

ВИДОВА СПЕЦИФІКА МИСТЕЦТВА: ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЕМПАТІЇ (НА ПРИКЛАДІ СИНТЕТИЧНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА)

Анотація: У даній статті проаналізовано мистецький процес в емпатійному вимірі на прикладі таких його синтетичних видів, як кіно та театр. Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про емпатію, яка в мистецтві проявляється як процес побудови внутрішнього ціннісно-смыслового образу реальності. Відбиваючи діалектику взаємин людини зі світом, мистецтво, на основі емпатії, створює художню дійсність, трансформуючи реальність із позицій особистої людської зацікавленості, що виражена складною гамою переживань. Наповнюючи мистецтво почуттями, емпатія виступає як можливість відчутти художню дійсність через призму цінностей та смислу.

Ключові слова: емпатія, емпатійне розуміння, чуттєвість, мистецтво, творчість, спів-творчість.

Актуальність теми дослідження. Онтологічний і антропологічний поворот сучасної західної філософії змінив уявлення щодо признання естетики, яка з кінця XIX ст. активно взаємодіє з різними, передусім, гуманітарними науками. Це, з одного боку, розширює міжнауковий характер естетики, а з іншого, – значно збагачує її поняттєво-категоріальний апарат. У зв'язку з цим актуалізується дослідження емпатії як естетичного феномену.

Оскільки сфера мистецтва є суттєвою частиною естетичної науки, дослідження емпатійного виміру мистецького процесу постає надзвичайно актуальною проблемою естетики, розв'язання якої безпосередньо пов'язане з обґрунтуванням можливості створення та сприйняття творів мистецтва в його видовій специфіці як у теоретичному, так і у практичному аспектах. Неможливо вивчати окремих видів мистецтва, абстрагуючись при цьому від ролі особистості творця та реципієнта, а також від процесів, що зумовлюють акти творчості та співтворчості. Це означає, що аналіз емпатії як необхідної умови творчої діяльності у різних видах мистецтва є визначальною передумовою дослідження мистецтвознавчої сфери естетики.

Мета дослідження. Серед проблем сучасної естетичної теорії проблема видів мистецтва посіла особливе місце, оскільки далеко не завжди включалася в контекст цієї теорії або залишалася на узбіччі основних напрямків її розвитку. Певний час означену проблему вважали скоріше мистецтвознавчою, аніж естетичною. Наразі, ті принципи зрушення, що їх зазнало мистецтво на межі XIX–XX століть та в перші десятиліття минулого століття, переконливо довели їх саме естетичний характер і сприяли становленню міжнаукового підходу, "вбудовуючи" паритет між мистецтвознавством, естетикою та психологією. Одним з важливих завдань теорії є вироблення нового й систематизація існуючого поняттєво-категоріального апарату дослідження проблеми видової специфіки мистецтва. Саме до таких категорій ми й відносимо емпатію. **Метою даного дослідження** є проаналізувати феномен емпатії у мистецькому процесі на прикладі таких його синтетичних видів, як кіно та театр.

Виклад основного матеріалу. Мистецтво як одна з найважливіших складових культури проявляє себе в різноманітті конкретних видів художньої творчості, кількість і складність яких неухильно зростає відповідно до вимог часу. Як слушно зауважує С. Холодинська, "існування різних видів мистецтв викликане тим, що жодне з них своїми власними засобами не може подати всеосяжну художню картину світу. Таку картину може створити тільки вся художня культура людства в цілому, що складається з окремих видів мистецтва" [8, с. 149].

Синтез мистецтв – це союз рівноправних видів мистецтва, що скеровані до однієї мети і у результаті дають нову художню якість. Наприклад, поєднання музики і театру веде до появи музичного театру у різноманітних його формах. Архітектурний простір обумовлює характер оздоблення. Синтез образотворчого мистецт-

ва і архітектури породжує монументальний живопис. Не менш важливим є і безпосередній зв'язок, який здійснюється між видами мистецтва, коли під впливом одного твору мистецтва народжується інший. Під впливом вражень від живописних творів народжується музичний твір (наприклад, "Картинки з виставки" М. Мусоргського), або літературний твір вимагає образотворчого доповнення (згадаймо геніальну "Катерину" Т. Шевченка).

