

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Філософський факультет
Кафедра етики, естетики та культурології

**ІСТОРІЯ МИСТЕЦТВА ЯК ТЕОРЕТИЧНЕ ДЖЕРЕЛО
КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ**

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 культурологія
на здобуття освітнього ступеня магістра культурології

Студент-виконавець:

Арліанська Анастасія Ігорівна
освітній рівень магістр, II курс
спеціальність 034 “Культурологія”
ОНП “Культурологія”

Науковий керівник:

Панченко Валентина Іванівна
доктор філософських наук, професор

Допущено до захисту:
Зав. кафедри _____

Київ-2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА ЯК ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ.....	7
РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРА ЯК КОНТЕКСТ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА	15
2.1. Філософія та історія мистецтва модерну як основа культурологічного методу.....	15
2.2. «Ідея культури» в естетиці Гегеля як вихідний пункт принципу історії мистецтва як «історії мистецтва без імен».....	26
РОЗДІЛ 3. МЕТОДОЛОГІЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ЯК НОВИЙ ВАРІАНТ «ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА БЕЗ ІМЕН».....	48
ВИСНОВКИ.....	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	67

ВСТУП

Актуальність дослідження. Коли постає питання про взаємозв'язок історії мистецтва з культурологією, неминуче виявляється актуальним й наступне питання: історія мистецтва, а також культурологія якого періоду мається на увазі? Це друге питання здається дивним і неактуальним, коли мова йде про науку. Наука або є, або її немає. Кожна наука має свій специфічний предмет вивчення. Саме цього слід дотримуватися. Але що робити, коли предмет науки не визнається відразу у всіх його аспектах? Це відбувається тільки з часом. Тому становлення кожної науки слід розглядати історично. Більш того, рух до більш повного і вичерпного розуміння предмета науки залежить від різних ситуацій, що виникають в історії. Всі науки, знаходяться в постійному русі і розвитку.

Сенс цього розвитку зводиться до нових граней предмета кожної науки, що виникають в історії. Надзвичайно гострим це питання виявляється для нових наук, які довгий час ще не знаходять вичерпного і чіткого визначення свого предмета. У цьому сенсі особливо показовою є історія культурології, яку може спостерігати наше покоління. Оскільки це так, то уявлення про предмет примножуються, як, втім, примножуються й визначення науки. Саме в такому становищі сьогодні опинилася наука про культуру з численними визначеннями, які її супроводжують, і численними дискусіями, які супроводжують її формування. Якби це було не так, ми б не зіткнулися з багатьма визначеннями культури. Сьогодні ми можемо спостерігати, як наука про культуру роздвоюється: один її варіант співвідноситься з гуманітарними науками, і це характерно, інший нав'язаний природничими науками.

В один і той же період невизначеності іноді опиняються науки, історія яких почалася дуже давно. До такої науки належить історія мистецтва.

Чи завжди історія мистецтва однакова? На думку дослідника Лувру Ж. Базена, історія мистецтва завжди існувала у двох варіантах: одна, в якій увага зосереджувалася на особливостях кожного твору (а мистецтвознавці, дотримуючись цієї позиції, були тісно пов'язані з музеями), а інша, пов'язана з пошуком загальних закономірностей розвитку мистецтва в історії. Цей останній варіант живився ідеями, що існували у філософії та у філософії мистецтва чи естетики, а також в інших науках. Наприклад, у ХХ столітті філологія, лінгвістика, семіотика, психологія та ін. Цей вид історії мистецтва як науки був пов'язаний не з музеями, а з університетами [2].

Що стосується самого мистецтва, то його багатовікова історія показує, що знайти єдине його визначення непросто. Воно або було наділене різноманітними функціями (культовою, соціальною, психологічною, комунікативною і т. д.), або прагнуло звільнитися від них і стати абсолютно чистим. У зв'язку з цим тематика мистецтвознавства надзвичайно розширилася і звужилася. Так, наприклад, у ХХ столітті в еволюції художнього процесу можна констатувати послідовну появу як мінімум чотирьох тенденцій: орієнтація на чисте мистецтво, що отримало вираз у формалізмі та постмодернізмі, для якого характерна така ж спрямованість, і – далі – орієнтація на державне служіння, орієнтація на утвердження моральності та орієнтація на релігійне відродження.

Коли ми вживаємо термін «історія мистецтва», ми усвідомлюємо його розпливчатість та невизначеність. Фактично воно постає у вигляді як мінімум трьох дисциплін – теорії мистецтва, історії мистецтва та мистецтвознавства [5], кожна з яких має свою історію. Оскільки з самого початку ми ставимо питання про функціонування історії мистецтва в історії, то найбільш значущим для нас є історичний варіант мистецтвознавства або історії мистецтва. Щоб мати можливість поставити питання про взаємини мистецтвознавства та науки про культуру, ми не уникнемо виявлення уявлень про предмет історії мистецтва, які

не були статичними. Простежуючи динаміку виникнення і зміни цих уявлень, ми повинні виявити зміни в цих уявленнях в міру їх розгортання під впливом інших дисциплін, які народжуються або знаходяться в процесі підйому.

Таким чином, з усіх можливих ракурсів розгляду взаємозв'язку історії мистецтва та культурології ми обираємо історичний підхід. Ми акцентуємо увагу на тому, наскільки поступово, протягом минулих століть, формувалася культурологічна рефлексія, що стимулює, а що заважає її формуванню. Для нас найважливішим буде виявлення моментів, які свідчать про проникнення такого роду рефлексії у свідомість мистецтвознавців. Звичайно, іноді випадкове і навіть неусвідомлене. До культурологічного аспекту вивчення мистецтва людство приходить дуже пізно, коли історія мистецтва вже встигла зробити значний прогрес і остаточно визначитися. Нам важливо простежити, що нового в цій поважній дисципліні в той момент, коли культурологія зароджується і починає впливати на методологію мистецтвознавця.

Однак тут інша точка зору. А може, культурологія, що зароджується, може взяти щось і від мистецтвознавців. Якби в попередні століття не існувало культурології, то обговорення специфічних для неї проблем могло б відбуватися на рівні мистецтвознавства. Про те, що до початку ХХ століття вже багато чого в історії мистецтва було визначено, свідчить поява безлічі робіт в цьому напрямку. Хотілося б показати, що потреба мистецтвознавця в культурології поступово визначається у зв'язку з внутрішніми процесами, що виникли в науці, які, в свою чергу, є наслідком процесів художнього життя. Але така необхідність виникає досить пізно. Перш ніж можна було виявити таку потребу, історія мистецтва повинна була пройти певні етапи у відкритті нових сторін свого предмета.

Об'єкт дослідження: історія Європейського мистецтва та культурологія у ХІХ-ХХ століттях.

Предмет дослідження: історія мистецтва, як теоретичне джерело культурології.

Мета дослідження: процес становлення та еволюції культурної рефлексії від історії мистецтва до культурології.

Завдання:

- Проаналізувати історію мистецтва та її вплив на формування культурної свідомості.
- Вивчити основні концепції та теорії культурології, які виникали в цей період. Розглянути перехід від історії мистецтва до культурології як етап у розвитку культурної рефлексії.
- Проаналізувати вплив нових підходів та методів дослідження на розуміння культурної спадщини та її інтерпретацію.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається із вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

РОЗДІЛ 1. СТАНОВЛЕННЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА ЯК ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ

Процес виявлення предмета мистецтвознавства пов'язаний з активним впливом на мистецтвознавця суміжних дисциплін - гуманітарних і не тільки. Тому, присвячуючи цю працю взаємодії мистецтвознавства та культурології, ми зобов'язані торкнутися взаємодії мистецтвознавства з іншими дисциплінами, що передувало зростанню інтересу мистецтвознавця до культурології, наприклад, взаємодії мистецтвознавства та соціології. Для того щоб культурологічний аспект історії мистецтва став проблемою, необхідно було вичерпати можливості соціологічної методології. Відкриття нових можливостей в історії мистецтва як науки стане можливим після того, як соціологія приведе до такої необхідності.

Але спочатку необхідно поговорити про ранні етапи становлення історії власне мистецтва. Щоб продемонструвати це, наведемо кілька прикладів. Найбільш раннім етапом становлення історії мистецтва була епоха Відродження. Як відомо, батьком історії мистецтва був Джорджо Вазарі. Вона пов'язана з одним з перших уявлень про предмет історії мистецтва. Таким предметом був художник, особистість художника, або, точніше, біографія артиста. Так виникає перше і більш-менш певне уявлення про об'єкт. Після того, як предмет визначений, можна стверджувати, що виникла нова наука, якої раніше не існувало. Акцент робився на творчих особистостях. І це не дивно. Чому історія мистецтва як науки з'являється тільки в епоху Відродження, а не раніше і не пізніше? Тому що цьому передували зрушення в самому мистецтві, які, звичайно, були результатом зрушень в самій культурі і, перш за все, в уявленнях про особистість. Це сталося в Епоху Відродження. Вперше в історії мистецтва з'являється Автор.

Значимість цього факту важлива, якщо порівнювати статус художника в середні віки зі статусом художника в епоху Відродження. У середні віки живопис існувала, але художник входив до гільдії ремісників. Це було анонімно. Імена середньовічних художників найчастіше невідомі. Інша справа – епоха Відродження, коли художник виходить за межі майстерні. Він стає вільним, а точніше, професійним. Художня діяльність відокремлена від інших форм ремісничої діяльності. Розгорнуті професіоналізація художньої діяльності. Як наслідок, виникає нова форма організації митців. На зміну майстерням приходять академії. Академія – це нова форма консолідації професіоналів. Але, крім усього іншого, академія виконує функцію професійної освіти в галузі мистецтва. Отже, мистецтво більшою мірою починає функціонувати як інститут, в якому можна виділити субінститути. Така нова структура, як академія, означає підінститут виховання і освіти в системі мистецтва як інститут. Зароджується інституціоналізація мистецтва.

Але оскільки виникає нова форма функціонування мистецтва, тобто його функціонування як інституту, то вже можна ставити питання про соціальні функції цього інституту. Ця обставина вимагає певної реакції від мистецтвознавця. Однак значення цієї обставини усвідомляться пізніше, коли з'явиться соціологія мистецтва. Але вже в епоху Відродження зародилися передумови соціологічного підходу до мистецтва. Довгий час ця можливість ще не була реалізована. Справа не тільки в тому, що ще не з'явилася наука, яка б допомогла це усвідомити. Така можливість реалізується лише в межах того типу суспільства, який називається індустріальним або масовим, тобто приблизно з XVIII ст. Коли публіка мистецтва стане масовою, або, точніше, коли все суспільство стане публічним, а саме це станеться в індустріальному суспільстві, створеному третьою владою, і коли меценатство мистецтва більше не може

служити вичерпною формою підтримки мистецтва. Але в епоху Відродження мистецтво підтримували меценати, наприклад герцоги Медічі.

Таким чином, виникає потреба в державній мистецькій політиці, яка стає реальністю XIX - XX століть. Хоча очевидно, що в античній культурі з цим стикалися вже поліси – держави в епоху зародження демократії. Маса вимагали видовищ, а держава змушена була вдаватися до театральних видовищ, займатися організацією і економікою, їх фінансуванням.

Іншими словами, інституціоналізація мистецтва вимагала свідомої культурної політики. Коли до XIX століття масове суспільство стало реальністю, стало ясно, що уявлень про мистецтво, що склалися в епоху Відродження в межах зародження історії мистецтва як наукової дисципліни, недостатньо. Саме тоді згадали, що, як з'ясувалося, ідей мистецтва в античній культурі було більше, ніж в епоху Відродження. Вже тоді існувала потреба зафіксувати в мистецтві такі грані, які могла пояснити тільки соціологія. Але оскільки цієї науки ще не існувало, за справу взялися філософи. Вже у Платона можна знайти питання про мистецтво як інститут, про соціальні функції мистецтва і навіть про культурну політику держави.

Його вважали батьком соціологічного підходу до мистецтва, який в епоху О. Конта, Г. Спенсера, Е. Дюркгейма та І. Тейна виявився дуже затребуваним.

Що стосується соціологічного підходу до мистецтва, то ми не відступаємо від будь-якого мистецтвознавства, ні з культурних підходів. Навпаки, ми поступово наближаємося до виявлення їх взаємозв'язків. Справа в тому, що в XIX столітті почала відкриватися правда про те, що, як виявляється, деякі епохи історії стародавнього світу дивно нагадують ситуації, що відбуваються на Заході Нового часу. Перша думка про збіг приходить в голову Ф. Ніцше, який позначив цей збіг як вічне повернення. Пізніше, на початку XX ст., Цей прозріння Ф. Ніцше розвинув О. Шпенглер з урахуванням відкриттів в соціології і, ще більшою

мірою, в біології ХХ ст. Концепція Шпенглера несе в собі сліди впливу як гуманітарних, так і природничих наук.

Відбувається дивовижна річ. Перші уявлення про можливість культурологічного підходу до мистецтва виникають зовсім не в наш час, коли такий підхід говорять і пишуть, іноді в дуже критичному дусі. І навіть не в ХХ столітті, хоча постановка питання Шпенглером дозволяє стверджувати, що культурологічний підхід зародився вже на початку ХХ століття і, до речі, мистецтвознавці відразу ж відреагували на нього. Ми не хочемо стверджувати, що витoki такого підходу - ХІХ століття, хоча якщо і є, то не можна ігнорувати Ф. Ніцше, з одного боку. Крім того, О. Шпенглер визнав вплив ідей Н. Данилевського на його концепцію. Однак ХІХ століття було, мабуть, найбільш нечутливим до культурних питань. Навіть якщо і можна назвати деякі ідеї цього плану в нинішньому столітті, то вони маргінальні і незатребувані.

Що ж до вісімнадцятого століття, то, як би парадоксально це не звучало, саме це століття виявилось найбільш плідним для культурних прозрень.

Саме в цьому столітті вперше виникли ідеї, які будуть підхоплені і нашим часом. Досить згадати Гердера або Гете, які відкрили для себе різні культури і, зокрема, Схід, і тим самим продовжили естафету, підхоплену гуманістами епохи Відродження. Але саме вони вплинули як на філософську, так і на теоретичну думку романтиків, званих, як відомо, слов'янофілами. Що стосується західної думки, то відкриття і значення Сходу для західної цивілізації пов'язане не тільки з іменами Гете і Гердера, але особливо з ім'ям Шопенгауера, який пробудив Ф. Ніцше.

Проте, незважаючи на зародження «ідеї» культури в ХVІІІ столітті і актуальність культурологічного підходу в цьому столітті, вона не продовжилася і в ХІХ столітті. Він цього не зробив, тому що імперативи соціальної історії науки виявилися сильнішими за саму історію науки.

Перш ніж підійти до культури як до предмета вивчення, необхідно було позбутися всіх ілюзій, пов'язаних з суспільством і наукою про суспільство. Перехід від доіндустріальних до індустріальних суспільств породив соціологічну рефлексію, яка може пояснити функціонування нових суспільств. Потрібно було зрозуміти поведінку людей, які втрачають зв'язки з традиційними цінностями, але поки не знаходять нових зв'язків, які народжуються в містах. Адже соціальна ієрархія в швидко зростаючих містах була не тільки ослаблена, але і зруйнована. Г. Ле Бон та С. Фрейд повинні були задуматися про те, що таке масова свідомість.

