки естетичної цінності ландшафту».

Внесок В. Борейка у популяризацію сфери «екологічної естетики» не підлягає сумніву, однак його доробок радше науково-популярний, аніж науковий, і тим більше не підходить для втілення на рівні вищих навчальних закладів. У багатьох аспектах помітно нечіткість у висвітленні теоретичних положень згаданого напрямку дослідження: наприклад, твердження, що основоположниками «екологічної естетики» є англійський культуролог Дж. Рескін і американський еколог О. Леопольд, або формулювання принципів «екологічної естетики».

Тепер перейдемо до англomовних університетських курсів, яких наразі у всесвітній мережі Інтернет у відкритому доступі є два – канадських філософів А. Карлсона і Г. Парсонса.

А. Карлсон на сайті Американської естетичної спільноти подає методичні поради і матеріали до курсу «Естетика довкілля» під назвою «Викладання естетики довкілля» («Teaching Environmental Aesthetics»), який підготували 2003 р. і студіювали в Альбертському університеті в м. Едмонд. Студентів 2-3 року навчання ознайомлювали з матеріалами з естетики довкілля в межах їхніх навчальних програм з естетики та екологічної філософії, а для студентів 4 року навчання, магістрів та аспірантів естетику довкілля подали як самостійний поглиблений курс. Естетику довкілля в руслі навчальної програми з «Естетики» розглядали в рамках філософської критики мистецтва, а в межах програми з

«Екологічної філософії» вона постає як взаємодоповнювальний до екологічної етики підхід до аналізу цінності природного навколишнього середовища. Останній з названих курсів є найбільш детальним та інформативним у всіх тонкощах сфери естетики доквілля, оскільки орієнтований на підготовлену аудиторію. Ця програма охоплює історію формування, основні поняття і проблеми, «когнітивний» і «нонкогнітивний» напрями, а також містить практичну частину – диспути на основі статей багатьох англійських філософів, що включено в три антології з тематики: «Естетика природних навколишніх середовищ», «Естетика людських навколишніх середовищ» і «Природа, естетика і енвайроменталізм: від краси до поваги» [152]. «Викладання естетики доквілля» – це для викладачів свого роду керівництво до побудови навчальної програми.

Навчальні рекомендації до курсу «Естетика природи», написані у вигляді статті «Інструкція до викладання і вивчення естетики природи» («Teaching & Learning Guide for: The Aesthetics of Nature») 2008 р., під авторством професора Університету Райерсона в м. Торонто Г. Парсонса, спираються в своїй основі на «Викладання естетики доквілля» А. Карлсона. Однак методичні поради Г. Парсонса містять уже зразок програми для оглядового (3 тижні) і поглибленого курсу (12 тижнів). Оглядовий курс охоплює такі теми: 1. Вступ; 2. Об'єктивність чи суб'єктивність; 3. Плюралістичні підходи. Програма поглибленого вивчення згаданого напрямку містить теми: 1. Вступ; 2. Уява; 3. Формалізм; 4. Наука і естетика природи; 5. Позитивна естетика; 6. Тварини; 7. Плюралізм; 8. Ангажованість; 9. Піднесене; 10. Естетична охорона; 11. Садівництво; 12. Мистецтво в природі. Г. Парсонс розглядає естетику доквілля у її вузькому значенні, тобто осягає сферу природного навколишнього середовища, адже, на його думку, естетика доквілля – це продовження естетики природи [182]. Згаданий курс покликаний: навчити студентів відрізняти естетичну оцінку мистецтва і природи, захищати і цінувати доквілля, аналізувати та оцінювати різні об'єкти навколишнього середовища з погляду позитивної естетики, розглядати естетику природи в загальноестетичному руслі, аналізувати різні виміри – мистецтво в природі і природу в мистецтві [183, р. 358–372].

Отже, теоретичні напрацювання щодо проблеми естетичної цінності та якості довкілля багатьох філософів, безумовно, дали поштовх до переорієнтації свідомості людей на співжиття з навколишнім середовищем, але щоб зазначені доробки не перетворились на всіма забутий архів, необхідно їх впровадити в систему освіти на всіх рівнях (від початкової школи і до університетів). Методичні поради і матеріали курсу, запропоновані канадськими філософами А. Карлсоном і Г. Парсонсом, повинні слугувати зразком для українських навчальних програм, адже науковий здобуток українського дослідника В. Бореяка потребує доопрацювання на теоретичному рівні. Популяризація еколого-естетичного виховання допоможе встановити нові взаємозв'язки між мистецтвом і життям, розширить спектр культурних альтернатив мистецтва.

Висновки до третього розділу

У «екологічній естетиці» дослідники Е. Брейді, А. Карлсон, Ж. Томпсон і Ю. Сепанмаа здійснюють критичний аналіз наявної в культурі естетичної оцінки об'єктів задля вироблення методики виконання прийнятної естетичної оцінки довкілля. Важливим постає питання об'єктивності висловленого або описаного в літературі естетичного судження про навколишнє середовище. А. Карлсон обґрунтовує теорію «сильної об'єктивності», за якою визначення правильності естетичного судження здійснюють відповідно до даних природничих наук. Однак теорія канадського філософа є незастосовна до аналізу людських навколишніх середовищ. Е. Брейді розширює спектр прийнятних інтерпретацій естетичного об'єкта за рахунок внесення в аналіз: естетичного сприйняття, ненаукового знання, емоцій, уяви. Шотландська дослідниця виходить на рівень естетичної комунікації, в процесі якої відбуватиметься взаємообмін досвідом про об'єкт довкілля і буде віднайдено його естетичну цінність. Модель Ж. Томпсон є дескриптивною і недостатньою для теорії «екологічної естетики», оскільки увагу акцентують на практиці виправдання суджень про конкретні середовища, а не на нормі їхньої правильності. Концепція Ю. Сепанмаа є нетиповою, позаяк оминає питання об'єктивності, зосереджуючись на критиці й оцінці наявного в мистецтві

й оповідях «самої природи» дескриптивного матеріалу. Теорія Е. Брейді і метакритичний аналіз Ю. Сепанмаа, на нашу думку, є фундаментальними для виходу у практичний вимір – еколого-естетичне виховання.

Сьогодні варто говорити про проблему збереження довкілля, що постає у двох вимірах – екологічна культура й екологія культури. Екологія культури, виступаючи координатором взаємовідносин у системі «людина-природа-суспільство», а також ґрунтуючись на екологічній культурі, є основою високоморальних і ціннісних установок, орієнтованих на збереження природно-соціально-культурного потенціалу спільноти людей та формування її стійкого екологічного простору.

В умовах глобалізації проблема віднайдення цінності та її захисту поширюється на природу і культуру. Естетика довкілля призначена постати керівною в межах гуманітарно-екологічного дискурсу, черпаючи матеріал з суміжних сфер дослідження: екології культури, екологічної культури, «екологічної естетики», естетичної географії тощо. Екологія культури, яка на сучасному етапі свого розвитку обмежується захистом культурної спадщини і традицій, проникає в її предметне поле. Естетика довкілля є свого роду «пошуком» цілісного осмислення культури і природи та інтерпретується як домінуюча у формуванні нової ціннісної парадигми, а також у врегулюванні відношення «людина-природа-суспільство». Спільно з екологією культури й екологічною культурою вона поривається теоретично аргументувати і практично реалізувати ідеї «екологічного гуманізму» і «цінності довкілля».

Найпліднішим у цьому разі є метод еколого-естетичного виховання (environmental aesthetic education) – це вид естетичного виховання, який постає на перетині естетики й екології та покликаний: навчити сприймати, оцінювати, відбирати естетичні об'єкти в довкіллі; визначати їхнє місце і роль в цілісному естетичному полі; розвивати естетичний досвід, естетичний смак і креативність особистості; сформувати естетичну, екологічну, етичну, правову культури особистості і суспільства в цілому. Моделі Е. Брейді, Д. Портеуса і Ю. Сепанмаа виступають теоретичним підґрунтям для розуміння еколого-естетичного

виховання. Найдоцільнішим, на нашу думку, є об'єднання ідеї безпосереднього досвіду довкілля з тими моделями інтерпретації реального світу, що подає мистецтво.