Зокрема, українська дослідниця Т. Орлова у своїй монографії "Естетика синтезу. Категорії, універсалії, парадигми в контексті художньої творчості" [5, с. 25], яка є чи не першою науковою розвідкою, на сторінках якої зроблено спробу виявити естетичні засади синтезу, конкретизує "на матеріалі етноестетики пластичних мистецтв та архітектури" загальні закономірності синтезу. Проблема видової специфіки мистецтв органічно "вписана" автором у більш широкий контекст аналізу можливості втілення синтезу в теоретичні дослідження. Фактично Т. Орлова пропонує власне розуміння того, що більшість сучасних авторів інтерпретують як міжнауковий підхід. Вона, зокрема, пише: "Синтезуюче дослідження дозволяє прослідкувати інтегративні кореляції між базовими феноменами художньої культури: мистецькими мовами та художнім мисленням, свідомістю й неусвідомленим у творчому процесі, зв'язати підсвідоме і трансцендентне, виявити співвідношення етноархетипів та національних універсалій в історичній змінності мистецтв, розкрити взаємодію національних факторів із контекстом світової культури тощо" [5, с. 5].

Розгляд "синтетичного" зв'язку різних видів мистецтва, або, точніше, розуміння одним видом мистецтва смислу іншого виду, в плані емпатійного пізнання являє особливий інтерес для даного дослідження. Ідея синтезу мистецтв, звичайно, не нова, так, наприклад, ще в естетиці Вагнера дана ідея була відмічена: "Танець, музика і поезія окремо – обмежені. Натрапляючи на власні кордони, кожен з цих видів мистецтва не відчуває себе вільним до тих пір, поки він не протягне через кордон руку іншому виду мистецтва – з безумовним визнанням і любов'ю. Потиск рук розсуне кордони, повне взаємопроникнення, розчинення одного виду мистецтва в іншому, повністю знищує кордони... і залишається лише мистецтво – єдине, необмежене мистецтво" [2, с. 167].

Як слушно зауважив Х. Хьогє [11] емпатія є одним із ключових понять в естетиці, зокрема, в сфері сприйняття об'єктів мистецтва. Більше того, взаємозв'язок різних видів мистецтва також може базуватися також на емпатії, як феномені, який дозволяє створювати художні знаки та символи (і навіть деякі абстракції, у тому числі), пізнаючи їх суть як би зсередини, уявляючи себе в їх "ролі". Ймовірно, справжній художник думає не стільки про те, аби бути зрозумілим, скільки про "те, аби показати, приховані можливості тієї людини, предмета, явища, які деколи ми не помічаємо, але зрозумілі для майстра. Тобто, можна сказати, що дійсний майстер розкриває кризь призму того або іншого виду мистецтва

одну і ту ж сутність, створюючи її різні образи. Художній образ, створений в одному виді мистецтва, може бути доповнений і поглиблений з точки зору іншого (інших), тобто, відкриті його нові можливості. Звісно, подібне може статися лише тоді, коли існує вірогідність "проникнення", "вживання" і в суть предмету (з точки зору його суб'єктності), і в той художній образ, який вже був створений іншим майстром.

М. Марков в праці "Мистецтво як процес" [4] зазначав, що найбільшими можливостями перенесення почуттів (емпатії) володіє література, до якої помітно наближається один лише кінематограф. Різниця залежить від техніки використання сприйманого часу і міри конкретності втілення життя літературою та кіно. У літературі можна розповісти про подію або навіть просто позначити її, в кіно її потрібно показати. Саме ця конкретність кінематографа обумовлює його особливі переваги перед літературою з точки зору сили безпосереднього сприйняття. Звільняючи глядача від необхідності напружувати уяву (конкретизація середовища в свідомості), пропонуючи це середовище в готовому вигляді, кіно, як і театр, зберігає великі "енергетичні ресурси" для емоційної глядацької реакції – принаймні порівняно з літературою.