Перехідна ситуація загрожувала привести до регресу суспільства, і подальша історія з її революціями, терорами, концтаборами і світовими війнами стала демонструвати регрес до варварства, регресу до ранніх форм суспільства. Це те, що демонструє поява лідерів і диктаторів. Однак, як би не процвітала соціологія в XIX столітті, вона все одно не могла пояснити, яким має бути порядок у нових суспільствах, про які мріяли філософи Просвітництва, і як цього досягти такого порядку.

Руйнування традиційних суспільств мало наслідки, а саме регрес до архаїчного.

Революції спровокували регрес. Але розуміння цього, звичайно, приходить із запізненням. Усвідомлення того, що соціологія не справляється з покладеними на неї надіями, призводить до необхідності пошуку шляхів вирішення виниклих в нових суспільствах протиріч і зв'язку їх з іншими науками. Таким чином, виникає необхідність і необхідність повернення до тих ідей, які виникли в XVIII столітті, але не були продовжені в наступну епоху. Це ідеї, пов'язані з культурою та її роллю у формуванні та підтримці різних форм суспільства.

Виявилось, що історії суспільства просто немає. Суспільство не існує у вакуумі. Історія - це не тільки історія суспільства, а й історія культури. З іншого

боку, культура має довшу історію, ніж суспільство, і загалом розгортається в різних ритмах.

Суспільства можуть виникати і зникати, але всі ці процеси розгортаються в контексті більш консервативної системи, тобто культури, на яку не завжди впливають ці процеси народження і смерті суспільств. Завдяки культурі спадкоємність в історії слід розуміти в іншому сенсі. Іноді до нових суспільств або суспільств, які радикально оновлюються або перебудовуються, ставляться легковажно до культури, впевнені в тому, що вони здатні породжувати і створювати принципово нову культуру. Але вона завжди закінчується усвідомленням залежності суспільства від культури.

І не суспільство створює культуру, а культура творить суспільство. Саме культура є ефективним засобом організації суспільства. Людина існує не тільки в суспільстві, але і в культурі.

Але в епоху запиту на соціологічну рефлексію ця залежність суспільства від культури не була очевидною. Комунікація розгортається і в культурі. Основні норми соціальності не такі мінливі. Тим часом в умовах зародження масового суспільства з ними легко розлучалися. У цьому полягає відмінність культури від суспільства, яке здатне до динамічного оновлення. Але, як з'ясувалося, це динамічне оновлення позначається і на культурі, більш того, часто є причиною її руйнування. Руйнування культури, що відбувається в останні два століття призвело до її висихання і зникнення.

В історії мистецтва як науки саме у вісімнадцятому столітті відбулися такі зрушення, які вже дозволяли зафіксувати вразливі сторони біографічного методу. Таким чином, у XVIII столітті з'явилися нові уявлення про предмет історії мистецтва. Одна з цих ідей пов'язана з успіхами археології, що дозволило більш предметно говорити про згаслі епохи в історії мистецтва. Цей напрямок в науці пов'язаний з ім'ям І.Вінкельман - це, мабуть, найвідоміше ім'я. Точка зору

Вінкельмана стала настільки авторитетною, що її дотримувалися навіть Гете і Гегель. Наприклад, у статті, присвяченій Й. Вінкельману, Гете намагався зрозуміти, як Й. Вінкельман прийшов від опису творчості конкретних художників до того, що вже почали відкривати античні автори, а саме до історії мистецтва як особливої науки. Фрагмент такої науки, що містить стислий нарис античної історії мистецтва, він знаходить у Квінтіліана.

"Але оскільки неможливо вступити в довгий і уважний контакт з творами мистецтва, не помітивши, що вони є не тільки твором різних художників, а й різних епох, і що країни і окремі достоїнства повинні вивчатися одночасно, - пише Гете, - Вінкельман з властивою йому прямою вирішив, що це вісь справжньої художньої критики. Спочатку він звернувся до найвищого, маючи намір викласти його в праці «Про стиль скульптури за часів Фідія», але незабаром піднявся від одиниці до ідеї створення історії мистецтва і, подібно до нового Колумба, відкрив для себе, як новий Колумб, країну, давно бажану, жадану і привабливу, ні, вже відому, але знову втрачену.

Цій популярності Й. Вінкельмана сприяли нові настрої і смаки, а саме: втома від більш розкутого і вільного стилю бароко, який прийшов на зміну строгим класичним ренесансним формам, з одного боку, підхопив традицію готики, а з іншого - вже перспективний підхід романтизму. Намагаючись подолати втому від бароко, Європа знову полюбила строгий класичний стиль, який знайшов своє вираження в класицизмі. Надзвичайно популярними стали роботи Й. Вінкельмана про пластику класичної епохи в античній культурі. Наступною системою ідей, що виникла в той же час, була система Гегеля, що виникла на основі загальних філософських ідей. Слід сказати, що це, мабуть, єдина система ідей в історії мистецтва, яка вражає своєю фундаментальністю. Не випадково університетська наука, маючи справу з мистецтвом, спиралася на Гегеля, а також на Вінкельмана, тобто на естетику, оскільки історія мистецтва як

дисципліни ще не викладалася в університетах. Не випадково гегелівська система стала однією з фундаментальних основ іншої гуманітарної науки, що зароджувалася, - філософії мистецтва або естетики.

Висновки до розділу 1.Очевидно, що і система Вінкельмана, і система Гегеля ведуть далеко від біографічного методу Д. Вазарі, розширюючи контекст розвитку мистецтва і знаменуючи наступний крок у визнанні більш глибоких аспектів предмета історії мистецтва. Таким чином, на думку Гете, Вінкельман зміг відштовхуватися від тих уявлень про історію мистецтва, які вже були у античних авторів, зокрема, з їх спостережень про зліт і падіння мистецтва в часі. «Як досвідчена людина, Гете пише: «Його найбільше цікавить спостереження, що вони лише дуже короткий час утримуються в найвищій точці, якої вони здатні досягти. З його точки зору, він не міг розглядати мистецтво в цілому як щось живе, що володіє своїм невидимим походженням, своїм повільним зростанням, блискучим періодом зрілості і поступовим сходженням, як і будь-яке інше органічне буття, здатне, однак, показати все це тільки на прикладі безлічі індивідів.

Висуваючи претензії до Д. Вазарі з точки зору подальших етапів формування історичного знання про мистецтво, не слід забувати, що мистецтвознавець може вивчати мистецтво тільки на основі загальних уявлень про історію, тобто на досягненнях історичної науки. Але такої науки в тій державі, яка існує в ХХ столітті, ще не існувало за часів Д. Вазарі.

РОЗДІЛ 2. КУЛЬТУРА ЯК КОНТЕКСТ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА

2.1. Філософія та історія мистецтва модерну як основа культурологічного методу

До сих пір ми намагалися показати актуальність тієї чи іншої науки в соціальній історії. Очевидно, що культурологія приходить на зміну соціології, яка виявилася безсилою адекватно пояснити функціонування суспільства. Ми не відкидаємо величезного внеску соціології як в науку, так і в пізнання функціонування суспільства.

Причому не тільки соціологія XIX ст., а й XX ст. У цьому випадку соціологія була потрібна, щоб пояснити, чому культурологія на деякий час стала необхідністю, і чому можна повернутися у вісімнадцяте століття, підхопити ідеї, які свого часу здавалися маргінальними, і розвинути їх.

Ця необхідність не визнавалася в XIX ст., коли рішення очікувалося тільки від соціології. Культурологія виявилася затребуваною пізніше, з виникненням іншої перехідної ситуації – від індустріального до постіндустріального суспільств.

Але як буде функціонувати новий тип суспільства, якщо в багатьох країнах не вирішені проблеми, які повинні були бути вирішені в епоху індустріальних суспільств? Це може спровокувати нову хвилю архаїзму. Нова форма суспільства занурює людство в особливі комунікативні та економічні відносини, які роблять культуру, а точніше, традиційні цінності як основу культури, менш затребуваною. Перебуваючи в лещатах ліберальних ідеалів, деякі суспільства готові відмовитися від традиційних цінностей, демонструючи прояви, що обурюють цивілізації, які продовжують існувати на основі переважного функціонування традиційних цінностей. Це призводить до справжнього

зіткнення цивілізацій. Ринкові механізми, які так важливі в суспільстві споживання, провокують розвиток явищ, неприпустимих з точки зору традиційних культурних і релігійних цінностей. Сьогодні людству нічого не залишається, як досягнути всі унікальні культурні організми і зрозуміти, як вони можуть функціонувати і взаємодіяти без зіткнень.

Тепер настав час поставити таке питання: якщо зароджується нова наука культурологія, то як ідеї, що виникають у її межах, можуть впливати на історію мистецтва? І чи можливий взагалі такий вплив? Чи варто покладати серйозні надії на цю науку, коли ми говоримо про невирішені питання в історії мистецтва?

Перш за все, необхідно назвати ці невирішені питання в історії мистецтва. По-друге, необхідно зрозуміти, чи здатна культурологія запропонувати таке вирішення проблем. Для того щоб зрозуміти як проблеми мистецтвознавства, так і здатність культурології реагувати на них, необхідно знову вдатися до соціології, а точніше, до порівняння можливостей як соціології, так і культурології.

Повернемося знову до Д. Вазарі, якщо бути точніше, до першої концепції предмета історії мистецтва і до ранньої методології цієї науки, яка зазвичай пов'язана з біографічним методом, що означає зведення предмета історії мистецтва до творця шедеврів. Тепер цікаво зрозуміти долю цього підходу на наступних етапах історії мистецтва і простежити, чи був цей метод відкинутий, чи ускладнився. Які підходи виникли в ході становлення історії мистецтва як науки? Звичайно, від постановки проблеми Д. Вазарі нікуди не дітися. Очевидно, що які б підходи не використовувалися, абстрагуватися від особистості художника неможливо. Тому в більшій чи меншій мірі ранні уявлення про предмет історії мистецтва продовжують існувати аж до наших днів. Більшою мірою це стосується мистецтвознавства, яке, навіть захопившись новими методами, ніколи не відмовлялося від біографічного методу.

У той же час процеси, що відбувалися в масових суспільствах, свідчили про трансформацію особистісного начала в суспільстві, а точніше, про його втрату і розчинення в масах. У виникаючих індустріальних суспільствах відносини між індивідом і суспільством розгорталися таким чином, що саме суспільство і процеси, що розгортаються на надіндивідуальному рівні, були на першому місці. Тому соціологія фіксувала саме надіндивідуальні процеси. Так, намагаючись сформулювати предмет соціології, Е. Дюркгейм наголошував на фактах, які мають не індивідуальне, а колективне значення. В кінці дев'ятнадцятого століття Ж. Лебон блискуче продемонстрував, як може трансформуватися свідомість особистості в масах, викликавши до життя психологію мас як відгалуження соціології. Звичайно, культурологія, яка буде інтенсивно розвиватися через століття після соціологічних відкриттів XIX ст., візьметься вирішувати ту ж проблему відношення індивідуального і надіндивідуального.

Оскільки ми ставимо удосконалення методології мистецтвознавства в залежність, в тому числі, від культурології, ми не можемо не з'ясувати, як це питання вирішувалося на рівні соціології. Виникає питання, якщо таке перетворення при переході від доіндустріального до індустріального суспільства людини в людину мас розгортається в XIX столітті, то як пояснити, що саме відбувається в цьому столітті?

Чи роман вже не в авантюрих, а в психологічних формах? Адже, як виявляється, література не тільки не реагує на ці процеси, а й заперечує їх.

Можливо, тому, що форма роману розквітає на самому початку процесу відчуження індивіда від суспільства, коли це відчуження ще не досягло крайньої точки, а людство ще сповнене оптимізму. Цей оптимізм зумовлений не лише піднесенням, а й остаточним встановленням третього стану. Відчуття кризи цього суспільства, створеного бюргером, ще не настало, і Шопенгауер ще деякий час

залишався маргінальним мислителем. На рубежі XIX - XX століть цей час навіть призвів до вітчизняного варіанту художнього ренесансу.

Але тут виникає питання: в чому причина занепаду і підйому в історії?

Суспільний оптимізм і благополучне суспільство чи занепад і криза суспільства? Але поки що в цій роботі ми поставимо перед нами лише головне питання: що відбувається з індивідом у масових суспільствах із супутнім формуванням культу машини, промисловості, техніки, фінансів, політики, економіки тощо?

Таким чином, розквіт соціологічної науки в XIX столітті є наслідком початку деперсоналізації. Соціологічний метод, що проникає в історію мистецтва, - це не особиста примха представників соціології як науки, будь то Е. Дюркгейм або Г. Спенсер, а наслідок фундаментальних процесів в масових суспільствах, що формуються, в яких ми продовжуємо існувати. Тому, засвоюючи соціологічний підхід, мистецтвознавство демонструє підхід до осмислення нових суспільних процесів. Однак, наближаючись до соціології, мистецтвознавство деякий час також прагнуло дистанціюватися від соціології, намагаючись зберегти виниклі у XVIII столітті уявлення про мистецтво, для яких ще був прийнятний підхід Д. Вазарі.

Звичайно, ні Вінкельман, ні Гегель не абстрагуються від особистостей видатних художників, але і не зводять історію мистецтва до історії творчості окремих художників. Можливо, те, що сталося в історії мистецтва в зв'язку з резонансом творів Вінкельмана і Гегеля по відношенню до історії мистецтва, було сформульовано на самому початку XX століття «формальною» школою мистецтвознавства і, зокрема, представником цієї школи Г. Вельфліном. Формалізм в історії мистецтва був представлений як німецькою, так і італійською школами. Німецька школа розробляла нову методику образотворчого мистецтва. Пояснюється це тим, що Г. Вельфлін, як німецький мистецтвознавець, цікавився

проблемою реабілітації стилю Бароко, яке довгий час не тільки не вважалося самостійним стилем, але взагалі асоціювалося із занепадом мистецтва. Тим часом, на відміну, скажімо, від Італії, яка культивувала класичні традиції, Німеччина краще відчувала ті форми, які відхилялися від класицизму, а саме готику і бароко. Саме тому в дослідженнях Вельфліна було, крім усього іншого, бажання почати нову епоху в історії. Це історія різних способів бачення, а також надзавдання – реабілітація бароко, що більше відповідає менталітету німців.

Не менш значущими є відкриття німецької «формальної школи». Вони також пов'язані з рухом до структуралізму. Існує навіть думка, що, наприклад, Г. Вельфліна можна вважати предтечею структуралізму [12]. Крім того, вивчення мистецтва як оптичного явища передбачало осмислення в ХХ столітті буму візуальності, який буде пов'язаний з функціонуванням технічних мистецтв і, перш за все, кіно і телебачення. Правда, відкриття подібного роду, зроблені Г. Вельфліном в рамках західного живопису, важко застосувати до елементу візуальності, що оживає за допомогою нових технологій. Адже цей елемент подолав не тільки ті форми візуальності, які утвердилися в бароко або навіть в класицизмі, але в цілому повернувся до найбільш ранніх тактильних і тактильних форм в історії образів. Власне кажучи, історія мистецтва, відкрита Г. Вельфліном по-новому, як історія формування образотворчих форм, закінчена. Візуальна культура образотворчого або технічного мистецтва (фотографія, кіно і телебачення), як правило, виходила за межі історії мистецтва.