Методичні поради і матеріали курсу, запропоновані канадськими філософами А. Карлсоном і Г. Парсонсом, розглянуто з метою наслідування і впровадження в українському освітньому просторі. Засобами еколого-естетичного виховання представники «екологічної естетики» намагаються не просто спонукати широкі маси до самосвідомої поведінки, а й – сформувати нову ціннісну парадигму.

ВИСНОВКИ

У рамках дослідження здійснено теоретико-методологічний аналіз галузі сучасної естетичної теорії «екологічна естетика» (environmental aesthetics), її предмета, понятійного апарату й основних теоретичних проблем.

Актуальність екологічного дискурсу помітна на всіх рівнях наукової діяльності, оскільки в епоху всесвітньої економічної, політичної і культурної інтеграції та уніфікації теми екологічних катастроф, забруднення навколишнього середовища, збереження природного балансу стали нагальними не тільки для екологів, філософів, біологів, політиків, а набули загальнолюдського масштабу. В межах гуманітарних наук активується процес рефлексії наріжних проблем. За таких обставин у другій половині ХХ ст. виникла потреба у переосмисленні естетичної цінності довкілля і зароджується нова галузь дослідження, яка розширює сферу естетичного – «екологічна естетика». Сьогодні важливим завданням для естетики є відійти від «атопічності» мистецтва, від його відірваності від навколишнього середовища людини. Звісно, що людина не може існувати без довкілля, яке є вагомою частиною нашого досвіду.

Англомовний термін «environmental aesthetics» немає усталеного перекладу в українській і російській наукових спільнотах, що ускладнює його розуміння і вивчення. Відтак у дисертації здійснено його лінгво-семантичний аналіз і запропоновано автентичний український варіант, який відбиває всю суть феномена, – естетика довкілля. Адже представники «екологічної естетики» наголошують, що їхня основна мета – дослідження естетичного досвіду різних видів навколишнього середовища, а не вузько екологічний контекст. Оскільки в межах українського наукового простору все-таки домінує термін «екологічна естетика», то стосовно британо-американської естетичної теорії використано саме його. Наявність численних варіацій визначення згаданого терміна в межах англо-, російсько- і україномовного дискурсу зумовила необхідність їхнього узагальнення і концептуалізації в єдине: «екологічна естетика» – це теорія в руслі британо-американської аналітичної школи філософії, основним завданням якої є

аналіз філософських проблем естетичного досвіду й естетичної оцінки довкілля в контексті взаємодії людини і природи. Естетику довкілля розглянуто як сферу, що є предметом вивчення цієї теорії. Поняття «естетика довкілля» запроваджено для позначення сфери, що охоплює філософські теорії і концепції, в основі яких – рефлексія про естетичний досвід довкілля у широкому його розумінні (природне і культурне) та встановлення його естетичної цінності, з метою збереження і побудови нової картини світу. Естетика довкілля як провідна галузь гуманітарно-екологічного дискурсу покликана стати фундаментальною парадигмою світосприйняття сучасної людини.

Основоположниками «екологічної естетики» є: А. Берлеант (США), Е. Брейді (Великобританія), А. Карлсон (Канада), Ю. Сепанмаа (Фінляндія), Р. Хепберн (Великобританія). У контексті поданого дослідження понятійно-категоріальний апарат, теоретичні і практичні проблеми розглянуто у світлі їхніх філософсько-естетичних розробок, адже «екологічна естетика» – це галузь зі своїми концепціями, своїм предметом і проблемами, а, головне, із зробленим внеском у сферу естетичної науки. На теренах США, Канади, Великобританії і Фінляндії вона здобула визнання науковців і отримала впровадження в численних навчальних курсах. «Екологічна естетика» проходить етап формування в галузь дослідження на території Російської Федерації, а в Україні – ще не стала предметом філософського дискурсу, що й зумовило необхідність її концептуалізації. Однак з цієї тематики з'явилися деякі розвідки філософів, соціологів, екологів і філологів: В. Борецько, Л. Стеценко, О. Сулацкова, Н. Філяніна, Л. Юрченко та М. Яковенко.

Теоретичні витоки естетики довкілля віднайдено у ранніх проявах мистецтва наших предків, натурфілософії, художньому змалюванні природи (образотворче мистецтво, література), садово-парковому мистецтві, ландшафтному дизайні, інтимній єдності природи і людини в романтизмі, ідеї «мальовничості», «космічній філософії», ноосфері, екології. На різних етапах соціокультурного розвитку людина намагалась зрозуміти, наблизитись до природи, віднайти її цінність і естетично освоїти переживання, викликані красою

природного світу. Впродовж століть трансформувалися уявлення про концепт «природи», що розглянуто у контексті філософсько-естетичних і наукових доробків. Помічено, що ідея ноосфери В. Вернадського, яка пропонувала розглядати універсум як цілісність, постає прообразом довірливої моделі до врегулювання складних і контроверсійних взаємостосунків у системі «людина-природа-суспільство». Сьогодні в рамках природничо-наукового і гуманітарного дискурсу здійснюють перегляд ноосферної теорії, що покликана стати ідеалом для досягнення гармонійного співжиття людства і природи. Поняттям «довкілля» і «навколишнє середовище» намагаються охопити вимір концепту «ноосфера», закладений науковцями ще на початку ХХ ст. Метаморфоза поняття «природа» на «довкілля» репрезентує ускладнення нашого розуміння всесвіту: нові галузі дослідження світу роз'єднують його на фізичну, біологічну, геологічну реальність, але естетика довкілля намагається з'єднати ці виміри, віднайшовши точку перетинання світу людей і природи.

Проект естетики довкілля – «екологічну естетику» – подано в контексті аналітичної традиції, оскільки вона з'явилася в її руслі наприкінці ХХ ст. У цей період аналітична естетика розвивалась як філософія мистецтва, а «екологічна естетика» виникає як реакція на «нехтування» природним світом (про що заявив Р. Хепберн), і вимагає естетичної оцінки природних навколишніх середовищ, а надалі й людських навколишніх середовищ. У рамках «екологічної естетики» постійно відсилають до джерел аналітичної естетики, філософії мистецтва, позаяк намагаються показати, що не тільки твори мистецтва можуть бути об'єктом теоретизування естетики як науки. Теоретико-методологічним джерелом згаданої галузі визначено розробки М. Бердслі, Т. Бінклі, М. Вейца, А. Данто, Дж. Дікі, П. Зіффа, Т. Манро, Г. Сірсілло, Б. Тільмана та інших. Філософи аналітичної традиції зосереджують увагу на проблемах, як-от 1) метаестетичні і методологічні: предмет вивчення філософії мистецтва, чи можна естетику звести до метаестетики чи метакритики, питання об'єктивної інтерпретації творів мистецтва, чи має мистецтво інституційний характер, статус «твір мистецтва» та його характеристики; 2) теорії пізнання, філософії мови і свідомості: як пізнати

твір мистецтва, чи несе він якусь інформацію, питання мови мистецтва, мистецтво відображає позахудожню дійсність і в якому сенсі, пізнавальні й естетичні властивості метафори, чи мають емоції, спричинені мистецтвом, пізнавальну функцію; 3) онтологічні: яким способом існує твір мистецтва, чи можна існування твору мистецтва звести до існування його екземплярів (література, графіка, музика, кіно), до існування його виконання (музика, театральне мистецтво, танець) або до існування його записів (ноти); 4) філософія мистецтва і художній неоавангард: чи можна мистецтво зводити до суми творів мистецтва, мистецтво без твору мистецтва, твір мистецтва обов'язково повинен бути артефактом чи може бути природним предметом тощо, чи можливе мистецтво без творчого процесу, яка роль художніх традицій, програм і теорій, розрізнення художніх й естетичних цінностей тощо. Встановлено, що в межах «екологічної естетики» використано аналітичну методологію: чіткість і обґрунтованість категоріального апарату, логічність викладу, лінгвістичний аналіз термінології, естетичних описів та мистецьких метафор. Основна проблематика і понятійно-категоріальний апарат також запозичено з аналітичної естетики, але за рахунок того, що феномен «довкілля» виходить за межі філософії мистецтва, виникає потреба у перегляді та розширенні деяких її положень.