В театрі глядач у кожен даний момент бачить відразу картину всього сценічного простору, в якому розгортається подія. Далі, він бачить все те, що відбувається з певної, незмінної відстані та з незмінної точки зору "стороннього" спостерігача. На відміну від цього в кіно, використовуючи ракурс, що змінюється, і "точку зору" камери, режисер та оператор можуть змусити глядача дивитися на все те, що відбувається буквально очима героя фільму. Завдяки цим засобам глядач прямо переживає тут відчуття простору та орієнтацію в ньому об'єкту перенесення, героя, дивиться його очима в безодню, в яку йому належить зістрибнути, бачить його очима і ворога, і кохану людину. Кінопроекція доносить кожен вираз обличчя, кожен предмет такими, якими вони здаються і об'єкту перенесення, збуджує в глядачі таке ж почуття кохання, ненависті, страху, радості, здивування тощо, яке відчуває в даний момент кіногерой.

Маючи певні історичні традиції свого осмислення, проблема видів мистецтва, як ми вже зазначали, набула нових ознак на межі ХІХ–ХХ століть і в перші десятиліття минулого століття. Саме цей історичний період визначається, по-перше, появою кінематографа – принципово нового виду мистецтва, а, по-друге, концептуалізацією проблеми синтезу мистецтв, яка була визначена як творчими експериментами, так і теоретичними розвідками Р. Вагнера, В. Кандинського, Л. Курбаса, М. Семенка, О. Скрябіна, М. Чюрльоніса, С. Ейзенштейна та ін.

Такі "синтетичні" види мистецтва, як кіно і театр, ще раз підтверджують, наскільки повинен режисер бути істинно емпатійною людиною, здатною "зробити начинку" з різних видів мистецтва (союз літератури, музики, танцювального мистецтва, живопису, архітектури тощо). Багато геніальних режисерів, створюючи фільми, репрезентували в них різні види мистецтва, об'єднані однією метою, одним сенсом, причому, гармонійність даної системи визначається взаєморозумінням мистецтвами один одного.

Режисерська система А. Тарковського дозволяє досліджувати емпатійні "взаємоперетини живопису, музики, поезії" в кіномистецтві. Композитори, художники, що працювали з А. Тарковським, розповідали про їх загальний творчий процес, перш за все, як про пошук істини. "Тарковський невпинно вселяє слухачам думку про те, що в його фільмах не можна шукати характери, а треба слухати загальну тему, яка проходять "крізь" характери" [9, с. 137]. У пошуку істини важлива цілісність

"обхвату" дійсності та справжнім майстрам вдається цілісність, пов'язана з проникненням в суть, що об'єднує все суще, аби знайти точки зіткнення та розуміння.

Отже, спроба пізнати істину стає "крилатою" на "стижку" – можливостей різних видів мистецтва. Цікавий той факт, що А. Тарковський побоювався проводити паралелі між видами мистецтва, прагнув відособити мову кіно, не визнаючи вторинність цієї мови ні перед живописом, ні перед літературою, і володів здатністю "тримати" кадр, роблячи з нього витвір мистецтва. Тобто, свідомо він робив мистецтво кіно окремим видом мистецтва, а підсвідомо, мабуть, розумів, що можливості живопису, музики та поезії в сукупності можуть зробити кіно (як окремий вид) глибшим і таємничішим.

На емпатійних переживаннях базується все мистецтво. Однак досягається таке співпереживання, в тому випадку, якщо митець опирається на "загальні закони емоцій". Драматичний театр як вид мистецтва є відображенням навколишньої дійсності в сценічних образах. Сучасна українська дослідниця С. Холодинська зазначає, що незважаючи на складну історію розвитку театру, можна стверджувати, що він виступав як потужний, динамічний, самодостатній вид мистецтва в момент появи і утвердження кінематографа. Досліджуючи особливості театру як поліфонічного виду мистецтва українська дослідниця відзначає, що театр стикається з іншими видами мистецтва й підсилює свій вплив на глядача, використовуючи специфічні виразні засоби й техніку [9, с. 141].