Насправді існувала історія образів, в яких художній елемент ще не існував або був вкрай слабким. Історія образів як історії мистецтва почалася значно пізніше. Але процеси, які відбуваються з середини дев'ятнадцятого століття, а саме з моменту появи фотографії, знову ж таки, як це було колись в архаїчних культурах, вивів за межі історії мистецтва. Закінчилася історія мистецтва, що розгортається у формах живопису, і почалася історія образів. Можливо, ідея Р.

Барта про «смерть» автора була актуальною ще за часів зародження фотографії. Якщо прийняти за істину думку Р. Барта, то відправною точкою записаного ним процесу є перші дагеротипи середини ХІХ ст.

Таким чином, німецька "формальна школа" висунула новий принцип в історії мистецтва. Його предметом була система бачення. Історія мистецтва, представлена Г. Вельфліном, виявилася формуванням системи бачення і заміною однієї системи іншою. Звичайно, кожна система бачення для нього означала певний художній стиль. З цієї точки зору історія мистецтва мислилася як історія становлення і згасання стилів, їх зміни. Г. Вельфлін найбільш детально простежив зміну систем зору у варіанті класичного ренесансного стилю і в варіанті, що прийшов йому на зміну

Стиль бароко. Як впливає з досліджень Г. Вельфліна, під стилем розумівся зовсім не індивідуальний стиль, а те, що зазвичай мається на увазі під стилем епохи. Це те, що об'єднує різних художників у певний момент історії мистецтва. Наприклад, Г. Вельфлін об'єднав художників, твори яких були створені в стилі класичного ренесансу, і художників, що працюють в стилі бароко.

Коли на перший план виходить та чи інша система бачення, значення індивідуальності в художньому процесі зменшується. Цей відхід від біографічної методології Вельфлін висловлює дуже парадоксальною формулою: «історія мистецтва без імен».

Таким чином, порівнюючи таких різних художників, як Мікеланджело і Ганс Гольбейн Молодший, Вельфлін стверджує, що в деяких аспектах їх можна об'єднати. Зокрема, їх об'єднує лінійний малюнок. На основі таких зближень різних художників, як стверджує Г. Вельфлін, можна мислити різні системи бачення в історії мистецтва. Він пише: «Іншими словами, в історії стилю можна виявити нижній шар понять, тобто поняття, що відносяться до образу як такому,

і можна дати історію розвитку західного бачення, для якого відмінність між індивідуальними і національними характерами не має великого значення».

У зв'язку з цією відомою в історії мистецтва формулою – «історія мистецтва без імен» – цікаво згадати сповідь самого Г. Вельфліна про те, як вона була втілена в життя. «Найбільше фахівців захоплював принцип «історії мистецтва без імен», – пише він. «Я не знаю, де я взяв цей вислів, але в той час він витав у повітрі».[14] Ми не випадково згадали про цю формулу, оскільки ставимо питання про взаємозв'язок історії мистецтва та культурології залежно від того, як ця формула розуміється. Трохи пізніше ми повернемося до витоків цієї формули Г. Вельфліна.

Формула «історія мистецтва без імен» була в повній мірі виражена Г. Вельфліном в його підході.

Однак «формальна школа» в історії мистецтва лише визнавала і формулювала принцип, який з'явився набагато раніше. Воно з'явилося, перш за все, у зв'язку з актуальністю соціологічного підходу в ХІХ ст. Якщо дотримуватися функціоналістської парадигми в соціології, то вона пов'язана з визначенням соціальних функцій в мистецтві, які можуть змінюватися від епохи до епохи. З цієї точки зору процеси мистецтва є проекцією суспільних процесів. З цієї точки зору історія мистецтва постане не у вельфлінівському варіанті, тобто як історія систем зору, а як історія змін соціальних функцій мистецтва. Однак це зовсім не так випадково, коли ставиться питання про походження формули Вельфліна, згадується ім'я О. Конта як одного з патріархів соціології ХІХ ст. Наприклад, Ж. Базен стверджує, що витоком принципу «історії мистецтва без імен» стала теза О. Конта «історія без імен великих людей і навіть без назв народів» [15].

Предметом історії мистецтва в його соціологічному варіанті будуть соціальні функції мистецтва. Оскільки мова йде про історію мистецтва, то

історик в області мистецтва зобов'язаний простежити появу нових функцій, їх зникнення, їх заміну, їх трансформацію. Саме так ставить питання Р. Барт у своїй праці про Корнеля, повертаючи методологію історії літератури до соціологічного підходу [16]. Взагалі, виникнувши в дев'ятнадцятому столітті під впливом колосального резонансу соціології, цей підхід постійно відроджувався в подальшій історії. Реабілітація цього підходу відбулася ще в 1920-х роках, а потім у 1960-х роках.

Звичайно, в дев'ятнадцятому столітті, коли можна було зафіксувати виникнення і розквіт соціологічної рефлексії, питання ще не ставилося таким чином. Актуальності вона набула у зв'язку з однією з соціологічних теорій ХХ століття – функціоналізмом, представленим Т. Парсонсом і Р. Мертоном. Тим не менш, сьогодні ми можемо ретроспективно застосувати цю методологію до процесів ХІХ століття, в тому числі і художніх.

Зміщення акцентів з біографічного методу в історії мистецтва на соціальні функції мистецтва є наслідком активізації масової або масової публіки в художньому житті. У масовому суспільстві відбулися такі трансформації, що виникла необхідність переосмислення не тільки предмета вивчення, який є специфічним для мистецтвознавця, а й самого мистецтва. Одним з непрямих рішень проблеми «що таке мистецтво» є визначення предмета мистецтвознавства за допомогою визначення його соціальних функцій. Мистецтво - це те, що виконує певні функції. Що стосується того, які функції виконує мистецтво, то на це питання відповідає не просто художник або критик, а сама публіка. Адже мистецтво виконує лише ті функції, які з'являються як наслідок виникаючих потреб публіки (ціннісно-орієнтована, компенсаторна, освітня, розважальна, гедоністична, катарсична тощо).

Звичайно, можуть виникнути сумніви щодо перетворення соціальних функцій на предмет історії мистецтва. Чи справді соціальні функції настільки

мінливі? Хіба мистецтву не приписуються якісь функції, які супроводжують його постійно, протягом всієї історії? Якщо мистецтво приписує собі ряд функцій, то що можна сказати про динаміку і еволюцію мистецтва? Відповідь на це питання така. У міру виникнення індустріального суспільства воно виявляє винятковий динамізм, який можна проілюструвати постійно мінливими настроями, смаками, зміною уявлень і т. д. Що породжує відгалуження від соціології у вигляді соціальних наук, таких як соціальна психологія, масова психологія та ін. У зв'язку з цими змінами виникає поняття не тільки явної, але і прихованої функції мистецтва, яка народжується спонтанно і несвідомо. Його може визнати не тільки мистецтвознавець, а й сам художник. Цей винятковий динамізм пізніших суспільств багато в чому пояснюється специфікою індустріальних або масових суспільств, в яких іманентна логіка історії мистецтва трансформується під впливом масової публіки.

Саме в масовому суспільстві все суспільство стає публічним. Тому саме в цей час виникла безпрецедентна залежність мистецтва від публіки [17]. Якщо хтось із художників опирається цій залежності, він стає маргіналізованим, що є типовим випадком останніх століть.

Власне, діяльність публіки, як і багато іншого, вже привертала до себе увагу в античності, зокрема, в мистецтві елліністичного періоду. Так, описуючи ансамбль пергамського вівтаря і, зокрема, рельєф, що зображує битву богів і велетнів, Е. Гомбріх констатує прагнення скульптора викликати у глядача сильний драматичний ефект.

"Напружені в муках, - пише Е. Гомбріх, - у відчайдушних зусиллях м'язів тулуба і рук, болісно спотвореному обличчі священика, звивистих тілах приречених дітей і, нарешті, вмілому складанні всіх бурхливих протитечій в зварену, стійку групу - все це давно і справедливо викликало захоплення. Однак

іноді мене гризе думка про те, що це мистецтво було адресоване публіці, яка насолоджувалася жахливими видовищами гладіаторських боїв.

В силу крайньої залежності художника від публіки і крайньої активності масової публіки в художньому житті історик вже переключив свою увагу з особистості видатного художника на маси. Загалом, на відміну від мистецтва, публіка має свою історію. На пізніх етапах історії цікаво простежити взаємодію цих двох історій – мистецтва та публіки. Якщо історію публіки подумати як самостійну історію, то до неї доводиться включати такі пласти історії мистецтва, які істориками мистецтва ніколи раніше не розглядалися. Але історія публіки також може бути галуззю історії власне мистецтва, так само як і історія критики може бути таким розділом.

Значимість історії публіки очевидна не тільки тоді, коли мистецтвознавець використовує ідеї, що склалися в соціології. Це значення набуває ще більшого значення у випадку культурологічного тлумачення процесів мистецтвознавства. Настав час перестати ототожнювати громадськість лише з тими верствами суспільства, які мало або зовсім не мають контакту з мистецтвом. Це кліше, яке виникло в тоталітарних суспільствах, коли ідеологи прагнули контролювати всі процеси і поспішали скоротити час на побудову нових соціальних структур в таких суспільствах. Взаємодія між художником і глядачем не розгортається у вакуумі. Але вона не обмежується ідеологічними орієнтаціями чи навіть мистецькими процесами. Це відбувається в контексті культури. Культура визначає сприйняття як соціальних груп, субкультур, так і індивідів не тільки в області мистецтва, але і в сфері мистецтва. Не випадково соціологи докладають зусиль для того, щоб класифікувати громадськість або виділити в ній різні типи. Адже неможливо вирішити питання про існування тих чи інших соціальних функцій мистецтва, не маючи уявлення про існування різних типів публіки.

Наприклад, найвідоміший експеримент з розрізнення типів публіки був проведений Т. Адорно серед відвідувачів музичних концертів [20].

У цьому випадку типологія буде вираженням духу знеособлення. Адже соціолог намагається знайти реципієнта в масі не як унікальну особистість, а як тип, тобто його цікавить спільне, ад-індивідуальне, що об'єднує представників певної соціальної групи або субкультури. У цьому суть того нового, що приносить із собою масове суспільство і на яке намагається відповісти наука і, до речі, не тільки соціологія, а й культурологія. Тільки для соціолога важливо виявити типи в масах, незалежно від культури та історії, а для культуролога важливо зрозуміти, чому суспільство на певному етапі перетворюється в масу і як ця маса, втративши колишні ціннісні орієнтації і норми, повинна формувати їх знову відповідно до орієнтирів культури. Формувати нові приписи і норми, або повертатися до ситуації, яка існувала до масифікації як наслідок виникнення індустріального суспільства. Іншими словами, орієнтація публіки, а отже, і її реакції в сфері мистецтва залежать не тільки від ідеологічних установок. Вони залежать, в першу чергу, від культури.

У 1960-х роках, з наростанням третьої хвилі інтересу до соціології, соціологія активізувала свої зусилля, щоб осмислити невідповідність між ідеологією і культурою. До цього часу ставало все більш очевидним, що культура звільняється від ідеологічних пут у своєму прагненні відновити свою незалежність. Таким чином, соціологія виявилася засобом утвердження цієї тенденції і безпосередньо призвела до необхідності створення спеціальної науки про культуру, хоча самі соціологи не усвідомлювали цієї функції своєї науки. Публіка, осягаючи мистецтво, здатна досягнути його тільки на тому рівні, який заданий культурою, в якій існують субкультури, що випереджають художні процеси або відстають від них. Зрозуміло, що урбанізаційні процеси в минулому

столітті, коли мігрант відривається від імперативів традиційної культури, стають причиною болісно пережитих процесів.

Зрозуміло, що цей розрив мігранта, який стає людиною мас, є причиною виникнення масової культури як компенсаторного механізму.

Однак було б неправильно зводити художнє життя в масовому суспільстві виключно до масової культури. Мистецьке життя міст на етапі становлення масового суспільства надзвичайно плюралістичне.

Формування безлічі груп і субкультур всередині суспільства також викликає появу різних типів художників, що свідчить про те, що творчість має і соціологічний аспект. Якщо публіка відкидає феномен мистецтва, то це відбувається через обмеження і норми, які існують в кожній життєздатній культурі. Питання, пов'язане з громадськістю, показує, що трактування фактів історії мистецтва з точки зору соціології, що передбачає акцент на соціальних функціях мистецтва, підводить дослідника безпосередньо до культурологічної інтерпретації процесів художнього життя. Історія мистецтва не може бути тільки історією створення шедеврів і творчості геніїв, які створюють ці шедеври. У той же час це історія культури, в якій є ключ до всіх розбіжностей між мистецтвом і публікою, всі варіанти відсутності попиту на тих чи інших художників, ті драматичні приклади неможливості реалізації потенціалу різних типів особистості, якими сповнена історія мистецтва.

2.2. «Ідея культури» в естетиці Гегеля як вихідний пункт принципу історії мистецтва як «історії мистецтва без імен»

Поки що ми маємо справу з усіма цими питаннями лише стосовно соціології, в межах якої вже з'являються і формулюються питання, вичерпні відповіді на які можна отримати лише на рівні культурної рефлексії. Як відомо, протягом всієї історії становлення засвоєння знань за допомогою соціології

проблема побудови так званої теорії середнього рівня була актуальною, оскільки теорія нижчого рівня є конкретно-емпіричним дослідженням, яке неможливо інтерпретувати без теорії середнього рівня. Але побудова такої теорії залежить не тільки від нижчого рівня, але, мабуть, і від більш високого. Цей вищий рівень залежить від культурних знань. Так, по суті, теорія найвищого рівня – це культурологія. Важко інтерпретувати дані соціологічних опитувань, не усвідомлюючи, в якому типі культури маси вступають в контакт з мистецтвом. Без розвиненої теорії та історії культури вичерпна інтерпретація соціальних процесів неможлива. Добре відомо, що в інші періоди широкі маси публіки нечутливі до тих фактів власне мистецтва, які складають суть його історії і високо оцінюються критиками. Зрозуміло, що така трансформація в історії мистецтва відбулася в епоху індустріального суспільства. Наприклад, коли Г. Вельфлін формулював принцип «історії мистецтва без імен», він використовував лише ту ідею, яка сформувалася в позитивізмі XIX століття і, зокрема, в такій його галузі, як соціологія. Адже соціологія розвивалася під сильним впливом природничих наук. Вона є продуктом позитивізму. Однак (і тут ми підійшли до центрального пункту нашої роботи) формула «історія мистецтва без імен» ще більшою мірою виражалася в тих філософських концепціях, які стосувалися мистецтва. Це й не дивно, адже після реформи філософії Канта філософія помітно наблизилася до природничих наук. Навіть позитивістське тлумачення формули Вельфліна походить не від роздумів О. Канта, а Гегеля. У всякому разі,

Очевидно, що, на думку Гегеля, історія є безособова історія, але, тим не менш, вона є історією. Саме так його бачили в епоху Просвітництва. Можливо, саме з Гегеля почалася справжня історія мистецтва, оскільки цей філософ першим продемонстрував важливість контексту в історії мистецтва. Тим більше, що перше знайомство з гегелівською системою викликає подив. В якому

напрямку трактувати цю архітектурно створену систему – в соціологічному чи культурному плані?