Розкрито, що, саме спираючись на естетичну теорію М. Бердслі, представники «екологічної естетики» визначають навколишнє середовище як естетичний об'єкт, оскільки він володіє естетичними якостями. Узагальнено наявні конотації поняття «довкілля» (environment) і зроблено висновок, що – це середовище, яке оточує людину і яке вона сприймає всіма своїми відчуттями, де реально живе і розвивається. Предметне поле згаданої галузі охоплює природне навколишнє середовище (natural environment) і людське навколишнє середовище (human environment): довкілля, яке зазнало незначного впливу з боку людини (human-influenced environment), середовище, сконструйоване в процесі її творчої діяльності (human-created environment, human-constructed environment), навколишнє середовище повсякденності (human environment of everyday life). Очевидно, що це розмежування є досить умовним, адже в буденному житті їх

неможливо розділити. Становлення довкілля як естетичного об'єкта базується на виборі суб'єкта (поціновувача), що досліджувати і як, він обмежує об'єкт у просторі і часі. Е. Брейді, Ю. Сепанмаа і Р. Хепберн подають порівняльний аналіз довкілля й твору мистецтва як відмінних об'єктів естетичного розгляду. Їхня подібність полягає в тому, що вони є рівноцінними об'єктами естетичного розгляду. Їхні відмінності найповніше виклав Ю. Сепанмаа і систематизував у три групи: залежно від процесу творення, залежно від створеного результату, залежно від глядача й аудиторії. Як підсумок, основні суперечності між згаданими об'єктами естетичної теорії ми охарактеризували так: 1) твори мистецтва належать до уявного світу, а об'єкти довкілля – до реального; 2) арт-об'єкт потребує моносенсорного сприйняття, на противагу йому об'єкт довкілля уможливорює мультисенсорне; 3) твори мистецтва обмежені, «замкнуті в рамки», а об'єкти довкілля – безмежні. Проте ці розрізнення найчіткіше простежуються, якщо брати крайні об'єкти з обох сфер (твір мистецтва у класичному розумінні й об'єкт природного світу).

Саме невідповідність характеристик арт-об'єкта й об'єкта довкілля спричинила перегляд у теорії «екологічної естетики» традиційних естетичних категорій, як-от «естетичний об'єкт», «естетичний досвід», «естетичне сприйняття», «естетична якість», «естетична оцінка» й «естетична цінність». Людина, завдяки своїй включеності у довкілля, може одночасно сприймати універсум усіма своїми відчуттями: зором, слухом, дотиком, нюхом, смаком, а тому естетичний досвід довкілля постає складнішим і більш емоційно насиченим феноменом. А. Карлсон, розглядаючи проблему естетичного досвіду, відзначає потребу аналізувати довкілля «самого по собі», яке по суті постає об'єктом пасивного споглядання, підкріплюючи досвід природничо-науковим знанням. А. Берлеант заперечує суб'єкт-об'єктне протиставлення і вказує на суттєвий для естетичного досвіду принцип взаємодії людини й довкілля. Людина не сприймає навколишнє середовище пасивно, а активно «залучена» у нього. Естетичний досвід довкілля, на його думку, включає характеристики об'єкта спостереження, як-от простір, масу, об'єм, час, рух, колір, світло, запах, звук, тактильність,

кінестезію, модель, порядок, смисл. Е. Брейді, що розробляє положення «інтегративної естетики», об'єднала теорії А. Карлсона і А. Берлеанта. Тож у дисертації систематизовано погляди щодо естетичного досвіду довкілля, на підставі чого сформульовано чітке визначення: це отриманий у процесі мультисенсорного сприйняття досвід середовища, що оточує нас у конкретний момент часу і ситуації.

Аналіз проблеми естетичних якостей здійснено на основі праці Е. Брейді «Естетика природного навколишнього середовища». Предмети, які володіють естетичними якостями (твори мистецтва, об'єкти природного і людського навколишніх середовищ, побутові речі), наділені й естетичною цінністю. Якщо об'єкту довкілля або твору мистецтва властиві одна або кілька естетичних якостей (сенсорні, афективні, уявлювані, поведінкові, гештальт якості, реакційні, характерні, символічні, якості історичного характеру), то суб'єкт спостереження може приписати йому наявність естетичної цінності. На підставі цього нами з'ясовано, що естетична цінність навколишнього світу, яка зароджує естетичний досвід, є одночасно антропоцентричною і неінструментальною цінністю. Раціональний процес встановлення естетичної цінності або спосіб теоретичного усвідомлення естетичного почуття щодо певного об'єкта називається естетичною оцінкою.

У дослідженні розкрито головне положення естетичної оцінки довкілля, яке відрізняє її від оцінки арт-об'єктів, – заперечення жорсткої дихотомії суб'єкта й об'єкта, адже поціновувач перебуває всередині довкілля, яке оцінює. А. Карлсон у статті «Оцінка і природне навколишнє середовище» аналізує наявні в історії естетики моделі оцінки природи: «об'єктну» (object), «ландшафтну» (view or landscape) і «довкільну» (natural environmental). «Довкільна» модель за рахунок своєї мультисенсорності і безпосередньої єдності людини та середовища, що її оточує, характеризується як найдосконаліша для «екологічної естетики», а також для естетики довкілля в цілому. Проблема естетичної оцінки об'єктів навколишнього середовища є наразі найконтроверсійніша, що спонукало нас зібрати повний перелік наявних підходів, які солідаризуються з: «когнітивним»

(М. Бадд, Г. Парсонс, М. Ітон, А. Карлсон, Ю. Сайто, Ю. Сепанмаа, К. Уолтон, Дж. Фішер) або «нонкогнітивним» (А. Берлеант, Е. Брейді, С. Годловіч, Н. Керролл, М. Сагофф, Р. Хепберн) напрямками. Варто констатувати, що звільнення процесу оцінки від впливу арт-орієнтованих підходів не вимагає спрощення до чуттєвих та емоційних реакцій або зведення до поверхневого суб'єктивізму. Те, чим вона буде підкріплена, а також, що повинна оцінювати, покладено як фундамент для виокремлення «когнітивних» і «нонкогнітивних» підходів. Зачинателями цього процесу виступили А. Карлсон і А. Берлеант.

Основну ідею «когнітивних» підходів можна висловити так: у процесі встановлення прийнятної естетичної оцінки треба спиратись на знання (природничо-наукове, наратив, фольклор, релігійні і міфологічні сюжети) про походження, типи і властивості об'єктів розгляду. Поціновувачі моделюють і перетворюють нонкогнітивний особистий досвід довкілля у прийнятну естетичну оцінку завдяки епістемологічному підґрунтя. «Нонкогнітивні» напрями заперечують потребу когнітивної основи, наголошують на безпосередній сенсорній і почуттєвій реакції на навколишнє середовище в конкретний момент часу і за певних обставин. Вони охоплюють суб'єктивно- й об'єктивно-спрямовані елементи естетичного досвіду (залученість, емоції, таємницю або уяву) для окреслення меж естетичної оцінки і естетичного досвіду довкілля. Є розробки, що створюють універсальні моделі естетичної оцінки (Р. Мур, Х. Ролстон і Ш. Фостер).

У дисертації обґрунтовано потрібність метакритичного рівня «екологічної естетики» (Е. Брейді, А. Карлсон, Ю. Сепанмаа, Ж. Томпсон) для аналізу культурного здобутку, присвяченого оповідам про природне середовище, здійснення прийнятної естетичної оцінки, формування естетичної комунікації й вироблення практик еколого-естетичного виховання. Е. Брейді, А. Карлсон і Ж. Томпсон розмірковують над проблемою об'єктивності естетичного судження про навколишнє середовище як фундамент метакритики. Питання об'єктивності дає можливість проаналізувати якості і недоліки оцінюваного об'єкта у висловлених або описаних у творах естетичних судженнях. А. Карлсон пропонує

ідею «сильної об'єктивності», за якої визнання правильності естетичного судження здійснюється відповідно до наукової концепції природи. Ж. Томпсон робить акцент на практиці виправдання суджень про конкретні середовища, а не на нормі правильності. Е. Брейді наголошує на потребі естетичної комунікації щодо позитивних і негативних естетичних цінностей окремих об'єктів та довкілля в цілому. Ю. Сепанмаа оминає питання об'єктивності, зосереджуючись на метакритичному аналізі наявного в мистецтві й оповідях «самої природи» описативного матеріалу. «Екологічна естетика», на його думку, повинна здійснювати теоретичний контроль опису, інтерпретації та оцінки довкілля, а також обмежувати поле дослідження. Моделі Е. Брейді і Ю. Сепанмаа визначаються фундаментом для побудови критичної «екологічної естетики» та виходом на рівень еколого-естетичного виховання.