Сучасний театр органічно використовує живопис, музику, декоративно-прикладне мистецтво, підкорюючи їх художньо-виразні засоби створення художньо-цілісної вистави, тобто переслідує зовсім інші цілі. Джерело неминущого значення й неповторної емоційності мистецтва театру сягає корінням у специфіку творчості, яка відбувається на очах у глядача. Елементи перевтілення наявні в процесі творчості не лише в мистецтві театру – і письменник, і живописець не можуть створювати переконливі образи, якщо вони не переймуться думками та почуттями людей, характери яких вони зображують. Але у митців, що діють в інших видах мистецтва, елементи перевтілення спостерігаються тільки в процесі створення ними твору. Інша справа театр. Тут головне полягає у єдності творчого процесу і об'єктивного результату цього процесу – виставі, яка і не книга, і не картина, тобто не завершений твір, а безперервна творчість, що ніколи не завершується. Це означає, що актор-митець на кожній виставі буде знову й знову перевтілюватися, і щораз ніби знову створювати образ героя перед глядачем. Тому проблема перевтілення – це центральна проблема мистецтва актора.

Велика заслуга в створенні сучасної школи акторського мистецтва належить К. Станіславському. Ним вперше в історії театру чітко розроблені питання сценічної теорії, методу та артистичної техніки, які складають у сукупності цілісне вчення з акторської творчості. Це вчення отримало широку світову популярність як "система Станіславського". Мета системи – допомогти акторові втілити на сцені "життя людського духу" ролі через живі художньо правдиві образи. Вона спрямована на самопізнання і саморозвиток особистості актора.

Система К. Станіславського є теоретичним виразом того реалістичного напрямку в сценічному мистецтві, який видатний російський режисер назвав мистецтвом переживання, що вимагає не імітації, а справжнього переживання в момент творчості на сцені, створення заново в кожний момент живого процесу за задалегідь продуманою логікою життя образу. Мистецтво переживання засноване на відтворенні справжніх емоцій, шляхом пристосування почуттів актора-виконавця до пере-

живань діючої особи. Перевтілення в образ передбачає діалектичне злиття персонажа з психофізичним матеріалом актора. При цьому актор одночасно і творець, і інструмент свого творіння, а здійснювані ним людські дії служать йому матеріалом для створення образу. Для того, щоб створити характер, необхідно вкласти в нього своє розуміння автора, своє розуміння дійсності, зображеної автором, своє ставлення до даної дійсності. Отже, потрібні багато спостережень, асоціацій, емоцій, глибина і тонкість розуміння, як життя, так і творів, що відображають це життя. Треба мати вміння відчувати масштаби явищ, їх закономірність, зв'язок, коріння. Необхідні вміння емоційно сприймати, тонко прочувати, емоційно реагувати на життєві та пропоновані обставини, сприймати і розуміти іншу людину. Пошуки органіки, пошуки точних внутрішніх мотивувань вчинків вимагають використання методики, що апелює до актора, яка розраховує саме на активне включення акторського "Я". Цілеспрямована, органічна дія актора у пропонованих автором обставинах п'єси – основа акторського мистецтва.

Сценічна дія являє собою процес, в якому беруть участь розум, воля, почуття актора, його зовнішні та внутрішні артистичні дані, названі К. Станіславським елементами творчості. До них відносяться уява, увага, емоційне сприйняття і реагування, здатність до спілкування, відчуття правди, емоційна пам'ять, відчуття ритму, техніка мовлення, пластики і т.д. Постійне вдосконалення цих елементів, які викликають у виконавця справжню творчу самореалізацію на сцені, складає зміст роботи актора над собою. Інший розділ системи К. Станіславського присвячений роботі актора над роллю, яка завершується органічним злиттям актора з роллю, перевтіленням в образ. У 30-40-ві рр., базуючись на вченнях про вищу нервову діяльність І. Сеченова та І. Павлова, К. Станіславський прийшов до висновку, що до в оволодінні внутрішнім змістом ролі провідну роль відіграє фізична природа дії. Метод роботи, який склався в останні роки життя режисера, отримав умовне найменування "методу фізичних дій". Перш ніж заучувати і вимовляти слова автора, треба викликати потребу в їх проголошенні, зрозуміти причини, що їх породжують, і засвоїти логіку думок та почуттів діючої особи. Для митця все розпочинається з уміння побачити стан об'єкта зображення – незалежно від того, чи то живий, чи то не живий предмет.