Адже і соціологія, і пізня культурологія мають один корінь – філософію Просвітництва.

Ризикуючи викликати заперечення, спробуємо все ж витлумачити це грандіозне філософське творіння в культурному ключі. Виникає питання: якщо ми наполягаємо на тому, що Гегель зосереджував свою увагу на контексті у своєму розгляді мистецтва, то що мається на увазі під контекстом? Соціологи, звичайно, розуміють суспільство за контекстом.

Але з часів Шпенглера цей контекст все частіше стали розуміти як культуру. Таким чином, ми приходимо до того, щоб продемонструвати застосовність формули Вельфліна, яка сходить до філософії XVIII століття, до сфери культури. За аналогією з соціологічним підходом, культурологічний підхід покликаний радикально відредагувати персоналізм історії мистецтва і дуже сильно витіснити підхід, що став нормою для мистецтвознавства з часів епохи Д. Вазарі. Все свідчить про те, що в культурологічному підході високий статус контексту витісняє особистість митця з високого п'єдесталу, на який її поставила історія мистецтва, що перетворилася на науку шедеврів, хоча, як уже зазначалося, навіть представники «формальної школи» всерйоз ставили питання про необхідність вивчення всіх літературних серій, у тому числі й вивчення так званої масової літератури.

Насправді, складається враження, що культурологічний підхід призводить до зниження статусу особистості художника. Так формулює питання один з авторитетних представників культурної антропології XX століття А. Кребер. Він стверджує, що якщо ми будемо послідовні і будемо дотримуватися позиції культуролога, то можемо привести до зниження ролі індивідуальності в культурному процесі. А. Кребер формулює це прямо: культуролог абстрагується

від індивідуальності художника. Так говорячи про відмінність методів істориків культури, А. Кребер констатує: культура представляє набір моделей, абстрагованих від поведінки, а історія співвідноситься з діями людей чи подіями і лише в останню чергу з моделями. Посилаючись на Р. Кулборна, він пише: «Дослідник культури орієнтується на закономірності і повторення, а не на передбачувані властивості людського життя в даному місці і часі; тоді як історик надає особливого значення особливому характеру історичних подій і, отже, їх унікальності»[24]. І, нарешті, наступне судження А. Кребера безпосередньо пов'язане з індивідуальністю художника. "Немає сумніву, - пише А. Кребер, - геніальні люди відіграють велику роль у формуванні більшості стилів. Але геніальна людина є членом суспільства і одним із творців його культури не менше, ніж індивідуум; Тому цілком правомірно час від часу абстрагуватися від його індивідуальності і розглядати його як культурний феномен»[25].

Очевидно, що трансформація статусу художника не пов'язана зі специфікою соціологічного підходу. Зародження цього процесу і його осмислення пов'язане з філософією XVIII ст. На наш погляд, концепція Гегеля, що стала основою естетики, була не тільки відправною точкою для подальших соціологічних ідей.

У ній вже містилася «ідея культури», яку потрібно було розшифрувати, але не соціологічним, а культурологічним шляхом. На наш погляд, Гегель явно мав на увазі не соціальний, а культурний контекст. Це наше формулювання теж не зовсім точне. У філософії Гегеля були явно неусвідомлювані аспекти, пов'язані вони з культурою. Гегель представляє не тільки філософію свого часу з усіма її сильними і слабкими сторонами, але і культуру, якою вона була в XVIII столітті. Він мислить відповідно до її установок.

Був час, коли філософія Гегеля розглядалася без її зв'язку з типом культури, тобто західною культурою. Сьогодні так ставитися вже неможливо. У своїх

філософських конструкціях Гегель несвідомо висловлює імперативи західної культури. Його філософія могла виникнути лише в специфічній культурі з її універсалістськими та європоцентричними претензіями. Ось тут і стає очевидною причина «ідеї культури», яка хоч і виникла у вісімнадцятому столітті, але не була розвинена в культурологію. Для того, щоб розширити контекст гегелівських проблем і дати їм культурну інтерпретацію, необхідно вийти за рамки імперативів і протосимволів західної культури і врахувати реальність інших культур. Гете і Гердер рухалися в цьому напрямку вже в XVIII столітті. Для того, щоб система бачення світу, яку бачили вже окремі мислителі XVIII століття, була визначена, потрібно було почекати ще як мінімум століття.

Для того щоб історія мистецтва придбала культурологічну форму, необхідно було знищити європоцентризм супутнім нарцисизмом фаустівської людини, який мало цікавився іншими культурами, а якщо і цікавився, то читав в них тільки те, що співзвучно його власній культурі. Це зворотний бік фаустівської віри фаустівської людини в те, що Захід є єдиним творцем і транслятором загальнолюдських цінностей. В результаті колосальний прогрес думки, що відбувався на Заході в епоху Просвітництва, наштовхнувся на обмеження, які перешкоджали розвитку культурної рефлексії. Виявляється, не тільки в мистецтві в кожен період можливо не все, але і в філософії не все можливо.

За межами західного світу решта історії постала, на думку Шопенгауера, як «воля та ідея» західної людини. Згідно з цим фаустівським нарцисизмом, реальність інших культур інтерпретувалася за допомогою мови, створеної західною культурою і покликаної осмислити процеси цієї конкретної культури. Для розуміння інших культур таке бачення виявилось недостатнім і неадекватним.

Для того, щоб прорватися до розуміння інших культур, необхідно було зірвати завісу майя (знову метафора Шопенгауера), яка була проекцією західної свідомості на решту світу. В результаті цієї аберації з історії випадали цілі епохи і цілі культури. Наприклад, увагою західного народу була поза увагою власна культура Середньовіччя, якою приніс в жертву патріарх мистецтвознавства Д. Вазарі.

Візантійська культура, яка перебувала в період свого розквіту в середні століття і надавала потужний вплив на західне мистецтво аж до Джотто, залишилася непоміченою і зникла в XV столітті.

На думку Е. Гомбріха, Джотто багато в чому зобов'язаний візантійському мистецтву, але саме з ним відкрилася нова епоха в історії мистецтва. Джотто зумів подолати чари візантійської жорсткості і увійти в новий художній простір [27]. Це початок динамізму в мистецтві, який остаточно відокремив Захід від Візантії.

Хоча обидві культури походять від спільного кореня – античності. Візантійська культура продемонструвала особливий варіант синтезу культур, в тому числі особливий варіант взаємодії зі Сходом. Це була альтернатива Заходу, який довгий час залишався слабким. В історії мистецтва про цю конструктивність альтернативи почали замислюватися на початку XX століття у зв'язку з відкриттям давньоруської ікони та її впливом на художній авангард [28]. Свого часу це справило величезний резонанс

«Абстракція і емпатія» У. Воррінджера (1908), до якої увійшли реабілітовано архаїчні епохи в історії мистецтва. Але, як свідчить Ж. Базен, його творчість сприяла і пробудженню інтересу, зокрема, до візантійського мистецтва [29].

Той факт, що візантійське мистецтво довелося відкривати заново, був результатом тих недосконалих ідей, що склалися в епоху Вінкельмана і Гегеля,

для яких мистецтво Риму першого, як і мистецтво Риму другого, Візантії, було вираженням деградації і занепаду. Таким чином, Гегель помилково стверджує, що в Римі немає прекрасного, вільного і великого мистецтва. На його думку, це не що інше, як наслідування грекам. "Дух римського світу, - пише Гегель, - це панування абстракції, мертвого закону, руйнування краси і веселих звичаїв, витіснення сім'ї як прямої природної моралі, в загальному, принесення себе в жертву індивідуальності, яка віддається державі і знаходить своє холоднокривне гідність і раціональне задоволення в покорі абстрактному закону» [30]. Характеризуючи політичний устрій Риму, який, на думку філософа, пригнічував індивідуальність народу, він протиставляє справжнє мистецтво. Однак ясно, що його соціологічна побудова затьмарила відкриття оригінальності римського генія.

Але те, чого не сприйняли естетики, відкрили мистецтвознавці, зокрема мистецтвознавці, які представляють віденську школу історії мистецтва і багато зробили, в тому числі і для реабілітації візантійського мистецтва, яке вже не розглядалося як продовження і виродження мистецтва Риму. Наприклад, Й. Базін стверджує, що, наприклад, Стшиговський показав «абсолютно самобутній характер візантійського мистецтва, оживленого особливим східним світоглядом і належного до найвищих досягнень людства» [31]. Однак в силу авторитету точки зору Вінкельмана вона виявилася односторонньо значущою, в тому числі і античної культури. Адже всі ці білі плями, що мають місце в історії мистецтва, були наслідком нерозробленості проблеми, пов'язаної з існуванням унікальності існуючих культур, взаємодії між ними, а також процесів спадкоємності в історії. Але всі ці питання вже в компетенції культуролога. До тих пір, поки вони не будуть осмислені на культурологічному рівні, історія мистецтва як наука буде продовжувати демонструвати свої помилки.

Поступово з'ясувалося, що прорахунки мистецтвознавців, в тому числі Д. Вазарі, для якого, наприклад, середньовічне мистецтво стало об'єктом презирства, і Й.Вінкельмана, були пов'язані в першу чергу з нездатністю зрозуміти унікальність інших культур, хоча гуманісти епохи Відродження вже зробили перший крок в цьому напрямку. Звичайно, Д. Вазарі, а потім, ще більшою мірою, Й. Вінкельман, занурилися в античну культуру. Але як? Вони розглядали його як один з етапів, ранній етап становлення західної цивілізації. Античність була «приватизована» західною людиною. Але оскільки античність розглядалася як один з етапів становлення Заходу, проти якого так різко виступив Шпенглер, то саме в цій давнині знаходив лише те, що відповідало Заходу. Насправді в епоху Відродження античність сприймалася не такою, якою вона була насправді, хоча і була проголошена.

Під виглядом античності виникла лише проекція західного менталітету на античність. Було б дивно стверджувати протилежне, враховуючи, що до моменту розквіту західного мистецтва в XV-XVI століттях культура Заходу остаточно утвердилася як християнська. Чи могла усталена християнська культура адекватно читати язичницьку культуру, навіть якщо на новому етапі свого розвитку вона відчувала в цьому потребу і вже могла реабілітувати деякі елементи язичницької культури, адже небезпека язичництва, яку Захід відчував раніше, вже минула?

До цього часу Захід досяг піку свого розвитку і іноземні впливи вже не були для нього небезпечними. Він уже вмів протистояти спокусі розквіту античної культури.

Отже, ренесансне тлумачення античності було одним з можливих тлумачень античності, на яке була здатна людина, що вийшла з Середньовіччя. Насправді Середньовіччя не відкинуло античність повністю, а втілило в життя її бачення античності. Тлумачення античності, яке оживило епоху Відродження,

зобов'язане Й. Вінкельману. Так тривало доти, доки наприкінці XIX століття Ф. Ніцше не відкрив архаїчну Грецію, в якій ще було багато від попередньої крито-мікенської епохи, від «античного Середньовіччя», якщо використовувати це поняття стосовно античності.

Новаторство Ніцше полягало ще й у тому, що він не просто відкрив архаїчну старовину. Він зробив набагато більше. Він продемонстрував механізм проєкції, помістивши один з періодів античності, період занепаду міфології і зародження філософії, на період історії Заходу, тобто на період свого часу.

Крім того, історія мистецтва розвивалася таким чином, що ні римське, ні середньовічне мистецтво не було відкрито аж до XX століття. Якщо перше означало грецьке мистецтво взагалі, не маючи уявлення про самостійність римського мистецтва, то Середньовіччя розглядалося виключно як виродження грецького мистецтва.

Нарешті, з поля зору мистецтвознавця випала істотна проблема, а саме триваючий вплив культур Сходу не тільки на античне або візантійське мистецтво, але і на всі епохи західноєвропейського мистецтва. І це саме те, що не враховував Гегель. Він був переконаний, наприклад, в тому, що розвиток Сходу давно зупинився. І він не зупинився, тому що культивував інші механізми еволюції, не допускаючи руйнівних революційних стрибків, про можливість і необхідність яких доводила філософія Просвітництва. По суті, Візантія продемонструвала ті ж механізми еволюції, які були неадекватні Заходу.

Отже, в системі Гегеля історія мистецтва виявилася випрямленою і схематичною.

Звичайно, Гегель включив в свою систему, крім усього іншого, мистецтво Сходу. Під ним мається на увазі мистецтво Єгипту, Персії та Індії. Однак, відповідно до лінійної логіки історії, він розуміє під Сходом лише перший етап в історії становлення Духа, який не розвинувся до досконалих форм і застиг у своїй

інерції. Під розвиненою формою Гегель розумів Дух в його західній формі. Випадок з Гегелем лише підтверджує не тільки мистецтво, а й філософію і науку свого часу, оскільки вони розвиваються відповідно до установок, які існують в культурі. Що ж до ототожнення Гегелем першої фази розвитку Духу зі Сходом, то ця гегелівська теза згодом буде переглянута наукою. Таким чином, не можна не згадати гіпотезу Н. Конрада про те, що епоха Відродження мала місце не тільки на Заході, але і на Сході, тільки на Сході вона відбулася набагато раніше.

Здавалося б, включення Сходу в гегелівську систему вже означало відхід від європоцентризму. Але такий вихід не відбувся в реальності і не міг відбутися, оскільки гегелівське бачення історії визначалося лінійним принципом.

А шкода, адже, як відомо, в XVIII столітті вже існувало поняття Д. Віко, з яким був знайомий Й. Вінкельман.

Чому ж тоді в гегелівській системі Схід зводиться лише до початкового етапу формування Духа? Тому що Гегель мислить в дусі прогресу. Якщо він думає про свою епоху як про найвищий момент розвитку, то він повинен знайти в історії і первісний, недосконалий момент, який він ототожнює зі Сходом. У найвищій точці він думає про історичну ситуацію, представлену Заходом епохи Просвітництва.

Для нього ця ситуація є сукупністю всієї світової історії, вищим моментом, до якого рухається вся історія, історією всіх культур, які не досягли тієї найвищої точки, якою, як йому здається, є західна культура епохи Просвітництва.

Сьогодні очевидно, що таке бачення історії не є адекватним. Вона тенденційна і виражає точку зору раннього модерну, яка спрямована на революційне відтворення суспільств і в майбутнє.

Які б претензії не висувалися проти гегелівської системи, «ідея культури» в ній вже присутня, хоча і в нерозвиненій і потенційній формі. А оскільки це так, то система Гегеля не може бути проігнорована сучасним дослідником. Його слід

розглядати як певний етап в історії становлення наук, який поступово усвідомив багатогранність свого предмета. Це стосується як культурології, так і мистецтвознавства. Ідея лінійного принципу в розгортанні історичного процесу виявилася причиною вразливості гегелівської системи. Нечутливість до історії як до історії культур призвела до нечутливості до циклічної логіки історичного процесу, яка стане актуальною в ХХ столітті і, як нам здається, саме в зв'язку з формуванням культурологічного підходу. Саме альтернатива лінійному циклічному принципу дозволить вирішити проблему як типології культур, так і спадкоємності в їх розвитку, а також їх взаємозв'язків.