Розглянуто вітчизняні проекти естетики довкілля, викладені у працях філософа Д. Кучерюка «Естетичне сприйняття предметного середовища», еколога В. Борейка «Вступ у природоохоронну естетику» і соціолога Ю. Тарабукіна «Соціологія міста».

З'ясовано, що естетика довкілля черпає матеріал із суміжних галузей дослідження: екології культури, екологічної культури, «екологічної естетики», естетичної географії тощо. Проблема збереження довкілля (природного і людського) постає у двох вимірах – екологічної культури й екології культури. Екологічна культура – це спрямування діяльності та мислення людини на свідоме користування природними ресурсами і використання «біосферосумісних» технологій, від чого залежить існування сучасної цивілізації та її поступ у майбутньому. Вона базується на ідеях охорони культурних традицій минулого для їхнього творчого продовження в теперішньому і майбутньому, для збереження культурної ідентичності окремої особистості та цілих народів. Визначальне місце відведено характеристиці перетину предметного поля естетики довкілля і екології культури. Спираючись на дослідження О. Генісаретського, О. Комарової, Д. Кулабухова, Д. Ліхачова, К. Ставицької, О. Холодилової встановлено, що екологія культури перебуває не просто у взаємодії з естетикою

довкілля, а є її складником. Екологія культури покликана оберігати культурну спадщину, а естетика довкілля не просто здійснює її захист, а й естетичну оцінку і використання цієї спадщини в практиках еколого-естетичного виховання, що дає імпульс до естетичної комунікації про довкілля. Разом вони формують нову ціннісну парадигму, а також сприяють розвитку суспільної свідомості засобами еколого-естетичного виховання.

У межах «екологічної естетики» віднайдено три відмінні розуміння і практики здійснення еколого-естетичного виховання (Е. Брейді, Д. Портеус, Ю. Сепанмаа). Для Ю. Сепанмаа, – це різновид екологічного виховання, в якому найдієвішим джерелом постає мистецтво. Е. Брейді наголошує, що це вид естетичного виховання, а також – на передовій ролі естетичної комунікації як процесу взаємообміну естетичним досвідом. Д. Портеус пропонує форму еколого-естетичного виховання засобами «геоавтобіографії», чим зводить суть феномена до практики ландшафтного дизайну й архітектури. На підставі наявних розвідок зроблено висновок, що еколого-естетичне виховання – це вид естетичного виховання, покликаний: навчити сприймати, оцінювати, відбирати естетичні об'єкти в довкіллі; навчити визначати їхнє місце і роль у цілісному естетичному полі; розвинути естетичний досвід, естетичний смак і креативність особистості; виховати естетичну, екологічну, етичну, правову культури особистості та суспільства в цілому. Доцільною вважаємо комбінацію ідеї безпосереднього досвіду довкілля з тими моделями інтерпретації реального світу, що подає мистецтво.

У роботі запропоновано практичну реалізацію теоретичних надбань «екологічної естетики» в освітній сфері, оскільки в межах українського загальноосвітнього навчального простору як факультативний впроваджується курс «Екологічна естетика» під авторством В. Бореяка, що ставить за мету прищепити учням навички еколого-естетичного ставлення до природного світу. Проаналізовано зарубіжні університетські курси (методичні поради А. Карлсона «Викладання естетики довкілля» та «Інструкцію до викладання і вивчення

естетики природи» Г. Парсонса), рекомендовано використовувати їх як матеріал для вітчизняних навчальних програм.

Відкрита у дисертації проблематика вимагає наступного вивчення з метою пожвавлення філософської уваги до сфери естетики довкілля, створення її оригінально українських моделей, впровадження екологічного дискурсу в межах київської школи філософії. Рекомендаціями для подальшого розвитку дослідження є: доповнення навчальних програм спеціальності 09.00.08 – естетика темами з «екологічної естетики» або впровадження навчального курсу під назвою «Естетика довкілля».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Ахутин А. В. Понятие «природа» в Античности и в Новое время (фюсис и натура) / А. В. Ахутин. – М. : Наука, 1988. – 208 с.
2. Бабушка Л. Д. Краса як абсолютна цінність: історико-естетичний аналіз : Автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.08 / Л. Д. Бабушка; КНУТШ. – Київ, 2003. – 15 с. – Бібліогр.: 8 назв.
3. Бабушка Л. Д. Проблема «присутності» та «відсутності» людини в культурно-цивілізаційному просторі сучасності / Л. Д. Бабушка // Людина в сучасному цивілізаційному процесі: філософсько-культурологічні та етико-естетичні виміри : монографія / М. М. Бровко, Л.Д. Бабушка, Є.В. Більченко та інші. – Ніжин: ТОВ «Ви-давництво «Аспект-Поліграф», 2014. – С.5-24.
4. Бердсли М. Эстетическая точка зрения / М. Бердсли ; пер. И. Э. Блюма // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: антология : пер. с англ. / сост., авт. вступ. ст., науч. ред. Б. Дземидок. – Екатеринбург ; Бишкек, 1997. – С. 155-180.
5. Берлеант А. Историчность эстетики / А. Берлеант // Феноменология искусства. – М. : ИФРАН, 1996. – С. 241-261.
6. Бинкли Т. Против эстетики / Т. Бинкли // Эстетика и теория искусства XX века : Хрестоматия / Сост. Н. А. Хренов, А. С. Мигунов. – М. : Прогресс-Традиция, 2008. – С. 272-294.
7. Борейко В. Е. Введение в природоохранную эстетику. – 4-е изд., дополн. [Электронный ресурс] / В. Е. Борейко. – К. : Киевский эколого-культурный центр, 2005. – 104 с. – Режим доступа: <http://ecoethics.ru/books/ohrana-dikoyprirody/>
8. Борейко В. Є. Екологічна естетика : метод. посіб. для вчителів / В. Є. Борейко, Н. А. Пустовіт. – К. : Логос, 2012. – 72 с. – Бібліогр. – С. 71.

9. Борейко В. Е. Природоохранная эстетика в вузе: учебное пособие [Электронный ресурс] / В. Е. Борейко /— К. : Киевский эколого-культурный центр, 2005, ил. — 80 с.— Режим доступа: <http://ecoethics.ru/books/ohrana-dikoy-prirody/>
10. Борейко В. Е. Философы дикой природы и природоохраны [Электронный ресурс] / В. Е. Борейко. — К. : Киевский эколого-культурный центр, 2002. — 160 с. — Режим доступа: <http://ecoethics.ru/books/ohrana-dikoy-prirody/>
11. Борейко В. Е. Художники дикой природы [Электронный ресурс] / В. Е. Борейко. — К. : Киевский эколого-культурный центр, 2005, ил. — 224 с. — Режим доступа: <http://ecoethics.ru/books/ohrana-dikoy-prirody/>
12. Бровко М. М. Историко-теоретичні аспекти становлення культурологічного знання в контексті розвитку сучасної гуманітарної науки / М. М. Бровко // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. — К. : Міленіум, 2014. — Вип. II (1) — С. 9-14.
13. Бровко М. М. Методологічні аспекти дослідження феномена активності мистецтва / М. М. Бровко // Гуманітарний часопис: Збірник наукових праць. — Харків: ХАІ. — 2004. — № 1. — С. 14 -23.
14. Бычков В. В. Aesthetica Patrum. Эстетика отцов Церкви / В. В. Бычков. — Т. I. Апологеты. Блаженный Августин. — М. : Ладомир, 1995. — 593 с.
15. Бычков В. В. Эстетика Аврелия Августина / В. В. Бычков. — М. : «Искусство», 1984. — 264 с.
16. Бычков В. В. Эстетика Владимира Соловьева как актуальная парадигма / В. В. Бычков // История философии. — М. : ИФ РАН, 1999. — № 4. — С. 3-43.
17. Бычков В. В. Эстетика / В. В. Бычков, О. В. Бычков // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В. С. Степин. — М. : Мысль, 2000–2001. — Т. 4. — С. 456-466.

18. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / В. В. Ванслов. – М. : «Искусство», 1966. – 403 с.
19. Веденин Ю. А. Культурные ландшафты как категория наследия / Ю. А. Веденин., М. Е. Кулешова // Культурный ландшафт как объект наследия / Под ред. Ю. А. Веденина, М. Е. Кулешовой. – М. : Институт Наследия ; СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – С. 13-36.
20. Вейц М. Роль теории в эстетике / М. Вейц ; пер. А. Л. Козловой // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: антология : пер. с англ. / сост., авт. вступ. ст., науч. ред. Б. Дземидок. – Екатеринбург ; Бишкек, 1997. – С. 43-60.
21. Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление / В. И. Вернадский / Отв. ред. А. Л. Яншин. – М. : Наука, 1991. – 271 с.
22. Воеводин А. П. Эстетическая оценка / А. П. Воеводин // Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология», 2010. – Т. 23 (62). – № 2. – С. 32-37.
23. Гайденок П. П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой : Учебное пособие для вузов / П. П. Гайденок. – М. : ПЕР СЭ; СПб. : Университетская книга, 2000. – 456 с. (Humanitas)
24. Гайденок П. П. Эволюция понятия науки: Становление и развитие первых научных программ / П. П. Гайденок. – М. : Наука, 1980. – 568 с.
25. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель / Под ред. М. Лифшица. – М. : Искусство, 1968. – Т. 1. Лекции по эстетике. – 312 с.
26. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель / Под ред. М. Лифшица. – М. : Искусство, 1971. – Т. 3. Лекции по эстетике. – 621 с.
27. Генисаретский О. И. Поворот в культурно-экологическом дискурсе: от экологической метафоры культуры – к креативной антропологии и автопоэзису [Электронный ресурс] / О. И. Генисаретский //

- Этнометодология: проблемы, подходы, концепции. – Вып. 8. – М., 2001. –
Режим доступа: <http://prometa.ru/olegen/publications/46>
28. Гете И. В. Страдания молодого Вертера / И. В. Гете / Пер. А. Эйгес. –
М. ; Л. : Academia, 1937. – 248 с.
29. Геттнер А. География. Ее история, сущность и методы. – М. ; Л., 1930. –
416 с.
30. Голик Н. В. Экологическая эстетика: предварительные итоги / Н. В. Голик //
Studia culturae. Научный альманах кафедр культурологии, эстетики и
философии культуры и Центра изучения культуры Санкт-Петербургского
государственного университета. – СПб. : Издательство СПбГУ, 2013. –
Вып. 15. – С. 12-16.
31. Горб К. Н. Оценка эстетических достоинств природных ландшафтов
Украины в целях заповедания : общее положение и первый опыт
[Электронный ресурс] / К. Н. Горб, А. А. Крымцов [и др.] // Гуманитарный
экологический журнал. – 1991. – Т. 1. – Вып. 1. – С. 16-23. – Режим доступа:
<http://www.ecoethics.ru/old/m01/x23.html>
32. Гудков Л. Д. Эстетический смысл природы в современной западной
философии / Л. Д. Гудков, Т. Б. Любимова // Эстетика природы / Ред. кол.
К. М. Долгов, Л. Г. Комзина, Н. А. Кормин и др. – М. : ИФРАН, 1994. –
Гл. 2, § 5. – С. 180-196.
33. Гумилев Л. География этноса / Л. Гумилев – СПб. : Наука, 1990. – 279 с.
34. Гумилев Л. Этносфера: история людей и история природы / Л. Гумилев. –
М. : АСТ, 2004. – 575 с. (Историческая библиотека).
35. Гусева А. Ю. Экологическая эстетика как превращенная форма эстетики
природы // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2011. – № 3. –
С. 209-213.
36. Данте А. Божественная комедия. I. Пекло [Электронный ресурс] / А. Данте /
Перекл. Є. Дроб'язка. – Харків : Фоліо, 2001. – 608 с. – Режим доступа:
http://ae-lib.org.ua/texts/dante__divina_comedia__ua.htm#1-01

37. Данте А. Божественна комедія. II. Чистилище [Електронний ресурс] / А. Данте / Перекл. Є. Дроб'язка. – Харків : Фоліо, 2001. – 608 с. – Режим доступу: http://ae-lib.org.ua/texts/dante__divina_comedia__ua.htm#2-01
38. Данте А. Божественна комедія. III. Рай [Електронний ресурс] / А. Данте / Перекл. Є. Дроб'язка. – Харків : Фоліо, 2001. – 608 с. – Режим доступу: http://ae-lib.org.ua/texts/dante__divina_comedia__ua.htm#3-01
39. Дарвин Ч. О выражении эмоций у человека и животных. / Ч. О. Дарвин – СПб. : Питер, 2001. – 384 с. : ил. (Серия «Психология-классика»).
40. Дземидок Б. Институционализм и философия искусства: вступ. ст. / Б. Дземидок // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антологія : пер. с англ. / Сост., авт. вступ. ст., науч. ред. Б. Дземидок. – Екатеринбург ; Бишкек, 1997. – С. 221-242.
41. Дземидок Б. Современная философия искусства США : вступ. ст. / Б. Дземидок // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: антологія : пер. с англ. / Сост., авт. вступ. ст., науч. ред. Б. Дземидок. – Екатеринбург ; Бишкек, 1997. – С. 5-16.
42. Дземидок Б. Эстетический перцептуализм – эмпирическое направление в американской аналитической философии искусства : вступ. ст. / Б. Дземидок // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: антологія : пер. с англ. / Сост., авт. вступ. ст., науч. ред. Б. Дземидок. – Екатеринбург ; Бишкек, 1997. – С. 127-154.
43. Дики Дж. Определяя искусство / Джордж Дики; пер. Е. В. Никишиной // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: антологія : пер. с англ. / Сост., авт. вступ. ст., науч. ред. Б. Дземидок. – Екатеринбург ; Бишкек, 1997. – С. 243–252.

- 44.Дніпровська Є. В. Розвиток художньої критики як стратегія американської естетики / Є. В. Дніпровська // Гуманітарний часопис : Збірник наукових праць. – Харків : ХАІ, 2006. – № 3. – С. 60-67.
- 45.Дніпровська Є. В. Світ мистецтва: проблема художньої ідентифікації / Є. В. Дніпровська // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Збірник наукових праць. – К. : Вид. центр КДЛУ, 2000. – С. 174-181.
- 46.Долгов К. М. Эстетика природы как форма философской антропологии / К. М. Долгов // Эстетика природы / Ред. кол. К. М. Долгов, Л. Г. Комзина, Н. А. Кормин [и др.] – М. : ИФРАН, 1994. – С. 3-15.
- 47.Дунаев В. Ю. Введение / В. Ю. Дунаев // Экология культуры в формировании современной картины мира [Коллективная монография] / Под общ. ред. З. К. Шаукеновой. – Алматы : ИФПР КН МОН РК, 2014. – С. 5-12.
- 48.Дунаев В. Ю. Заключение / В. Ю. Дунаев // Экология культуры в формировании современной картины мира [Коллективная монография] / Под общ. ред. З. К. Шаукеновой. – Алматы : ИФПР КН МОН РК, 2014. – С. 260-262.
- 49.Дюрер А. Дневники. Письма. Трактаты : В 2-х т. / А. Дюрер. – М. ; Л. : «Искусство», 1957. – Т. 2. – 254 с.
- 50.Йегер В. Пайдейя (Воспитание античного грека) / В. Йегер / Пер. с нем. А. И. Любжина. – М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2001. – 393 с.
- 51.Каганский В. Культурный ландшафт: основные концепции в российской географии [Электронный ресурс] / В. Каганский // Обсерватория культуры : журнал-обозрение. – 2009. – № 1. – С. 62-70. – Режим доступа: http://www.intelros.ru/intelros/reiting/rejting_09/material_sofi/7853-kulturnyj-landshaft-osnovnye-koncepcii-v-rossijskoj-geografii.html