Розглядаючи питання про відтворення актором емоційного переживання і його зовнішнього прояву в міміці, виразі очей, інтонаціях мови, рухах тіла тощо, К. Станіславський особливо підкреслював необхідність зіставлення вчинків людини з обставинами, якими ці вчинки викликані. Він постійно виходить з причинної обумовленості будь-якого відтинку переживання, будь-якої фізичної дії, причому шукає рушійні сили психічного життя людини не в самих психічних явищах, а в зовнішніх впливах навколишнього середовища, в обставинах життя та діяльності даної людини. Таким чином, відтворення життя діючої особи означає не механічне копіювання зовнішньої лінії її поведінки, а емпатійне перевтілення в образ, органічне злиття особистості актора з особистістю літературного героя та здійснення вчинків із позиції створеної ним іншої людини. Перевтілитися згідно з поглядами К. Станіславського – означає пережити почуття – означає пережити почуття сценічного персонажа.

Цікаве тлумачення слова "втілюватися" дається в словнику Даля (слова "перевтілюватися" у ньому немає): "приймати на себе плоть". Йдеться про механізм інтроєкції. Проекцію в акторському мистецтві розглядають як уявне перенесення себе ("Я" актора) в ситуацію

того об'єкта, в який вживаються ("Персонаж"). Результат проекції – ідентифікація з об'єктом. Якщо об'єктом ідентифікації є просторово-часові, ритмічні структури, лінії тощо, взяті в абстракції від свого змісту, то митець в цьому випадку проектує себе (на основі моторного наслідування) в уявну ситуацію цих форм і структур.

Продовжуючи тему специфіки театру, варто пригадати думку К. Станіславського про "творчий процес переживання", який він не пов'язував з якимось конкретним театральним напрямом, режисерським рішенням, жанровим або стильовим каноном. Всі театральні системи, будь-який вид акторської творчості, вважав режисер, засновані на природі людини. "Моя система для всіх націй. У всіх людей природа одна, а пристосування – різні. На пристосування система не впливає" [7]. Даний вислів, ймовірно, можна розшифрувати, як спробу позначити акторське переживання з точки зору вживання в іншого на підставі природних здібностей людини.

Знаменитий прийом режисера "начебто", безперечно, вимагав від акторів емпатійного проникнення в роль іншого. І процес емпатійного пізнання стає "творчим процесом переживання" акторської ролі. М. Папуш підкреслює, що театр є моделлю зовнішньої комунікативної ситуації, яка, створюючи внутрішній простір для "переживання чужих переживань", демонструє одну з складових емпатії – здатність відділяти себе від загальних переживань [6].

Акторська психотехніка направлена на розвиток і вдосконалення психічної та фізичної природи артиста, на розвиток всіляких якостей його особистості. Вона включає всі компоненти емпатії: когнітивний, емоційний, особистісно-мотиваційний, поведінковий, які є елементами сценічної дії та творчої самореалізації актора, що виявляються в психологічних механізмах феномену емпатії: проекції, інтроєкції, ідентифікації. Сценічна дія, покладена в основу акторської психотехніки, передбачає емпатійну включеність особистості в розуміння та усвідомлення нюансів і труднощів як свого внутрішнього світу, так і емоційної експресії іншої людини в процесі колективного створення художнього образу, як проникнення у внутрішній світ Іншого (і неживого об'єкту, у тому числі). Таким чином, емпатійне "Я" виступає як система різних "Я". Людина не може перевтілитися в образ іншого, повністю відмовившись від самого себе, від своїх властивостей та якостей, і, можливо, цей факт як раз і додає ролі істинності та життєвості.

Імпровізація при органічному синтезі мистецтв набувала форми колективної творчої співпраці. Емпатійно орієнтовані дії ефективні, якщо вони відповідають глибокій потребі індивіда, яка може усвідомлюватися ясно, або смутно, або зовсім не усвідомлюватися. Г. Товстоногов називав це "болем" глядацького залу. Потрапляючи в "біль" глядацького залу, театр збуджує "соціальну енергію", впливаючи на чинники, що "направляють активність несвідомого і свідомості" глядачів [Цит. за: 3, с. 133].