Якби Гегель відкрив логіку циклізму, він зрозумів би те, що пізніше відкриють Ніцше, а потім і Шпенглер: ні Схід, ні античність не є етапами або фазами історії, що передують Заходу. Це просто різні та незалежні культури, які проходять через одні й ті самі історичні цикли. Скажімо, зів'яла старовина перед заходом сонця встигла пройти всі цикли розвитку, які їй доводиться проходити заново, але Захід ще не пройшов. Все говорить про те, що до системи Гегеля потрібно підходити критично. Тим не менш, в цьому є очевидна методологічна новизна.

Наприклад, визнаючи колосальний вплив Гегеля на історичне знання, Й. Базен бачить цей позитивний вплив і на мистецтвознавців. "Мистецтвознавці, виховані гегелівською діалектикою, - пише він, - порвали з постулатом, що вже став своєрідним канонем, про нібито неперевершеної досконалості античного мистецтва: потроху вони навчилися бачити в історії мистецтва еволюцію форм, суть якої полягає в чергуванні стилів, що скасовують один одного".

Власне, саме таку операцію – простежування зміни стилів в історії мистецтва – пропонує Г. Вельфлін. Не погоджуючись з часовими аспектами гегелівської системи, спробуємо все-таки зрозуміти конструктивність його

думки, вдаючись до того, що останнім часом називають мовою і кодексом культури під впливом семіотики.

У випадку з Гегелем можна говорити про мову і код західної культури. Однак, як вже впливає з уже сказаного, всі інші культури можна розуміти відповідно до цієї мови і кодексу. Але важливим є сам принцип мови і коду, який можна застосувати до семіотичного елемента будь-якої культури.

Як відомо, весь довгий шлях Духа Гегель поділяє на три основні фази: символічну, класичну і романтичну. Якщо символічна фаза знаходить вираження в культурі Сходу, то класична, тобто найбільш досконала і гармонійна, проявляється в античності. Таке формулювання питання у Гегеля явно виникло під впливом Вінкельмана, як визнає сам Гегель. Так, у своєму аналізі скульптури як визначального виду мистецтва в античності Гегель закликає слідувати Вінкельману в її оцінці. «Переходячи тепер до більш конкретного розгляду основних важливих моментів ідеального скульптурного вигляду, - пише він, - ми в основному підемо за Вінкельманом, який з найбільшим розумінням і з великим успіхом показав особливі форми і спосіб, в який вони були розроблені і втілені грецькими художниками, так що їх статуї можуть бути визнані ідеалом скульптури».

Що стосується третьої, заключної фази, то, на думку Гегеля, найбільш досконалий варіант її реалізації демонструє Захід. Для того щоб зрозуміти культурологічний сенс філософської операції Гегеля, необхідно визначити принцип, що лежить в основі кожного етапу історії. Цей принцип однаковий для всіх фаз без винятку. Це відношення Духа, яке можна ототожнити з ідеєю або значенням, а також з його зовнішньою формою вираження. Складається враження, що Гегель скористався Платоною формулою співвідношення чуттєво-об'єктивної реальності з ідеєю або ейдосом. Тільки у Платона ця формула існує поза часом. Гегель же розглядає цей механізм відповідно до

принципу історизму, як він його розуміє. Для нього ідея або наближається до чуттєво-об'єктивної реальності, яка може викликати у Платона лише презирство (оскільки він асоціює її з чимось низьким, бездуховним, диким і варварським), або дистанціюється від цієї реальності, відокремлюючись від неї, і існує самостійно. В цілому його ідея залишається в своїй відстороненості і відірваності від зовнішнього світу. Вона починає з цього і закінчує цим. Такі контакти між цими двома світами, чуттєвим і ідейним, виникають в момент творення, коли ідея, з'єднуючись з чуттєвою і тілесною дійсністю, одухотворяє її і надає їй сенс.

Тут не можна не відзначити, що коли А. Лосєв дає формулювання об'єкта естетики, він виходить в його побудові саме з цих відносин між внутрішнім змістом і його зовнішнім вираженням. "Естетика як щось експресивне, - пише А. Лосєв, - це діалектична єдність внутрішнього і зовнішнього, вираженого і експресивного, і, крім того, така єдність, яка переживається як певна самостійна даність, як об'єкт безкорисливого споглядання" [34]. У зв'язку з цим слід зазначити, що дане визначення естетичного явно запозичене з гегелівської системи естетики. Таким чином, у філософському підході до історії мистецтва Гегель відкрив найважливіше, що визначить не тільки естетику в його історичній еволюції, а й історію мистецтва.

Філософську концепцію духу Гегеля слід розуміти як ідею в Платоновому розумінні. Однак новаторство Гегеля полягає в тому, що він намагався історично зрозуміти моменти зіткнення зовнішньої реальності з ідеями. Дух Гегеля не існує у своїй статичній формі, як ейдос Платона, а розвивається, що Гегель робить предметом історії, включаючи історію мистецтва протягом тривалих періодів часу. Такий контакт може породити гармонійні форми мистецтва. Але для того, щоб досягти гармонії, необхідно, щоб Дух розвинув розуміння самого себе, щоб виникло не тільки свідомість, а й самосвідомість. Але це може статися тільки з часом. Але цей час розтягується на століття.

Вершиною цієї еволюції є час Гегеля, тобто час Просвітництва на Заході як чергового розквіту західної культури після Відродження. Все інше, в тому числі і античність, не кажучи вже про Схід - всього лише рух до цієї вершини і тріумфу.

Для того щоб в історії виникла досконала і гармонійна форма, необхідно усвідомлювати визначеність сенсу і знаходити ті явища предметно-чуттєвого світу, які грали б роль мови або включалися в спілкування. Але це ще не художня мова. Для цього Дух повинен вийти з природи і придбати хоч якусь незалежність по відношенню до світу. Однак ця гармонія, цей повний збіг обставин не можуть бути досягнуті на ранніх стадіях формування Духа. Саме тому для передачі сенсу використовуються звичайні явища предметно-чуттєвого світу, що дуже схоже на художнє мислення, але це не так. Але присутність сенсу можна відчутти тільки в тому випадку, якщо феномен об'єктно-чуттєвого світу досягне успіху, як висловилися представники «формальної школи», в «відчуженні», тобто віддаленому від звичних, природних зв'язків, по-перше, а по-друге, підданим деформації, наприклад, збільшеному в масштабах, як це можна спостерігати, наприклад, в єгипетській скульптурі.

Однак, використовуючи поняття мови стосовно ранньої фази формування Духа, ми розуміємо, що це модернізація та інтерпретація ідей Гегеля. Обмежень чи норм, які є обов'язковими в мові, поки що немає. У явища вкладаються якісь невизначені і, хочеться сказати, суб'єктивні смисли, хоча, звичайно, ні про яку суб'єктивність по відношенню до архаїчних культур говорити не доводиться, так як індивід в них існує як частина колективного цілого, наприклад, спільноти, що об'єднується навколо тотема. Один і той же предмет може виражати різні значення. Конкретного значення об'єкту не надано. Але навіть сенс, яким наділений предмет, набуває розпливчастий і непрозорий сенс.

В цілому ця форма мислення дуже схожа на елемент мистецтва, тобто художнє, образне мислення, якщо порівнювати його з елементом мови. Однак

його порівняли. І вони не лише порівнювали, а й надихалися аналогіями мистецтва та мови. Власне, цим і славиться «формальна школа». У мові значимість відчувається в її кінцевому вираженні. Від цього елемента значущості мова походить тільки поезія, яка повертається до образності, до предметно-чуттєвої стихії. Звичайно, мистецтво здатне виконувати і функції системи знаків.

У 1960-1970-х роках Московсько-Гартуська школа продемонструвала таку можливість.

Тим не менш, мистецтво у своїй символічній функції існує саме таким, яким його уявляє собі Гегель, маючи на увазі символічну форму у формуванні Духу, в якій є один означник, але багато супутніх означуваних, що фактично зводить мову до мінімуму. Так, Гегель визнає, що визначеність значення символу проблематична, оскільки «один і той же образ за допомогою більш віддалених асоціацій може бути використаний як символ декількох значень». Як ілюстрацію цього Гегель знову вказує на мистецтво Сходу. «Коли ми потрапляємо у світ стародавніх перських, індійських та єгипетських образів і істот, ми спочатку відчуваємо себе ніяково; Нам здається, що ми блукаємо посеред завдання. Самі по собі ми не відчуваємо потягу до цих створінь, і безпосереднє споглядання їх не приносить нам задоволення або задоволення; Вони немов самі вимагають від нас, щоб ми переступили через них і пішли далі, до їх сенсу, який є чимось ширшим, глибшим, ніж ці образи. Маючи на увазі ці труднощі в сприйнятті єгипетського мистецтва, Гегель пише, що «з єгипетських творів мистецтва видно, що в них містяться загадки, правильне розгадування яких не тільки не можливо для нас, але здебільшого навіть для тих, хто поставив собі за мету їх розгадати».

Наприклад, тварини використовуються в символічній формі для вираження ідеї божества. Чому? Мабуть, тому, що Бог асоціюється не тільки з мудрістю і справедливістю, а й з жорстокістю і силою. Влада – це те, що не пов'язане з середньостатистичною людиною. Чим більша сила, тим очевидніша відстань між

божеством і людиною. Таким чином, бог стає носієм надлюдської сили. Доходить до того, що в архаїчних зображеннях деякі фігури представляють поєднання образів тварини і людини. У цьому сенсі єгипетське мистецтво є переконливою ілюстрацією. Наприклад, в деяких зображеннях єгипетського мистецтва людські фігури поєднуються з головами левів, яструбів або деталями, що натякають на інших тварин, наприклад, на зображеннях голови Амона видно роги і т.д. В цьому і полягає сенс – в образ вкладається сила, а точніше, в образ бога, хоча, звичайно, сила - це лише один з ознак божества, а не вичерпний його значення.

По суті, все, що ми перерахували у феноменології Гегеля, характерно для першої фази формування Духа. Гегель називає цю фазу символічною. Звичайно, це недосконалий етап. Це лише численні і різноманітні спроби знайти визначеність і ясність в структурах пізнання, мислення і спілкування. Головне в цій фазі - невідповідність сенсу і явища. Хоча точніше було б сказати: не розбіжність, а неможливість об'єднання як ідеальної держави, до якої рухатиметься історія. Для того, щоб відбулося злиття між ними, дух повинен перш за все усвідомити себе і ясніше усвідомити значення, які він надає явищам зовнішньої реальності. Така розбіжність незручна. Її треба подолати. Це лише рух до оптимальної ситуації, коли з'являться ідеальні форми, а тілесно-чуттєве начало буде гармонійним вираженням Духу. На думку Гегеля, ця гармонія буде досягнута і закріплена тільки на наступному етапі історії, а саме - в античності.

По суті, Гегель назвав би цю фазу становлення Духу класичною. Опис Гегелем цієї фази несе на собі печатку ентузіазму Вінкельмана щодо класичної епохи античності. Тварини в класичному вигляді вже не будуть висловлювати ідею божества. Ідея Бога знайде своє вираження у вигляді людини. Звичайно, образи тварин не зникнуть з древньої пластики, але вони можуть лише супроводжувати богів і культурних героїв, виконуючи функцію непрямой інформації про них. Таким чином, маючи на увазі наступний вид мистецтва -

класичний, Гегель говорить про використання образів тварин як другорядних символічних деталей. "Те, що ще залишається в цій формі художнього зображення як дійсно символічна алюзія або алегорія, - пише Гегель, - стосується другорядних деталей і явно зводиться самим художником до рівня простого атрибута і знака, як, наприклад, орел, який сидить поруч з Зевсом і супроводжує євангеліста Луку, тоді як єгиптяни вважали, що вони споглядають в Апісі саме божество".

У грецькій скульптурі образи богів схожі на зображення людей і навпаки. Тільки в людському образі художник відкриває гармонію між зовнішнім, тілесним, чуттєвим, з одного боку, і сенсом, ідеєю, Духом, з іншого. Нарешті, як намагається показати Гегель, людство знайшло ідеальну форму, в якій дух з'єднується з чуттєвим світом, а в чуттєвих явищах знаходить своє ідеальне вираження. Тут вона внутрішньо не протиставляється зовнішньому, тобто чуттєвому, як це буває в символічній формі, а через нього отримує своє адекватне вираження. Ця особливість пояснюється не тільки індивідуальними талантами Фідія, Праксителя або Скопаса. Все залежить від певного етапу формування культури. Іншими словами, це саме те, що було відкрито ще в античності Квінтіліаном, відображення якого послужило джерелом майбутньої історії мистецтва, і з якого, як стверджує Гете, починав Вінкельман.

Торжество античної скульптури, що демонструє гармонію внутрішнього і зовнішнього, пов'язане з тим етапом історії культури, коли індивід вже став замкнутим, відчув свою незалежність, але ще не досяг найвищої вершини свого розвитку. В античності також існувало дивовижне явище, пов'язане з просуванням мистецтва до незалежності і, відповідно, його розривом з релігією. Але не можна не відчувати в ньому, що, знайшовши в богах людське походження, саме грецькі художники, власне, і втілили в життя образи язичницьких богів. В даному випадку очевидно, що релігія просто не могла обійтися без мистецтва в

своєму утвердженні. Наприклад, Гегель згадує судження Геродота про те, що грецькі боги були створені Гомером і Гесіодом. Хоча існує багато свідчень того, що грецькі боги мають єгипетське і фінікійське походження, все ж свою остаточну і справжню форму вони придбали в результаті вільного перетворення грецьких поетів і художників. В іншому місці Гегель говорить, що греки вірили, що саме поети створили богів.

Чим далі заходить історія, тим очевиднішим стає те, що класичний етап для Духа не був останнім. По суті, А. Лосєв писав, що античність першою відкрила індивідуальне начало, але це не означає, що на цьому історія духовного розвитку людства закінчується. Справжнє розкриття особистого початку відбудеться лише основі християнського вчення, тобто. у західній культурі. Форми, яких набуває індивідуально-особистісний принцип у християнській культурі, набагато перевершують ті, що мали місце в язичницькому світі. Класична фаза - це, по суті, лише одна фаза формування Духа, яку в певному сенсі можна назвати перехідною. Якщо на символічній фазі Дух перебував у напрузі, намагаючись зрозуміти, що він є таке і в яких чуттєвих формах висловити свою суб'єктивність, не досягаючи при цьому ідеальної форми, то на наступній фазі – вже не класичної, Дух починає нудитися від того, що його зовнішні форми здаються неправдивими та її чистоті не відповідними. Він хотів би відмовитися від об'єктно-чуттєвих форм, за допомогою яких намагався самовиражатися, знайти незалежність і самоповагу.

Це прагнення Духа є змістом наступної фази, романтичної.