- 52.Каганский В. Л. Мир культурного ландшафта / В. Л. Каганский // Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство : Сборник статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – С. 23-43.
- 53.Казакова И. Б. Природа между временем и вечностью в творчестве Новалиса / И. Б. Казакова // Вопросы филологии : Научный журнал. – 2010. – № 1. – С. 73-82.
- 54.Казначеев В. П. Культура народностей Севера: традиции и современность / В. П. Казначеев, Л. Г. Борисова, Р. П. Зверева [и др.]. – Новосибирск : Наука, 2012. – 259 с.
55. Кант И. Критика способности суждения. Сочинения : В 8 т. / И. Кант / Пер. с нем. М. И. Левиной; под ред. А. В. Гулыги. – М. : Чоро, 1994. – Т. 5. – 414 с.
- 56.Кисельов М. М. Національне буття серед екологічних реалій / М. М. Кисельов, Ф. М. Канак. – К. : Тандем, 2000. – 320 с.
- 57.Кольридж С. Т. Избранные труды / С. Т. Кольридж. – М. : «Искусство», 1987. – 347 с.
- 58.Комарова О. С. Сохранение природного и культурного наследия (экология культуры) : учеб. пособие / О. С. Комарова. – Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2013. – 114 с.
- 59.Коннов О. Ф. Взаємовідношення людини з природою як онтологічна проблема // Філософія природи [Колективна монографія] / А. В. Толстоухов, Ю. О. Мєлков, С. М. Ягодзінський [та ін.] / Відп. ред. А. В. Толстоухов. – К. : Видавець ПАРАПАН, 2006. – С. 51-67.
- 60.Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. культурології : 26.00.01 «теорія та історія культури» / Кривошея Тетяна Олександрівна ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2014. – 36 с. – Бібліогр. : 35 назв.
- 61.Крисаченко В. С. Екологічна культура: теорія і практика : Навч. посібник / В. С. Крисаченко. – К. : Заповіт, 1996. – 352 с.

62. Кузанский Н. Сочинения : В 2-х т. / Н. Кузанский. – М. : Мысль, 1980. – Т. 2. – 471 с.
63. Кулабухов Д. А. Экология культуры: культурно-антропологические аспекты : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. философ. наук : 24.00.01 «теория и история культуры» / Д. А. Кулабухов; [Белгор. гос. ун-т]. – Белгород, 2007. – 22 с.
64. Кучерюк Д. Ю. Естетичне сприйняття предметного середовища / Д. Ю. Кучерюк. – К. : «Наукова думка», 1973. – 143 с.
65. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття : навчальний посібник для вузів / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 222 с.
66. Леопольд О. Календарь песчаного графства / О. Леопольд / Пер. с англ. И. Г. Гуровой; под ред. А. Г. Банникова. – М. : Мир, 1980. – 210 с., ил.
67. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні. Ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XV – початку XVII ст. [Електронний ресурс] / В. Литвинов. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/lytv/lyt06.htm>
68. Лихачев Д. С. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д. С. Лихачев. – М., 1998. – 471 с.: ил.
69. Лихачев Д. С. Экология культуры / Д. С. Лихачев // Русская культура. – М. : Искусство, 2000. – 440 с.: илл., портр. – С. 91-101.
70. Лісовий В. Аналітична філософія / В. Лісовий // Філософський енциклопедичний словник / Під ред. В. Шинкарука. – К. : Абрис. – 2002. – 742 с.
71. Лоренц К. Обратная сторона зеркала / К. Лоренц. – М., 1998. – 493 с.
72. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития : В 2 кн. / А. Ф. Лосев / Худож.-офор. Б. Ф. Бублик. – Харьков : Фолио ; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. – Кн. 2. – 688 с.
73. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев– М. : «Мысль», 1978. – 623 с.

- 74.Маєр-Абіх Клаус Міхаель. Повстання на захист природи. Від довілля до спільно світу / Клаус Міхаель Маєр-Абіх / Переклад з нім., післямова, примітки А. Єрмоленка. – К. : Лібра, 2004. – 196 с.
- 75.Макогон Т. И. «Пространственный поворот» и возможность новационных подходов в социально-философском дискурсе / Т. И. Макогон // Известия Томского политехнического университета. – 2012. – № 6. – Т. 321. – С. 167-172.
- 76.Макфарлейн Р. Обители богов [Электронный ресурс] / Р. Макфарлейн // GEO. – 2005. – № 85. – Апрель. – Режим доступа до стат. : <http://www.geo.ru/node/41926>
- 77.Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
- 78.Материалы энциклопедического словаря «Изобразительное искусство и архитектура» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rah.ru/science/glossary/?ID=19136&let=%D0%AD>
- 79.Моисеев Н. Н. Экология человечества глазами математика: (Человек, природа и будущее цивилизации) / Н. Н. Моисеев. – М. : Мол. Гвардия, 1988. – 254 с., ил. – (Эврика).
- 80.Огородник И. В. Социально-философские проблемы экологии / И. В. Огородник, Н. Н. Киселев, В. С. Крисаченко [и др.]. – К. : Вища школа, 1989. – 272 с.
- 81.Орлов Б. В. Художественность, как она есть: проблема адекватной спецификации / Б. В. Орлов // Границы искусства и территории культуры : сб. науч. ст. / сост. и науч. ред. Л. А. Закс, Т. А. Круглова. – Екатеринбург : Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина : Гуманитарный университет, 2013. – С. 30-64.
- 82.Павлова О. Ю. Естетичний досвід як онтологічна проблема : автореф. дис. на здобуття наук. степеня докт. філософ. наук : 09.00.08 / О. Ю. Павлова; КНУТШ. – К., 2009. – 35 с.

83. Павлова О. Ю. Онтологічний статус естетичного досвіду / О. Ю. Павлова. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2008. – 262 с.
84. Панченко В. І. Естетична діяльність та її форми // Естетика : Підручник / Л. Т. Левчук, Д. Ю. Кучерюк, В. І. Панченко; За заг. ред. Л. Т. Левчук. – К. : Вища шк., 1997. – С. 29-48.
85. Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. – К. : ТОВ «Міжнар. фін. агенція», 1998. – 192 с. – Бібліогр. в кінці розділів.
86. Підмогильний В. Місто [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ukrclassic.com.ua/katalog/p/pidmogilnij-valer-yan/446-valer-yan-pidmogilnij-misto?showall=1>
87. Платон. Собрание починений : В 4-х т. – Т. 2 / Общ. ред. Л. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи; Примеч. А. Ф. Лосева и А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1993. – 528 с.
88. Плотин. Эннеады / Перев. с древнегреч. и англ. С. И. Еремеев и др. – К. : «УЦИММ-ПРЕСС», 1995. – 394 с.
89. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: Пер. с англ. / Общ. ред. В. И. Аршинова, Ю. Л. Климонтовича и Ю. В. Сачкова. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
90. Прозерский В. Научный обзор литературы по экологической эстетике [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://aesthetics.philosophy.spbu.ru/ecolobzor/>
91. Прозерский В. От эстетики объекта к эстетике среды // Вестник Ленинградского государственного университета им А. С. Пушкина. – 2013. – № 3. – Т. 2. – С. 88-96.
92. Рихліцька О. Д. Екологічна етика: традиції і сучасні тенденції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : 09.00.07 / О. Д. Рихліцька; КНУТІШ. – К., 2004. – 15 с.
93. Рихліцька О. Д. Концепція «культуросфери» Д. Ліхачова // Дні науки філософського факультету – 2015: міжнар. наук. конф. (21-22 квіт. 2015р.): матеріали доповідей та виступів / редкол.: А. Є. Конверський [та ін]. –

- К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2015. – Ч. 5. – С. 176-177.
94. Сидоренко Л. І. Сучасна екологія: наукові, етичні та філософські ракурси / Л. І. Сидоренко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.philsci.univ.kiev.ua/biblio/Cidorenko/Cid-ekol.html>
95. Сирсилло Г. Монро Бердсли и американская эстетика / Гай Сирсилло; пер. М. Б. Семочкиной // Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология : пер. с англ. / сост., авт. вступ. ст., науч. ред. Б. Дземидок. – Екатеринбург ; Бишкек, 1997. – С. 209-220.
96. Соколов Б. Английская теория пейзажного парка в XVIII в. и ее русская версия 1 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.liveinternet.ru/users/aramill_stells/post220431605
97. Соколов Б. Английская теория пейзажного парка в XVIII в. и ее русская версия 2 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.liveinternet.ru/users/aramill_stells/post220432425
98. Соловьев Вл. Сочинения : В 2 т. – М., 1988. – Т. 2. – 822 с.
99. Спенсер Г. Основания психологии // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. / Г. Спенсер. – М. : Искусство. – 1967. – Т. 3. – С. 880-885.
100. Ставицкая Е. А. «Экология культуры» в отечественной культурологической мысли XX–XXI вв. : автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата философ. наук : специальность 24.00.01 / Е. А. Ставицкая; [Моск. гос. лингвист. ун-т]. – М., 2015. – 24 с.
101. Стеценко Л. Л. Етичні проблеми сучасного мистецтва // Етика. Естетика. [текст] : навч. посіб. / за наук. ред. Панченко В. І. – К. : «Центр учбової літератури», 2014. – С. 398-429.
102. Стеценко Л. Розширення меж естетичної насолоди: екологічна естетика // Гуманітарні студії : збірник наукових праць / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2013. – Вип. 20. – С. 165-172.