Ф. Брайтхаупт знаходить спільні риси між емпатією та наративом. Особливо чітко це можна помітити, коли ми розглядаємо емпатію, яка проявляється, як "прийняття однією стороною певної позиції в сцені, яка складається з трьох". Наратив при цьому включає в себе прийняття позиції певної сторони. Це означає, що глядач або читач займає позицію персонажу, який йому імпонує. При цьому кожна особа, яка є наявною і яка є тепер на сцені, співвідносить свій теперішній стан з минулим, при цьому береже у собі відлуння, що породжене звучанням минулої дії. Відтак, потрібно зазначити, що один раз розвинута "нарративна емпатія" включає в собі множинність форм співпереживань, співвідчуттів та читання чужих думок і організовує їх в

чітку структуру. Таким чином, можна припустити, що "нарративна емпатія дає в розпорядження механізм, який сприяє укріпленню спільноти" [10, s. 176].

Нарративність включає неочікувану інакшість. Ця інакшість може бути описана як процес рецесії читача або глядача, який усвідомлює, що речі можуть бути описані зовсім по-іншому, ніж вони є насправді. Вона змінює хід подій, які були вже заздалегідь заплановані. Але для того, щоб нарратив відбувся, потрібна перспектива, точка зору, яка виходить безпосередньо з особистості, фокалізації. Термін "фокалізація" був введений Ж. Жаннетом, він означає організацію вираженої в творі точки зору та передбачає донесення її до глядача та читача. Ситуація нарративу – це момент на межі між "до-" та "після-збудження" особистості, яка занурена в перспективу Іншого. Це відкриває певний простір для вільного ходу подій, які ще тільки закладені в своїй потенції. Подібний стан нарративу описує Аристотель, коли висвітлює свою концепцію трагедії. Даючи рекомендації, він пише, як потрібно правильно зображувати страждання та страх на сцені. Для зображення страждання потрібно уникати двох крайнощів: не слід обирати негідників чи благородних людей, а щось середнє, щоб герой, який страждає на сцені, був подібний чимось до глядачів. А їх саме це і повинно лякати чи викликати співчуття, вони повинні бачити у герої, який страждає, самих себе. Страх та співчуття можуть бути викликані театральною атмосферою чи послідовністю подій.

Згідно поглядів Аристотеля, фабула має складатися так, щоб глядач, спостерігаючи події на сцені, страждав та відчував співчуття. Метою трагедії є викликати у глядачів специфічне задоволення ("катарсис"), яке виникає тоді, коли глядач, споглядаючи дію трагедії, переживає страх і співчуття. Саме тому дія трагедії має бути сповнена цих почуттів. При цьому Аристотель описує той стан, коли в заздалегідь сплановане життя людини вриваються певні обставини, які все змінюють. Вони наче ножиці перерізають запланований хід подій. Це явище називають "ножицями Аристотеля", саме воно є основною формою "нарративної інакшості". Дж. Різолатті в цьому ракурсі цитує відомого режисера Пітера Брука, який так прокоментував відкриття дзеркальних нейронів: "нейрологи з відкриттям дзеркальних нейронів почали розуміти те, що театр вже давно знав" [12, s. 11]. Це та здатність актора передати свій стан глядачу та безпосередньо задіяти, включити його в дійство. Відтак, якщо емпатія здійснюється за зразком нарративу, то джерелом смислу тексту стає не автор, а глядач (інтерпретатор). Емпатія базується на процесі спостереження, який приймає інтенціональний та емоційний стан іншого.

Наукова новизна. В мистецтві емпатія проявляється як процес побудови внутрішнього ціннісно-смислового образу реальності на основі якого мистецтво створює художню дійсність, трансформуючи реальність із позицій особистої людської зацікавленості, що

виражена складною гамою переживань та є новою точкою відліку на шляху пізнання одного виду мистецтва іншим, що виражається у їх синтезі. Наповнюючи мистецтво почуттями, емпатія виступає як можливість відчути художню дійсність через призму цінностей та смислу. Отже, емпатія притаманна як митцю, так і реципієнту та є основою для трансляції почуттів.

Висновки. Отже, відбиваючи діалектику взаємин людини зі світом, образна тканина мистецтва є утворенням надзвичайно складним. Мистецтво створює художню дійсність, на основі емпатії воно трансформує реальність із позицій особистої людської зацікавленості, що виражена складною гамою переживань. Емпатія виступає процесом завдяки якому мистецтво проникає в духовні глибини людини через зовнішні форми буття, наділені енергією людського світовлаштування. Саме, завдяки емпатії, мистецтво пробуджує в людині власне людське начало, спонукає її до осягнення й перетворення світу, прилучає до процесу звеличення духу особистості й удосконалення внутрішнього світу. Відтак, мистецтво завдяки емпатії є тією гармонійною частиною духовного багатства особистості, яка наповнює її почуттями дійсно людськими: естетичними, інтелектуальними, моральними.