Романтичний, за Гегелем, не в сенсі романтизму початку ХІХ ст. Для Гегеля межі романтичної фази - це межі християнської цивілізації. Точкою відліку романтичного етапу стане Середньовіччя, та й взагалі час виникнення і поширення християнства. Але, звичайно, в цю фазу вписується те, що зазвичай мають на увазі часи Гельдерліна, Новаліса і Шлегеля, які, до речі, так

ідеалізували Середньовіччя. Зрозуміло, що якщо класична гармонічна фаза перетворила пластику, а точніше, скульптуру в бажаний вид мистецтва, то романтична фаза відкриє виразні можливості живопису, поезії і, ще більшою мірою, музики. Зрозуміло, що якщо скористатися критеріями, затвердженими в епоху класичної фази, то багато явищ, характерні для романтичної фази, можуть бути оцінені в критичному дусі. Саме в живописі, поезії та музиці повною мірою знайде своє вираження суб'єктивність, вищої форми якої ще не було досягнуто в античності.

Насправді, як відомо, для античності, тобто для класичної фази, наприклад, поняття мімезису, тобто наслідування мистецтва в чуттєво-предметний світ, що передбачає його відтворення і відтворення, означає дуже багато. По суті, ідея мімезису, настільки значуща для естетики протягом всієї її історії, була висунута античними філософами. Для греків це було надзвичайно значущим відкриттям. Багато в чому це пояснюється розривом чуттєвого з надчуттєвим, що, до речі, вислизає від Вінкельмана. Коли Гегель характеризує символічну фазу, він ніде не говорить про надчуттєве і про зв'язок між символічним мисленням і надчуттєвим.

У той же час це важливо і особливо важливо для розуміння того, чому для греків мімезис виявився надзвичайно значущим поняттям, значущим в мистецтві, але і в релігії. Адже не тільки в мистецтві, але і в релігії, як язичницької, так і християнської, багато значить і розмноження, і відпочинок, і зображення.

Мімезис – це явище, яке стало можливим завдяки переходу від символічної до класичної фази. Причому це явище вкрай значуще для того етапу історії становлення класичної фази, коли сприйняття світу звільняється від надчуттєвих і сакральних смислів. Це те, що вперше з'явиться в античності в класичну епоху і що вдруге виникне в епоху Відродження. Цей розрив між чуттєвим і надчуттєвим виникає в епоху розквіту філософії і, як це завжди буває, кризи релігії. Але не тільки філософія, а, наприклад, театр, знаменита антична драма.

«Стародавнє Середньовіччя», якщо використовувати термін «Середньовіччя» не тільки на Заході, але і в Греції, все ще занурене в міфологію як спосіб вираження надчуттєвого. Драма народжується і, до речі, розвивається лише протягом століття на етапі, коли надчуттєве починає засихати.

Разом з виснаженням надчуттєвого висихає і елемент міфології, який, власне, живив можливі в символічній фазі покоління. А. Кребер пише, що довгий час мистецтво ще не виявляло самостійності і повністю залежить від релігії. "Після більш-менш тривалого навчання, - пише Кребер, - він набуває професіоналізм і розвиває власні здібності, але продовжує перебувати в стані залежності. Кульмінація в мистецтві настає найчастіше тоді, коли воно в основному досягає самостійності і вільно переслідує власні цілі, але все ж віддає чималу данину своєму колишньому власнику. Ще кілька поколінь секулярного існування, і воно стає занадто профанним»[42].

Наводячи приклад з історії Заходу і Сходу, він знаходить такий момент в епоху Відродження, але і в античності. Момент, коли мистецтво вже відходить від релігії, але ще не встигло стати повністю світським, виявляється для нього надзвичайно сприятливим. Наприклад, у Греції релігія була ще досить сильною до 600 р. до н.е.

"Після 600 року, коли наука і філософія почали набирати силу, - пише Кребер, - вплив релігії на грецький світ неухильно знижувався. Коли наука і філософія пережили свою активну фазу, релігія знову зайняла важливе місце в житті греків, аж до появи неоплатонізму, який намагався відродити філософію, надавши їй релігійну мотивацію.

Народженням грецької драматургії і театру людство зобов'язане розриву чуттєвого і надчуттєвого, що язичники сприймали з таким захопленням і трепетом. Цей захват, це здивування з приводу того, що предметом зображення вперше стає звичний, людський, видимий світ людей з притаманними йому

пристрастями і переживаннями. Саме це зробило театр у Греції таким популярним. Захват був спровокований і тим, що в цьому впізнаваному і повсякденному світі вже немає богів і культурних героїв, від дій яких залежить стан не тільки людей, але і космосу. Це було наслідком того, що людина відокремлена від природного, космічного, а також від релігійного, священного. Виходить, що людина здатна діяти самостійно, хоча і не завжди раціонально, що призводить до трагічної провини героя. В кінцевому підсумку незалежність героя уявна, так як виходить, що над усім панує воля богів, хоча ця воля вже слабшає. Доля, доля і доля торжествують над усім, в тому числі і над богами.

Однак, незважаючи на це, розрив стався – індивід вже починає діяти самостійно. Цей прорив виявився значущим і для філософії, оскільки, по суті, поворот до етичних проблем, який мав місце у Сократа і в епоху Сократа, якраз і є наслідком відкриття людини, яка стала не тільки простою подобою Бога. Виявляється, сам бог вже постає в образі людини, який відображений такою чудовою античної скульптурою.

Але цей прорив в нову філософію і в драматургію, закони якої вперше сформулював Аристотель, був результатом розриву чуттєвого з надчуттєвим, звільнення чуттєвого від надчуттєвого. Потім, наступного разу в історії, цей розрив станеться в історії західної культури. Початок цього розриву треба бачити в епоху Відродження. Цей розрив також був сприйнятий оптимістично, хоча саме цей розрив наблизив кризу світської, світської культури і, по суті, вже дозволив говорити про наближення епохи цивілізації в шпенглерівському сенсі. Це відчув наприкінці XIX століття Ф. Ніцше, який вперше дозволив собі провести паралель між занепадом античного світу та кризою західного світу.

Висновки до розділу 2. Оскільки епоха Відродження знаменує собою початок нового, світського періоду в історії, то форми і поняття їх, що вперше виникли в античності, знову стають актуальними. У тому числі і концепція

мімезису, яка стала ключовим поняттям класичної естетики. По суті, цей розрив між чуттєвим і надчуттєвим свідчить про згасання того, що називають культурою ідеаціонального типу з властивим цій культурі надчуттєвим принципом, і про реальність формування альтернативної культури, яку він називає культурою чуттєвого типу.

РОЗДІЛ 3. МЕТОДОЛОГІЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ЯК НОВИЙ ВАРІАНТ «ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА БЕЗ ІМЕН»

В історії стихія сакрального і надчуттєвого то згасає, то знову з'являється, що стає основою для поділу циклів. Відкриття мімезису виражає момент переходу від надчуттєвого до чуттєвого. Але принцип мімезису багато значив не тільки для класичного, але і для романтичного етапу в історії мистецтва, оскільки саме в цій фазі відбулася остаточна секуляризація культури і остаточний розрив з надчуттєвим, що незабаром спровокує діяльність компенсаторних механізмів. Але розрив на цьому етапі таїв у собі небезпеку для долі мистецтва. Починаючи з вісімнадцятого століття, мистецтво все більше втрачало те, що можна було би назвати втратою середини, що означало втрату надчуттєвого і священного. Цей остаточний розрив з надчуттєвим, що породив кризу мистецтва, викликає до життя одну з найважливіших тем філософії - кризу мистецтва. Особливо гостро ця проблема загостриться у зв'язку з появою в ХХ столітті авангардних художніх течій, особливо безпредметного мистецтва, яке, здається, остаточно поховало принцип мімезису.

Як впливає з Гегеля і Вінкельмана, найбільшою заслугою класичного античного мистецтва було пластичне зображення людини, про що свідчить скульптура, яка визначила своєрідність античного мистецтва взагалі, яке виявилось переважно пластичним. Таким чином, Гегель розглядає скульптуру як центр класичного мистецтва. Гегель розвиває цю ідею більш детально. Так, перераховуючи геніїв античності, в тому числі Фідія, Платона, Фукідида, Сократа, Софокла та ін. Він пише, що на них самих був нанесений пластичний, скульптурний сенс як символ античності взагалі. "Якщо ми розуміємо Грецію як країну поетів і ораторів, істориків і філософів, - пише він, - ми ще не досягнемо її в центрі, якщо не звернемося до ідеалів скульптури як ключа до розуміння і якщо не будемо розглядати на основі цієї пластики образи билинних і драматичних

героїв, а також реально існуючих державних діячів і філософів. Бо і практичні люди, і поети, і мислителі в щасливі дні Греції мають цей пластичний, універсальний і в той же час індивідуальний характер, однаковий за зовнішнім і внутрішнім характером.

Однак в мистецтві романтичної фази пластика, як і образність в цілому, поступилися місцем іншим формам вираження, що не дивно, так як саме романтики вже відкрили для себе проблематику Фрейда, а саме - несвідоме.

Ситуація, що розвивається в мистецтві ХХ ст., вимагає нового розгляду системи Гегеля, причому саме в світлі перехідного періоду, що розгортається. Мистецтвознавці, в тому числі Г. Вельфлін, говорять і про минущість. Але Г. Вельфлін як формаліст розуміє його лише як чисто художній процес, тобто як перехід від одного стилю, класичного до барокового. Адже Г. Вельфлін уособлює формалізм, а формалізм орієнтований на чисте мистецтво. Він абстрагується від соціальних функцій. Але перехід, що розгорнувся в останні століття, не обмежується переходом в цьому сенсі. Перехід розгортається не тільки на рівні становлення масового суспільства. Йдеться про культуру в цілому. Перехід також відбувається не на рівні мистецтва, а на рівні культури, і такі переходи не так часто розгортаються в історії. Цикли повинні бути більш тривалими.

Оскільки перехід розгортається на рівні культури, необхідно виявити ті аспекти мистецтва, які стають значущими лише в перехідних процесах культури. Саме тому, власне, і виникає потреба розглядати процеси мистецтвознавства на культурному рівні. Саме тому мистецтвознавцю потрібна допомога культуролога, а точніше, йому необхідно інтерпретувати процеси мистецтва на новому, тобто культурологічному рівні.

Але для того, щоб розкрити головне в цьому винятковому переході, що розгортається на рубежі ХІХ і ХХ століть, потрібна саме система Гегеля. Очевидною ознакою транзитивності, що розгортається в ХХ ст., є те, що Гегель,

який сповідує принцип лінійності в історії, не міг передбачити і допустити. Справа в тому, що вперше в історії мистецтва, крім, звичайно, античності, починає діяти механізм одночасності, а значить, всі форми, встановлені в історії духу, починають відроджуватися і функціонувати одночасно, що породжує відчуття занепаду, кризи і хаосу.

Для того щоб досягнути цей процес, явно недостатньо тих ідей, які вже існували в історії мистецтва як науки. Потрібні були зовсім інші підходи, що виводили їх за межі мистецтвознавчого підходу. Адже цілком очевидно, що в історії мистецтва порушується принцип послідовного виникнення стилів. Так, насправді таких універсальних стилів, як, наприклад, класицизм і бароко, в ХХ столітті вже не існує. Замість універсальних стилів з'явилося безліч напрямків і напрямків, які не встигають стати універсальними і швидко згасають. До таких течій належать, наприклад, кубізм, футуризм, конструктивізм, експресіонізм, сюрреалізм тощо. Ця одночасна присутність всіх цих рухів виражає суть біфуркації. Мистецтвознавчий підхід явно не пояснює, що виникло і почало поширюватися в цей період.

Справа в тому, що новий досвід мистецтва дає можливість виявити діяльність не тільки пізньої фази мистецтва за Гегелем, а й дає можливість зрозуміти сенс мистецтва в попередніх фазах – символічній і класичній. Крім того, перехідна ситуація реабілітує всі попередні фази розвитку Духа, починаючи з найдавнішої, символічної. Не випадково в мистецтві рубежу ХІХ і ХХ століть з'явився цілий напрямок, який називається символізмом. Не випадково Ф. Ніцше стверджував, що до ХІХ століття культура була захоплена художніми впливами форм різних історичних епох. Про повернення до символічної фази, наприклад, свідчить колосальний інтерес до архаїки, який починається в постімпресіонізмі, наприклад, у Гогена, і продовжується в кубізмі у Пікассо. Наприклад, Е. Гомбріх стверджує, що під час інтенсивних пошуків західного мистецтва перед Першою

світовою війною захоплення африканською скульптурою було характерним для багатьох художників. Ритуальні негритянські маски замінюють зліпки Аполлона Бельведер [49]. "Таємничість древніх ідолів, таємничих фетишів, - пише Е. Гомбріх, - пробуджує романтичний ескапізм, прагнення втекти від сучасної цивілізації, розбещеної торговельними відносинами. Первісні племена можуть бути дикими і жорстокими, але вони не знають лицемірства. Ці романтичні настрої привернули Делакруа до Північного Африка, а Гогена — до островів Тихого океану.

Саме тому саме в цей час Шопенгауер став таким популярним, адже такий поворот на Схід був здійснений, хоча ще не зрозумілий, в його працях. Такий поворот був очевидний у символіці. Саме цей факт дозволяє побачити в символізмі пам'ять про символічну фазу мистецтва, яку Гегель, як уже зазначалося, пов'язував виключно зі Сходом. Нарешті, про це свідчить і ностальгія за надчуттєвим і сакральним.

Розрив з надчуттєвим і сакральним, що стався колись в античності і сприяв як кризі мистецтва, так і занепаду античної культури взагалі, вдруге став очевидним в західній культурі на рубежі XIX - XX століть (це дало Ф. Ніцше привід говорити про «вічне повернення»), виявився неконструктивним, оскільки призвів до кризи мистецтва. З цього часу ретроспективні орієнтації мистецтва, пов'язані з реабілітацією міфології, що характеризує не тільки символістів, а й романтиків століттям раніше, свідчать про повернення до форм символічного мистецтва, які мистецтвознавці до кінця не досягнули. Але реабілітація міфології вже свідчила про тугу за надчуттєвим. Нарешті, епоха бароко, що розкріпостила художника і звільнила його від жорстких і обов'язкових норм і правил, знову зробила актуальним мистецтво, що культивує такі норми і правила, що призводить до відродження класицизму. Про цю реабілітацію в XIII столітті говорить Г. Вельфлін, який ілюструє її дією взаємного принципу в історії

мистецтва. Наприклад, Г. Вельфлін стверджує, що в кінці XVIII століття розвиток бароко зіткнулося з відродженням стилю класицизму [50].