103. Столович Л. Начало дискуссии об эстетическом. Исповедь «общественника» // Философия. Эстетика. Смех. – СПб. ; Тарту, 1999. – С. 109-178.
104. Сулацкова О. Ф. Питання становлення екологічної естетики як нового спрямування філософського знання // Перспективні напрямки світової науки: Збірник статей учасників тридцять шостої всеукраїнської науково-практичної конференції «Інноваційний потенціал світової науки – XXI сторіччя» (29.12.2015 – 05.01.2016). – Т. 1. Науки гуманітарного циклу; Соціально-економічні науки. – Видавництво ПГА. – Запоріжжя, 2016. – С. 3-5.
105. Сулацкова О. Ф. Екологічна естетика як філософія гармонії між людиною та природою / О. Ф. Сулацкова // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки. – 2014. – № 16. – С. 115-120.
106. Тарабукін Ю. О. Соціологія міста : Текст лекцій. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. – 348 с.
107. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / П. Тейяр де Шарден. – М. : Наука, 1987. – 240 с.
108. Уайт Л. Исторические корни нашего экологического кризиса [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ecoethics.ru/old/b21/22.html>
109. Устюгова Е. Н. Экология городской среды // Актуальная эстетика – I. Тезисы докладов межвузовского научного форума 10-11 октября 2013 года. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2013. – С. 54–56.
110. Філяніна Н. М. Мистецьке осягнення природи та екологічна естетика // Науковий вісник. Серія «Філософія». – Харків : ХНПУ, 2015. – Вип. 44. – С. 94–107.
111. Хаскинз К. Эстетика прагматизма / пер. Н. Маньковской // Коллаж-2. – М. : ИФ РАН, 1999. – С. 109-119.

112. Хацкевич Д. Х. Эстетические аспекты взаимодействия общества и природы : автореф. дис. на соискание ученой степени докт. филос. наук : спец. 09.00.04 «марксистско-ленинская эстетика» / Д. Х. Хацкевич. – М., 1987. – 37 с.: ил.
113. Хилько М. І. Комунікативно-технологічний вимір сучасного екологічного дискурсу / М. І. Хилько // Вісн. Нац. авіац. ун-ту. – 2010. – № 2. – С. 136-144.
114. Холодилова Е. В. Экология культуры в контексте современной социокультурной ситуации: проблема «дома» и «бездомности» : дисс. ... канд. культурологи : 24.00.01. – Хабаровск, 2006. – 169 с.: ил. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/teorja-kultury/jekologija-kultury-v-kontekste-sovremennoj-sociokulturnoj-situacii-problema-doma.html>
115. Циолковский К. Э. Монизм Вселенной // Циолковский К. Е. Космическая философия. – М. : ИДЛи, 2009. – С. 27-128.
116. Циолковский К. Э. Наука будущего // Циолковский К. Е. Космическая философия. – М. : ИДЛи, 2009. – С. 245-344.
117. Циолковский К. Э. Очерки о Вселенной // Циолковский К. Е. Космическая философия. – М. : ИДЛи, 2009. – С. 346-470.
118. Циолковский К. Э. Промышленное освоение космоса. – М. : Машиностроение, 1989. – 278 с.
119. Шадевальд В. Понятие «природа» и «техника» у греков // Философия техники в ФРГ / Пер. с нем. и англ. Состав. и предисл. Ц. Г. Арказяна и В. Г. Горохова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 90-103.
120. Швейцар А. Культура и этика / Перевод с немецкого Н. А. Захарченко, Г. В. Колшанского. – М. : Прогресс, 1973. – 343 с.
121. Шевченко Т. Г. І виріс я на чужині // Зібрання творів : У 6 т. – К., 2003. – Т. 1 : Поезія 1837–1847. – С. 120.
122. Шеллинг Ф. В. И. Система трансцендентального идеализма : пер. с нем. / Ф. В. Й. Шеллинг ; пер. И. Я. Колубовский. – Л. : ОГИЗ СОЦЭКГИЗ, 1936. - 479с.

123. Шульга Р. Искусство в практиках культуры. Социокультурологический очерк. – К. : Институт социологии НАНУ, Институт философии НАНУ, 2008. – 240 с.
124. Шульга Р. Художественная культура в Украине: жизнь после смерти старого мифа // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2001. – № 1. – С. 99-112.
125. Юрченко Л. І. Екологічна культура в контексті екологічної безпеки: Монографія. – К. : ПАРАПАН, 2008. – 296 с.
126. Юрченко Л. І. Еколого-естетичне виховання як підстава формування екологічної культури / Л. І. Юрченко // Гуманітарний часопис. – 2008. – № 4. – С. 144-149.
127. Яковенко М. Л. Екологічна естетика як актуальний напрям сучасної культури // Філософські дослідження : зб. наук. пр. Східноукраїнського національного університету. – Вип. № 9. – С. 166–173.
128. Addison J. (1672-1719) The Early Landscape Garden // The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620-1820 / edited by J. D. Hunt and P. Willis. – London: MIT Press, 1975 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://books.google.com.ua/books?id=W8FHNsw2uEoC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbg_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
129. Beardsley M. Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. – New York, Chicago, San Francisco, Atlanta : Harcourt, Brace & World, Inc., 1958. – 688 p.
130. Beardsley M. Aesthetic Welfare // Proceedings of the sixth international congress of aesthetics. – Uppsala, 1968. – P. 89-96.
131. Beardsley M. In Defense of Aesthetic Value // Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association. – Vol. 52. – No. 6 (August, 1979). – P. 723-749.
132. Beardsley M. C. Intrinsic value // Philosophy and Phenomenological Research. – USA. – Vol. 26. – No. 1 (1965). – P. 1-17.

133. Beardsley M. The Possibility of Criticism. – Detroit : Wayne State University Press, 1970. – 123 p.
134. Berleant A. Aesthetics And Environment: Variations on a Theme. – Aldershot : Ashgate Pub Co, 2005. – 170 p.
135. Berleant A. Environmental Aesthetics // The Encyclopedia of Aesthetics (ed. M. Kelly). – USA : Oxford University Press, 1998. – P. 114-120.
136. Berleant A. Living in the Landscape: Toward an Aesthetics of Environment. – Lawrence : University Press of Kansas, 1997. – 176 p.
137. Berleant A. The Aesthetics of Art and Nature // Landscape, Natural Beauty and the Arts / Ed. by S. Kemal, I. Gaskell. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – P. 228-243.
138. Berleant A. The Aesthetics of Environment. – Philadelphia : Temple University Press, 1992. – 256 p.
139. Berleant A., Carlson A. Introduction: The Aesthetics of Human Environments // The Aesthetics Of Human Environments / edited by A. Berleant, A. Carlson – USA : Broadview Press, 2007. – P. 10-31.
140. Brady E. Aesthetics of the Natural Environment. – USA : University Alabama Press, 2003. – 304 p.
141. Brady E. Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 156-169.
142. Brady E. Introduction: Sibley's Vision // Aesthetics Concepts: Essays After Sibley / Ed. by E. Brady, J. Levinson. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – P. 1-22.
143. Brady E. Sniffing and Savoring: The Aesthetics of Smells and Tastes // The Aesthetics of Everyday Life / edited by A. Light and J. M. Smith. – New York : Columbia University Press, 2005. – P. 177-193.
144. Budd M. The Aesthetics of Nature // Proceedings of the Aristotelian Society. – Vol. 100. – Issue 1 (June 2000). – P. 137–157.