Список використаних джерел:

1. Аннинский Л. Апокалипсис по "Андрею" / Лев Аннинский // Ностальгия по Тарковскому / Лев Аннинский. – М. : Алгоритм, 2007. – С. 123–143.
2. Вагнер Р. Избранные работы / Р. Вагнер. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.
3. Грачёва Л. В. Воспитание чувств / Л. В. Грачёва // Диагностика и развитие художественной одаренности. Сборник / Л. В. Грачёва. – СПб. : Питер, 1992. – С. 127–135.
4. Марков М. Е. Искусство как процесс / М. Е. Марков. – М. : Искусство, 1970. – 240 с.
5. Орлова Т. И. Эстетика синтезу: категории, универсалии, парадигмы / Т. И. Орлова. – К. : Абрис, 2002. – 159 с.
6. Папуш М. Психотехника экзистенциального выбора [Электронный ресурс] / М. Папуш // Институт Общегуманитарных Исследований. – 2001. – Режим доступа до ресурсу: <http://psylib.org.ua/books/papus01/index.htm>.
7. Станиславский К. С. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. / К. С. Станиславский // Собрание сочинений в восьми томах. Том 2. Работа актера над собой. Часть I. / К. С. Станиславский. – М. : Государственное издательство "Искусство", 1954 [Электронный ресурс] / К. С. Станиславский – Режим доступа до ресурсу: http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0040.shtml.
8. Холодинська С. М. Види мистецтва як об'єкт теоретичного аналізу у XVIII-XIX ст. / С. М. Холодинська. // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія. – 2011. – № 2. – С. 143–150.
9. Холодинська С. М. Естетико-художні особливості театру як поліфонічного виду мистецтва / С. М. Холодинська. // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія. – 2011. – № 1. – С. 140–146.
10. Breithaupt F. Kulturen der Empathie / Fritz Breithaupt. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2009. – 229 s.
11. Höge H. Fechner's experimental aesthetics and the golden section hypothesis today / H. Höge. // Empir Stud Arts. – 1995. – P. 131–148.
12. Rizzolatti G. Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgeföhls / G. Rizzolatti, C. Sinigaglia. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 2008. – 21 p. – (Unselld 11).

Надійшла до редколегії 17.10.17

T. M. Матюх

ВИДОВАЯ СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА: ТВОРЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЭМПАТИИ (НА ПРИМЕРЕ СИНТЕТИЧЕСКИХ ВИДОВ ИСКУССТВА)

Аннотация: В данной статье проанализировано художественный процесс в эмпатийном измерении на примере таких его синтетических видов, как кино и театр. Научная новизна работы заключается в расширении представлений о эмпатии, которая в искусстве проявляется как процесс построения внутреннего ценностно-смыслового образа реальности. Отражая диалектику взаимоотношений человека с миром, искусство, на основе эмпатии, создает художественную действительность, трансформируя реальность с позиций личной человеческой заинтересованности, выраженной сложной гаммой переживаний. Наполняя искусство чувств, эмпатия выступает как возможность почувствовать художественную действительность через призму ценностей и смысла.

Ключевые слова: эмпатия, эмпатийное понимание, чувственность, искусство, творчество, со-творчество.

T. M. Matiukh

SPECIES SPECIFICITY ART: CREATIVE POTENTIAL EMPATHY (FOR EXAMPLE SYNTHETIC ARTS)

Annotation: In this article an art process in an empathic dimension is analyzed on an example of such synthetic types as cinema and theater. The scientific novelty of the work consists in expanding the concepts of empathy, which in art is manifested as a process of constructing an internal value-sense mode of reality. Reflecting the dialectic of the relationship of man with the world, art, based on empathy, creates artistic reality, transforming reality from the standpoint of personal human interest expressed by a complex range of experiences. Filling the art with feelings, empathy acts as an opportunity to feel the artistic reality through the prism of values and meaning.

Keywords: empathy, understanding empathy, sensuality, art, creativity, co-creation.