Отже, Г. Вельфлін вже усвідомлює дію взаємного принципу в історії мистецтва. До ідеї цієї закономірності, тобто припинення еволюції відповідно до лінійного принципу, а потім її оновлення, Г. Вельфлін знову повертається в висновку до своєї книги. Він запитує: чому еволюція повертається до початкового принципу? Сенс цього принципу повернення до вихідної точки він зводить до повернення лінійного способу бачення світу в період, коли бароко з притаманним йому живописним баченням досягло піку розвитку. Причина цього криється в зміні смакових якостей. Благоговіння перед чистотою античних і класичних форм знову взяло гору. Розмірковуючи про причини розворотного руху, Г. Вельфлін пише: «Епоха, яку ми розглядаємо, була епохою переоцінки буття у всіх сферах. Нова лінія стає на службу новій об'єктивності. Вони вже не прагнуть до загального ефекту, а шукають окремі форми, створюють не чарівність невловимості, а образ таким, яким він існує насправді. Істина і краса природи корениться в тому, що може бути відчутним і вимірним»[50].

У поле зору Вельфліна не входить розгляд еволюції в історії мистецтва, яка продовжиться після розглянутого ним періоду, коли на зміну стилю класицизму прийшов стиль бароко. У той же час відродження класицизму в кінці вісімнадцятого століття явно не витіснило духовного пориву, що мав місце в бароко. Пізніше його реабілітують, наприклад, у стилі модерн. Але, насправді, в XVIII столітті розвиток бароко мало прецедент. Таким прецедентом була готика. Якщо ми спробуємо виявити цю зміну систем зору протягом всієї історії мистецтва, то зможемо констатувати наявність циклізму. Вельфлін впритул підходить до визначення циклічної логіки в історії мистецтва, хоча обмеженість його досліджень хронологічними і стилістичними рамками (він розглядає тільки два стилі - ренесанс і бароко) не дозволяє йому робити узагальнення такого роду.

Це відродження класицизму в епоху постбароко, як в ХІХ, так і в ХХ столітті, свідчить про діяльність естетики, що виникла відповідно до Гегеля в фазі, яку він називає класичною.

Таким чином, ХХ століття демонструє разючу одночасність того, що послідовно виникало в історії мистецтва, як власне і показав Гегель. Саме ця одночасність функціонування різних форм свідчить про минущість, наслідком якої є криза колись могутніх, але ослаблених пізніших форм і активізація більш ранніх форм, витіснених у підсвідомість. Наприклад, Ж. Базен відзначає появу інтересу до історичних проблем мистецтва з кінця ХІХ ст.

Як можна припустити, цей інтерес викликаний ситуацією, що виникла, тобто кризою і згасанням того, що Гегель називає романтичною формою мистецтва.

Насправді, як показує історія мистецтва, інтерес мистецтвознавців до історії мистецтва виникає щоразу, коли починає відчуватися занепад, криза, занепад мистецтва. Власне, саме це, до речі, і породило перший варіант історії мистецтва, тобто версію Д. Вазарі. Коли колись квітуча Флоренція почала відчувати занепад, коли стало очевидно, що Рим стає все більш могутнім художнім центром Італії, виникла потреба осмислити блискучу епоху в історії Флоренції і тим самим продемонструвати, що її розквіт триває і ні про який занепад не може бути й мови.

Але оскільки всі форми, які колись існували в історії, відроджуються і функціонують одночасно, то система естетики, яка колись була такою авторитетною і розвиненою у вісімнадцятому столітті, розпадається на кілька естетичних систем. Естетика стає плюралістичною. Чи були в історії ситуації, подібні до тих, що були в мистецтві ХХ століття? Чи допускав Гегель у своїй системі активність форм, затверджених на попередніх етапах, у наступних фазах? Здається, що його категорична орієнтація на лінійність історії виключає це.

Однак відповідь на це питання може бути позитивною. Жорсткість побудови гегелівської системи, однак, не виключає функціонування попередніх форм на кожному новому етапі. Однак, на його думку, на новій фазі вони функціонують вже не як домінантні, а як приватні і вторинні, вже включені в іншу систему.

Так, приступаючи до характеристики символічної форми, яку він ототожнює виключно зі Сходом, він пише: «Цей останній вид символізму ми знаходимо знову в класичних і романтичних формах мистецтва, подібно до того, як окремі сторони символічної форми мистецтва можуть, у свою чергу, набувати характеру класичного ідеалу або показати нам початкову стадію романтичного мистецтва. Однак такі перетини завжди стосуються лише другорядних утворень і ізольованих рис, а не становлять справжньої душі і визначального характеру цілих творів мистецтва.

Але таку ж закономірність, як і рух повернення від класичної до символічної форми, можна спостерігати і в період становлення романтичної форми. Гегель не може не зафіксувати таке повернення до класики. Але більшою мірою вона говорить про новий настрій, що виник у вісімнадцятому столітті, а саме про ностальгію за грецькою пластикою, яка проявилася до кінця вісімнадцятого століття у відродженні класицизму. На думку Гегеля, цей ностальгічний настрій висловив Шиллер у своїй поемі «Боги Греції».

Цілком очевидно, що саме ця логіка повернення до форм, які, здається, були подолані в історії мистецтва, буде відтворена через століття у версії історії мистецтва Вельфліна. Однак Гегель все ж уникає пошуку в історії ситуацій, в яких має місце взаємний рух і одночасне функціонування попередніх форм. Цього не допускає принцип лінійності, до якого він має догму. Однак такі ситуації мали місце, наприклад, в римському мистецтві, коли в ньому активізувалися східні традиції, які або витіснялися, або переосмислювалися греками і класичним періодом. Але для того, щоб виявити такі ситуації

одночасного функціонування форм, що визначають різні фази, виділені Гегелем, необхідно, звичайно, розглядати художні процеси на рівні не лінійного, а циклічного розгортання історії, а також на рівні культурології, а не на рівні культурного розвитку мистецтвознавчого розуміння.

Але наше першочергове завдання полягає в тому, щоб змінити статус художньої індивідуальності, який необхідно поставити в залежність від культурологічного підходу, який використовували мистецтвознавці різних періодів, і перш за все від культурологічного підходу. У зв'язку з функціонуванням одночасно різних видів мистецтва цікаво також відзначити, що цей процес може бути зафіксований на рівні взаємодії різних видів мистецтва, який стає ближче до ХХ століття безпрецедентний. Але, по суті, і Гегель допускав таке взаємопроникнення видів мистецтва. Таким чином, пов'язуючи розквіт кожного виду мистецтва з однією з трьох форм, Гегель робить уточнення. "Правда, - пише він, - що окремі мистецтва вийшли за межі свого кола в область інших художніх форм, тому можна говорити про класичну і романтичну архітектуру, про символічну і християнську архітектуру, згадувалися також скульптура, класичний живопис і музика».

Судячи з усього, мова повинна йти про транзитивність на рівні циклів. Мабуть, ситуація показує, що в історії мистецтва закінчується один цикл і починається новий, який не може початися, не повернувшись до найбільш ранньої фази цієї історії, яку Гегель назвав символічною фазою. Як можна припустити, здається, що кожного разу, коли відбувається зміна циклів у культурі, мистецтво повертається до цієї самої символічної фази, описаної Гегелем. Саме тому на цьому новому етапі романтична форма хоч і не зникає зовсім, але все ж витісняється відроджуваною символічною формою, в якій розгортається відродження архаїки, міфології і взагалі надчуттєвої стихії, хоча цей процес розгортається в контексті світської історії. Але очевидно, що

символізм, як один з найсильніших напрямків в мистецтві початку ХХ століття, супроводжується відродженням не тільки міфології, а й релігії і містики.

Викладаючи сутність циклічної парадигми і співвідносячи цю парадигму з культурологічним підходом, ми змушені визнати, що ця парадигма ще незнайома мистецтвознавцю. Можна припустити, що це його зовсім лякає, оскільки ніби виключає індивідуальний підхід, який, починаючи з патріарха мистецтвознавства Д. Вазарі, мистецтвознавець цінує надзвичайно. Однак така думка не відповідає суті справи, будучи упередженням. Так, звичайно, принцип «історії мистецтва без імен» в культурології стає неминучим, але це не означає, що він абсолютно нечутливий до художніх особистостей. Зробивши цей момент центральним у нашій системі міркувань, ми, визначивши себе в культурологічній методології, зобов'язані поставити крапку в цьому питанні про індивідуальність художника.

Для того, щоб продемонструвати значення індивідуальності митця в історії мистецтва як науки в її культурологічному варіанті, звернемося до незаперечного авторитету, представника культурної антропології А. Кребера. У своїх дослідженнях він приділив значну увагу обговоренню цього питання. Зрозуміло, що культурологічний підхід знижує статус індивідуальності. Як ми вже відзначали, А. Кребер обговорює цю тему в своїх працях. Він стверджує, що, на відміну від історика, культуролог робить культуру і різні фази в ній предметом дослідження. Історія, коли вона з'являється, досягає свого цвітіння, а коли починає слабшати і засихає.

Зрозуміло, що, торкаючись питання про тривалість культури, А. Кребер надихається парадигмою в науці, представленої Шпенглером і Тойнбі, як він сам визнає.

Стверджуючи, що внесок Шпенглера у вивчення історії культури полягає у визнанні значущості, перш за все, фундаментальних культурних моделей, А. Кребер стверджує, що такий підхід виключає індивідуальність. "Таке ставлення

передбачає, - пише він, - що шукається розуміння історії, в якому акцент робиться на культурі як такій, абстрагованої від переплетення особистих.

біографії та індивідуальні дії, в яких нам дані емпіричні явища культури». Багато в чому погоджуючись зі Шпенглером, А. Кребер виключає незначність особистостей у виникненні і конституюванні культурних моделей. "Різниця між мною і Шпенглером, - пише А. Кребер, - полягає в тому, що Шпенглер намагався представити фундаментальні культурні моделі як такі, що вимагає інтуїтивного і суб'єктивного підходу; Я поставив перед собою більш конкретне завдання визначити просторово-часові конфігурації певної частини моделей, як вони виражалися в період свого розквіту.

Розкриваючи ситуації розквіту культурних моделей, А. Кребер все ж приходять до необхідності їх ідентифікації за допомогою особистих біографій. Адже кульмінаційні моменти в динаміці культурних моделей виражаються в творчості видатних особистостей. Саме творчі особистості виступають як індикатори культури. Зрозуміло, що А. Кребер не стверджує, що культурна перспектива дослідження виводить з поля зору індивідуальність художника. Навпаки, він постійно повертається до цієї теми. Але він стверджує, що потенційних талантів у культурі більше, ніж можна реалізувати в реальності. У цьому сенсі його висновки переграють з висновками Г. Вельфліна, який стверджує, що не все можливо в кожному епоху. "Кожен художник, - пише Г. Вельфлін, - знаходить певні "оптичні" можливості, з якими він пов'язаний. Не все можливо в будь-яку епоху. Спосіб зору має свою історію, і відкриття цих «оптичних шарів» слід розглядати як найелементарніше завдання історії мистецтва.

Звичайно, в даному випадку Г. Вельфлін розглядає проблему реалізації творчого потенціалу художника у вузькому сенсі, тобто в сенсі оптичних констант кожної епохи. А. Кребер не зводить цю ідею до оптичного або

візуального аспекту, співвідносячи художника з реальністю культурної моделі в цілому, чим не вичерпуються оптичні навички епохи. А. Кребер зауважує, що «здається, що більшість вроджених геніїв залишаються незатребуваними». Причина цього корениться не у вроджених якостях генія і не в індивідуальності генія взагалі, а в стадіях або фазах, які проходить та чи інша модель культури в своїй історії. Стверджуючи, що більшість потенційних геніїв ніколи не реалізують себе, А. Кребер пише: «З точки зору фізіології або психології число геніїв в кожній расі повинно залишатися приблизно постійним в будь-який момент часу, якщо тільки воно не є не виправдано великим. Але оскільки народи з високорозвиненими цивілізаціями виробляють предмети культури, що володіють високою цінністю, лише періодично, протягом відносно коротких проміжків часу, то звідси випливає, що розвитку більшості індивідів з геніальними задатками гальмується розвитком більшості індивідів з геніальними задатками культурної ситуації, тоді як в інших умовах вони могли б проявити свою геніальність».

Таким чином, визначальним моментом художнього процесу в концепції А. Кребера є логіка того, що він називає моделлю культури і того, що в іншій своїй творчості він називає стилем, але по відношенню не до мистецтва, а до культури в цілому.

Тут, до речі, не можна не відзначити, що культурологія вдається до термінології, яка вважається виключно мистецтвознавством. Модель культури виникає, проходить стадії розвитку, засихає. Логіка життєздатності моделі, її енергійність, її пристрасна послідовність, визначають і відбір творчих геніїв, більше того, відбір того, що становить культурну спадщину. Це стосується і історії мистецтва. Відомо, що на певному етапі про художників забувають. Але проходить час, іноді досить довгий, і у художника виникають другі пологи.

Фаза найвищого піднесення культурної моделі, звичайно, знаходить своє вираження у творчості геніїв. Мистецтвознавцю здається, що успіх художника визначається його природними здібностями, його індивідуальним талантом. Але, як це часто буває, цей талант може бути не реалізований, і прикладів цьому безліч. Для нього не існує нічого іншого, і, перш за все, контексту, за допомогою якого культуру слід розуміти в першу чергу. Тим не менш, це «інше» існує і не просто існує, а визначає можливість реалізації природного таланту художника.

Перш за все, слід говорити не про культуру взагалі, а про певний тип культури зі своїми особливими схильностями, установками, імперативами. Оскільки ми повинні говорити про тип культури, то це той тип культури, який забезпечує не тільки необмежену свободу самовираження і реалізацію природного потенціалу генія, але і обмежує цю свободу і реалізацію. Тип культури функціонує відповідно до типу держави, який зображує Платон. Як відомо, держава виступає проти продажу творів, які не відповідають її рекомендаціям. Такою жорсткістю володіє не тільки держава, яка втілює в життя цензура як субінститут, а й культура. Якщо вона не перебуває в ситуації ослаблення і занепаду, то жорстко контролює діяльність творчого генія, хоча цей контроль відбувається несвідомо, без звернення до указів і розпоряджень, як це відбувається в державі. Але ця обмеженість особливо очевидна, коли мова йде про геніїв, які представляють інші культури. Прийнятними і популярними є тільки художники, які представляють інші культури, чії творчі роботи співзвучні з іншою культурою.

Тут ми знову підходимо до питання про значення публіки в мистецькому житті. До речі, роль і значення публіки не залишилися непоміченими Гегелем. Він дуже уважно ставиться до тих моментів в історії мистецтва, коли відчуття художника глядача здатне набувати перебільшеного сенсу. Особливо гостро ця проблема, як це виявляється у випадку з Гегелем, стоїть перед романтичним

видом мистецтва, для якого драматургія, а отже, і театр, є репрезентативними. Говорячи про драматургію, Гегель, зокрема, стверджує: «Твори, що представляють вершину драматичного мистецтва і розвитку одного народу, можуть бути абсолютно чужі іншому часу і нації». Так, наприклад, на думку Гегеля, розуміння Сакунтали може викликати чималі труднощі у західній публіки.

Саме тут стає очевидним, що смаки і потреби громадськості залежать від типу культури і від менталітету, який формується в даному типі культури.

Стає очевидним, що історія публіки так само залежить від типу культури, як і саме мистецтво. У цьому випадку соціологічне твердження вимагає культурологічної інтерпретації, тобто з точки зору теорії вищого ряду. Але якщо мистецтво ще здатне експериментувати і активно запозичувати форми з інших культур, то незалежно від того, чи визнаються ці експерименти і форми публікою у власній культурі, громадськість стає більш жорстко залежною від культури.