145. Carlson A. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. – London : Routledge, 2000. – 247 p., 10 illus.
146. Carlson A. *Appreciation and the Natural Environment // The Aesthetics of Natural Environments* / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 63-75.
147. Carlson A. *Appreciating Art and Appreciating Nature // Landscape, Natural Beauty and the Arts* / Ed. by Kemal S., Gaskell I. – 1. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – P. 199-227.
148. Carlson A. *Environmental Aesthetics // Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://plato.stanford.edu/entries/environmental-aesthetics/>
149. Carlson A. *Environmental Aesthetics // Routledge Encyclopedia of Philosophy*. – London : Routledge, 1998, 2011 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rep.routledge.com/article/M047>
150. Carlson A. *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. – New York : Columbia University Press, 2008. – 208 p.
151. Carlson A. *On Aesthetically Appreciating Human Environments // Philosophy and Geography*. – Vol. 4. – No. 1 (2001). – P. 9-24.
152. Carlson A. *Teaching Environmental Aesthetics [A guide to the aesthetics course]* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://aesthetics-online.org/?page=CarlsonEnvironment>
153. Carlson A., Berleant A. *Introduction: The Aesthetics of Nature // The Aesthetics of Natural Environments* / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 11-42.
154. Carlson A., Lintott Sh. *Introduction: Natural Aesthetic Value and Environmentalism // Nature, Aesthetics, and Environmentalism: From Beauty to Duty* / Edited by A. Carlson, Sh. Lintott. – New York : Columbia University Press, 2008. – P. 1-22.

155. Carroll N. On Being Moved by Nature: between Religion // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 89-107.
156. Cohen M. Aesthetic Essence // Philosophy in America / Ed. by M. Black. – Ithaca, N.Y. : Cornell Univ. Press, 1965. – P. 116-122.
157. Cohen T. Sibley and the Wonder of Aesthetic Language // Aesthetics Concepts: Essays After Sibley/ Ed. by E. Brady, J. Levinson. – Oxford: Oxford University Press, 2001. – P. 23-34.
158. Crawford D. W. Scenery and the Aesthetics of Nature // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 253-268.
159. Danto A. The Artworld // The Journal of Philosophy. – Vol. 61. – Iss. 19 (1964). – P. 571-584.
160. Dewey J. Art as Experience. – New York : Putnam, 1934 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://thenewschoolhistory.org/wp-content/uploads/2013/09/Dewey-ArtasExperience.pdf>
161. Dickie G. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. – Cornell University Press, Ithaca and London, 1974. – 204 p.
162. Dickie G. Beardsley's Phantom Aesthetic Experience // The Journal of Philosophy. – 1965. – Vol. LXII. – No. 5. – P. 129-136.
163. Eaton M. Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 170-181.
164. Fisher J. What the Hills are Alive With: In Defense of the Sounds of Nature // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 232-252.
165. Forge A. Art/Nature // Philosophy and the Arts. Royal Institute of Philosophy Lectures. – Vol. 6. – London : Macmillan, 1973. – P. 228-241.

166. Foster Ch. The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA: Broadview Press, 2004. – P. 197-213.
167. Godlovitch S. Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics Aesthetics // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 108-126.
168. Haapala A. Metaphors for Living – Living Metaphors // Danish Yearbook of Philosophy / Edited by F. Collin, M. Pahuus, E. Klawonn etc. – Copenhagen : Museum Tusculanum Press. – No. 31, 1996. – P. 97-106.
169. Hargrove Eugene C. Foundations of environmental ethics. – New Jersey : Prentice Hall, 1988. – 229 p.
170. Hepburn R. Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 43-62.
171. Hepburn R. Landscape and the Metaphysical Imagination // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 127-140.
172. Heyd T. Aesthetic Appreciation and the Many Stories about Nature // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 269-282.
173. Levinson J. Pleasure, Aesthetic // A Companion to Aesthetics / edited by D. Cooper. – Oxford and Cambridge, MA : Blackwell, 1992. – P. 331-332.
174. McDowell J. Aesthetic Value, Objectivity, and the Fabric of the World // Pleasure, Preference and Value / Ed. by E. Schaper. – Cambridge : Cambridge University Press, 1983. – P. 1-16.
175. Moore R. Appreciating Natural Beauty as Natural // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 214-231.
176. Munro T. Knowledge and Control in the Field of Aesthetics // Journal of Aesthetics and Art Criticism. – Vol. 1. – No. 1 (Spring 1941). – P. 1-12.

177. Newman I. Reflections on Allen Carlson's Aesthetics and the Environment // AE: Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthetique. – Vol. 6 (2001) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.uqtr.ca/AE/Vol_6/Carlson/newman.html#top
178. O'Neill J. The Varieties of Intrinsic Value // The Monist. – USA : Oxford University Press. – Vol. 75. – No. 2 (1992). – P. 119-137.
179. Osborne H. Asthetik und das alltägliche Leben // Die Asthetik, das tagliche Leben und die Kunste. Resumes/Summaries/Zusammenfassungen. – Darmstadt, 1976. – P. 147-149.
180. Osborne H. The Use of Nature in Art // British Journal of Aesthetics. – Vol. 2. – No. 4 (Oct., 1962). – P. 318-327.
181. Panofsky E. Dürers kunsttheorie, vornehmlich in ihrem verhältnis zur kunsttheorie der Italiener. – Berlin : G. Reimer, 1915. – 209 s.
182. Parsons G. Aesthetics and Nature (Bloomsbury Aesthetics). – London : Bloomsbury Academic, 2008. – 176 p.
183. Parsons G. The Aesthetics of Nature // Philosophy Compass. – Vol. 2. – No. 3 (2007). – P. 358–372.
184. Porteous J. Douglas. Environmental Aesthetics: Ideas, Politics and Planning. – London and New York : Routledge, 2003. – 290 p.
185. Rader M., Jessup B. Art and Human Values / Foreword by Virgil C. Aldrich. – Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall Inc., 1976. – 406 p.
186. Rolston H. The Aesthetic Experience of Forests // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 182-196.
187. Sagoff M. Zuckerman's Dilemma: A Plea for Environmental Ethics // Hastings Center Report. – Vol. 21. – No. 5 (1991). – P. 32-40.
188. Saito Y. Appreciating Nature on Its Own Terms // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 141-155.

189. Sepanmaa Y. Environmental Stories: Speaking and Writing Nature // The Aesthetics of Natural Environments / edited by A. Carlson, A. Berleant. – USA : Broadview Press, 2004. – P. 283-293.
190. Sepanmaa Y. The Beauty of Environment: A General model for Environmental Aesthetics. – Helsinki : Environmental Ethics Books, 1993. – 191 p.
191. Sibley F. Aesthetic Concepts // Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics / Ed. by J. Benson, B. Redfern and J. Roxbee Cox. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – P. 1-23.
192. Sibley F. Aesthetic and Non-Aesthetic // Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics / Ed. by J. Benson, B. Redfern and J. Roxbee Cox. – Oxford : Oxford University Press, 2001. – P. 34-41.
193. Sparshott F. E. Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment // The Journal of Aesthetic Education. – Vol. 6. – No. 3 (Jul., 1972). – P. 11- 23.
194. Stecker R. The Correct and the Appropriate in the Appreciation of Nature // The British Journal of Aesthetics. – Vol. 37. – No. 4 (1997). – P. 393-402.
195. Steward J. H. The Concept and Method of Cultural Ecology // Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution. – Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1973.
196. Szerdahelyi I. Die ästhetischen Wertsphären des Alltagslebens // Achter Internationaler Kongress für Ästhetik : Résumés, Summaries, Zusammenfassungen. – Darmstadt, 1976. – P. 80-96.
197. Thompson J. Aesthetics and the Value of Nature // Environmental Ethics. – No. 17 (1995). – P. 291-305.
198. Tilghman B. But is it Art?: The Value of Art and the Temptation of Theory. – Oxford : Basil Blackwell, 1984. – 193 p.
199. Tuan Yi-Fu. Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values. – Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall Inc., 1974. – 260 p.

200. Wallis M. O świecie przedmiotów estetycznych // *Przeżycie i wartość. Pisma z estetyki i nauki o sztuce 1931–1949.* – Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1968. – S. 243-254.
201. Weitz M. Wittgenstein's Aesthetics // *Language and Aesthetics. Contribution to the Philosophy of Art.* – Oxford : Basil Blackwell, 1973. – P. 12-18.
202. Ziff P. Anything Viewed // *Essays in Honor of Jaakko Hintikka / eds. E. Saarinen, R. Hilpinen, I. Niiniluoto etc.* – Dordrecht : D. Reidel Publishing Company, 1979. – P. 286-293.