По-друге, обмеження можливі не тільки через визначеність не тільки типу культури, але і кожного етапу історії цього типу культури. Художник, який не отримав визнання на одному етапі розвитку культури, стає затребуваним на іншому. У цьому сенсі історія нерозуміння філософії Шопенгауера в першій половині XIX століття і його актуальності в другій половині XIX століття може служити ілюстрацією, причому по відношенню не тільки до філософії, але і до мистецтва.

Тільки усвідомивши, що в історії мистецтва саме культура, а не творча індивідуальність, можна правильно зрозуміти значення цієї індивідуальності спочатку в культурі, а потім і в мистецтві. Незважаючи на те, що культурологія повертається до гегелівського принципу історії без імен, культура все ще безсила виражати себе без імен і окремо від імен.

Що стосується А. Кребера, то, як він стверджує, для вираження духу культури і, зокрема, для вираження кульмінаційних періодів в історії культури, необхідні генії, причому ціле сузір'я геніїв, що мали місце в епоху Західного Відродження в XV і XVI століттях.

Здається, що, роблячи культуру суб'єктом, культуролог абстрагується від творчої особистості. Але без творчої особистості культура не здатна виражати ті смисли, які вона породжує і плекає. Насправді ці смисли часто породжуються мистецтвом і з часом стають універсальними, тобто смислами культури. Однак далеко не кожен художник здатний висловити цю трансформацію у вираженні смислів на рівні культури. Але якщо художнику нарешті це вдається, то можна стверджувати, що він створює не тільки мистецтво, а й культуру в цілому, можна навіть сказати, нову культуру. Це, зокрема, було метою символістів.

Саме смисли відрізняють кожную культуру від інших культур. Тому вона потребує творчих особистостей. Незважаючи на те, що культуролог жертвує особистістю заради культури, він все одно змушений осягати культуру, аналізуючи діяльність творчих геніїв.

Так що нікуди не дінешся від ранньої версії історії мистецтва, яку втілив у життя Д. Вазарі. Однак таке повернення до Д. Вазарі не слід розуміти вульгарно. Тут слід врахувати всю історію відкриття різних граней предмета мистецтвознавця, яку ми намагалися простежити. Саме через діяльність митців культура лише розкриває свій внутрішній зміст, зміст того, що Гегель визначає як Дух. Особливо це стосується культури, що тільки зароджується, будь то чуттєвий або ідеаційний тип. Його потенціал, судячи з усього, розкривається не відразу. Для того, щоб прорватися до ідеальної форми вираження, необхідно пройти через ту фазу, яку Гегель називав символічною. Вона стає неминучою на початку кожного циклу в історії культури.

Зрозуміло, що в кожній зі своїх фаз Дух потребує певних форм. Тому історія культури перетворюється в історію становлення і зміни таких форм. В одній фазі Дух потребує мімезису, тобто в вираженні себе за допомогою об'єктно-чуттєвої стихії, в іншій він схильний до відмови від мімезису, до культивування безпредметності. Але і в тому, і в іншому випадку творцями таких форм будуть творчі особистості. Якщо орієнтації однієї з творчих особистостей співзвучні символічній фазі, то художник проявить себе в один період історії мистецтва, якщо його таланти відповідає класичній або романтичній фазі, ясно, що він неодмінно знайде можливість проявити себе в цих фазах.

Раз вже ми торкнулися питання транзитивності, яке розгортається в ХХ столітті, цю тему слід продовжити і необхідно зрозуміти, як проявляється творча індивідуальність в даній ситуації. Однозначного формулювання тут явно недостатньо. Можна навіть навести прямо протилежні точки зору з цього питання. Одні стверджують, що у ХХ столітті мала місце «смерть» автора, за аналогією з гегелівським припущенням того, що в майбутньому настане і «смерть» мистецтва, інші навпаки констатують його народження. Треті прибирають з величезного масиву забути і приречені імена і, нарешті, знаходять для них місце в історії мистецтва. Так, наприклад, прерафаеліти повертаються до італійських художників, чия творчість передувала власне Відродженню. Причому цим регулюванням забутого займаються не тільки мистецтвознавці, як, наприклад, це зробила, наприклад, Т. Карпова в своїй недавній монографії про Г. Семирадський, а й філософи. Наприклад, М. Хайдеггер зробив це щодо Гельдерліна.

Однак, маючи на увазі, що в ХХ столітті різноманітні види мистецтва почали функціонувати одночасно, ми, мабуть, повинні допустити такий плюралізм думок.

Звичайно, в романтичній фазі творча індивідуальність отримала свій повний розвиток і вираження, що слід вважати вершиною розвитку мистецтва. Але досягнення піку цієї тенденції мало і зворотний бік, а саме – перетворення розкутої індивідуальної творчості в індивідуалізм. А індивідуалізм слід вважати хворобою, яка вразила культури, в даному випадку культуру Заходу.

Не випадково на цьому тлі усвідомлення індивідуалізму в мистецтві як негативного аспекту художнього процесу виникає проект опору індивідуалізму.

Пізніше, в 1920-х роках, цю ідею підхопив конструктивізм, який відкинув образотворче мистецтво в його звичних, станкових формах. Але оскільки символізм спрямований на створення нової культури, то звідси випливає, що існуюча культура повинна бути знищена. Символісти все ще були обережними і толерантними у своїх формулюваннях. Але футуристи, які продовжували свої ідеї (які виявилися критиками символізму, хоча і вийшли з символізму), вже не соромилися прямо закликати до знищення старої культури. І знищили його. Не тільки представники художнього авангарду, закликаючи до поховання старовинної архітектури міст, а й представники політичного авангарду зруйнували її.

Таким чином, намагаючись розглянути взаємозв'язок історії мистецтва з культурологією, ми зосередили свою увагу на історичному аспекті, виявленні того, як виникають ситуації в соціокультурних процесах, що розгортаються в останні століття, зокрема, перехідних процесах, які вимагають культурного врахування. Більш того, вони вимагають розуміння того, що таке культура, які функції вона виконує в історії. Справжня історія відкриття предмета вимагає створення нової наукової дисципліни.

Природно, що цей процес не може бути нейтральним по відношенню домистецтвознавства, в якому на той час вже утвердилися специфічні методи і

підходи, зокрема, ті, які плекала мистецтвознавство, починаючи з виникнення історії мистецтва як науки.

Висновки до розділу 3.Розвиток культурологічної рефлексії не може не впливати на мистецтвознавців, які вже певний час мають змогу вдосконалювати свою методологію. Вони не можуть не конкретизувати його, оскільки мистецтво як інститут, відповідно до науки про культуру, постає як компонент більш широкої системи, що виконує специфічні функції, а саме культури. Саме це усвідомлення включення мистецтва в більш універсальну систему призводить до уточнення традиційних мистецтвознавчих ідей.

ВИСНОВКИ

1. Проведене дослідження дозволяє виділити три найбільш загальні орієнтації, або моделі, або парадигми в глобальній світовій культурі: традиційну, класичну і сучасну, кожна з яких пропонує своє бачення сенсу філософії і мистецтва, що відповідає загальноприйнятому типу семіотичного механізму, гносеологічної (методологічної) установки, картини світу в цілому та ідеї сутності культури.
2. Культура традиційної моделі (до епохи Відродження) не прагне до відмінності. Його міфо-ритуальну цілісність не можна поділити на самостійні фрагменти. Мистецтво неможливо відрізнити від ремесла, філософію від науки чи теології, і все це способи «проживання» міфу, відтворення первісного часу та споконвічної реальності, утвердження та підтримання космічного порядку. «Художня діяльність була ремеслом, а ремесло, в свою чергу, чаклунство, мало сакральний характер. Технологічна, а головне, ритуальна правильність виконання забезпечувала правильність функціонування, утилітарну та семіотичну». Тотальність міфу порушувалася вже в античності, людина поступово втрачала космічний вимір, логос (розум, філософія, наука) розчаровував рід. Тим не менш, міфологічна картина світу залишалася визначальною протягом наступного культурно-історичного періоду - Середньовіччя.
3. Класична парадигма характеризується домінуванням аналітизму. Визнати силу розуму (або духу) означає визнати силу людини. Культура розуміється як друга реальність, «друга природа», створена людським генієм за законами розуму (або ірраціонального натхнення), і ця друга реальність вища і правдивіша, ніж та, що була дана спочатку.
4. Ідея святості мистецтва або особливого, піднесеного сенсу філософії є атрибутом класичної епохи, так само як і приниження того чи іншого. Взагалі, ця пристрасть до полярності, до відокремлення і протиставлення, незалежно від того, на якому з

полюсів наголошується і на яких підставах, є, мабуть, найцікавішою рисою цієї епохи. У цьому сенсі і мистецтво модернізму, і некласична філософія (в тому числі структуралізм з його безрозсудним бінаризмом) цілком класичні.

5. Кінець XIX -го і XX-го століть ознаменував початок повільного подолання класичної парадигми (яка, в цілому, однак, домінує досі). Сучасне суспільство поступово відмовляється від ідеї всесильного і всемогутнього творця людини, вчиться бачити її єдність з природою, мистецтво виходить з музеїв, філософія виходить з університетських аудиторій; Коли вони "відкриваються" життю, вони вступають у контакт одне з одним.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристотель. Нікомахова етика. – К., 2002.– 242 с.
2. Бауман З. Плинні часи: життя в добу непевності. – К., 2013. – 176 с.
3. Бауман З., Донскіс Л. Моральна сліпота. Втрата чутливості у плинній сучасності. – К., 2014.– 280 с.
4. Бистрицький Є., Зимовець Р., Пролесєв Р. Комунікація і культура в глобальному світі. – К.: Дух і літера, 2020. –89-110 с.
5. Roth D. Wölfflis Studentinnen. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Bd. 96, 1966.
6. Gombrich Ernst H. Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form. Nachdruck Klett, Stuttgart 1985.
7. Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії // Возняк Т. Тексти та переклади. — Х.: Фоліо, 1998. — С. 345—363.
8. Гьосле В. Практична філософія в сучасному світі. – К., 2003. – 248 с.
9. Історія світової культури: Навч. посіб./ Керівник авт. колективу Л.Т.Левчук. – 3-тє вида., переробл. І доп. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 400 с.
- 10.Йонас Г. Принцип відповідальності. У пошуках етики для технологічної цивілізації. Пер. з нім. – К., 2001. – 400 с.
11. Ковадло Г. Духовність і моральність: антропокультурні виміри філософії моралі. – К., 2014. –230-302 с.
- 12.Кравченко О.В. Транзитарна парадигма культурології / О.В. Кравченко // Культура України: збірн. наук. праць. – Харків: ХДАК, 2009. – Вип. 26. – 96-10 с.
13. Kroeber A. A Personal Configuration. — Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1970.

- 14.Кримський С. Б. Запити філософських смислів / Кримський Сергій Борисович. – К. : Вид-во ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
- 15.Культурологія: підручник для студентів вищих навчальних закладів / кол. авторів; за ред.. А.Є.Конверського. – Харків; Фоліо, 2013 . – 863с.
- 16.Макінтайр Е. Після чесноти: дослідження з теорії моралі / Пер. з англ. – К., 2002. – 438 с.
- 17.Маслікова І.І. У пошуках спільного блага: етичні колізії соціальних практик. - К., 2018. –12-25 с.
18. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань/ Лариса Нагорна. – К.: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2011. – 272 с.
- 19.Обґрунтування цінностей: сучасні філософські дискурси / В.В. Лях, О.М. Йосипенко, В.М. Куплін, Р.В. Самчук, Л.А. Ситніченко. – К., 2016. -305-329с.
- 20.Панченко В.І. Масове мистецтво в сучасній художній культурі. //Філософські дослідження. – Луганськ, 2000.
- 21.Панченко В.І. Мистецтво в контексті культури. - К.: Тов Міжнародна фінансова агенція, 1998. – 191 с.
- 22.Панченко В.І. Наука і мистецтво в європейській культурі ХІХ-ХХ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К., 2001. – 432 с.
- 23.Панченко В.І. Становлення художніх формоутворюючих засобів у первісному мистецтві. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К., 1998. – 191 с.
- 24.Панченко В.І. Формування культурологічного напрямку у дослідженні мистецтва// Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К., 1999.– 191 с.

25. Проблеми теорії ментальності. Електронний ресурс: URL: <http://www.filosof.com.ua/Mentaltheorie/Zmist.htm>
26. Сміт Е. Національна ідентичність. – К.: Основи, 1994. – 224 с.
27. Теорія та історія світової та вітчизняної культури: курс лекцій. / за ред. Л. Бичко. К., 1993. -166 с.
28. Толерантність як соціально-культурний феномен: світоглядно-методологічний аспект: колективна монографія. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2012. – 180 с.
29. Фартинг С. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення. Харків: Vivat, 2019. 576 с.
30. Фукуяма Ф. Потреба в гідності й політика скривдженості. – К., 2020. – 192с.
31. Ціннісно-нормативне обґрунтування соціальних теорій. – К., 2013. –43- 108 с.
32. Шкловський В.В. На захист соціологічного методу. 1927. No 3.
33. Юрій М.Ф. Історія світової та вітчизняної культури: навч. посібник. К.: Дакор, 2007. - 456 с.
34. Giulia Carabelli, Milos Jovanovic. EmpireOff-Center: Public Memory, Orientations and More-than Humanas Imperial Cultural Formations Cultural Studies, Volume 34, Issue 5. 2020. – 196 p.
35. Grinnell L., Inpraiseoftheinstinctforwholeness: intimationsofamoralarchetype, Spring, 1971
36. Gumbrecht Hans. Production of Presence_ What Meaning Cannot Convey. Standford UnivesityPress, 2003.
37. Hall S. CulturalStudies: twoparadigms // Media, Culture&Society 2. – 1980. – 52- 72 p.
38. Hilman, J., Training and the C.G.JungInstitute, Zurich: J. Analyt. Psychol., 7:1, pp. 3-19.

39. Huntington Samuel P. The Clash of Civilizations? Samuel P. Huntington //ForeignAffairs. 1993 Summer. <http://history.club.fatih.edu.tr/103%20Huntington%20Clash%20of%20Civilizations%20full%20text.htm>
40. Lash S. Powerafter Hegemony Cultural Studies in Mutation? // Theory, Culture&Society 24(3). – 2007. – 55- 78 p.
41. Laura Guimarães Corrêa. Intersectionality: A challenge for cultural studies in the 2020s InternationalJournalofCulturalStudies. 8, 2020. – 33 p.
42. Redfield R., Singer M. TheCultural Roleo fthe Cities / R. Redfield, M. Singer // ClassicessaysontheCultureoftheCities, ed. by R. Sennett. – New-York: ACC, 1969. – 180–206 p.
43. Sennett R. The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities. – NewYork: Norton, 1990. – 288 p.
44. Talcott Parsons. The Concept of Society: The Components and Their Interrelations. In: T.Parsons. Societies: Evolutionary and Comparative Perspectives. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall, 1966. –5–29p.