

ТЕОРЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ «ПРИНЦИПІВ МИСТЕЦТВА» Р. ДЖ. КОЛЛІНГВУДА: ДОСВІД СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Тернова

Марина Володимирівна

кандидат філософських наук,
Київський національний
університет театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ
termarv@gmail.com

Тернова

Марина Владимировна

кандидат філософських наук,
Київський національний
університет театру,
кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ
termarv@gmail.com

Maryna Ternova

Ph.D., Kyiv National
I. K. Karpenko-Kary
Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv
termarv@gmail.com

Анотація. У статті, спираючись на монографію Р. Дж. Коллінгвуда «Принципи мистецтва» (1938), реконструйовано теоретичний простір тогочасної англійської гуманістики. Показано, що у своїй праці Р. Дж. Коллінгвуд — відомий англійський філософ-неогегельянець та історик науки — обґрунтував естетико-психологічну концепцію мистецтва, яка виявилася суголосною сучасним філософським та естетико-психологічним шуканням науковців. Виокремлено найбільш перспективні положення щодо психологічної сутності мистецтва, які повинні враховуватися в логіці атрибуції сучасних теоретичних моделей, та запропоновано авторську інтерпретацію коллінгвудівських ідей, у контексті якої акцентовано на ролі англійського теоретика у становленні міждисциплінарності — одного з наріжних принципів культурологічного аналізу. Наголошено на значенні історико-культурних традицій, що їх потенціал актуалізувався в період становлення авангардизму. Враховуючи теоретичні ідеї Р. Дж. Коллінгвуда, концептуалізовані такі естетико-мистецтвознавчі проблеми, як «психічний вираз», «чуттєвість» та «множинність естетик».

Ключові слова: «справжнє мистецтво», «психологічна естетика», «формалістична естетика», досвід, уява, вираз, чуттєвість, мистецтвознавство.

У процесі аналізу дослідницького простору як європейської, так і вітчизняної гуманістики, досить виразно окреслюється тенденція достатньо широкого використання тих напрацювань, які були здійснені в першій половині ХХ століття. На наш погляд, така тенденція спирається на об'єктивні засади і є цілком виправданою, оскільки йдеться, передусім, про ті процеси, які фіксуються поняттям «досвід». Вочевидь, від десятиліття до десятиліття він накопичувався гуманітарними науками, спрямовуючи творчо-пошуковий рух науковців. Протягом останніх десятиліть, певною мірою завдяки зростаючій популярності культурології, різні аспекти проблеми досвіду все частіше стають предметом теоретичного аналізу, що підтверджують публікації Т. Гуменюк, М. Мінакова, Г. Подолян, Г. Чміль, Р. Шульги та ін. В означеному контексті помітного розголосу набула монографія О. Павлової «Онтологічний статус естетичного досвіду» (2008), на сторінках якої відтворено історико-теоретичний процес осмислення проблеми як художнього, так і естетичного досвіду в роботах Т. Адорно, А. Арто, Ж. Батая, В. Беняміна, А. Бретона, Ю. Габермаса та ін. (Павлова, 2008).

Означені теоретичні напрацювання переконують у необхідності не тільки й не стільки вивчати феномен «досвід», що, безперечно, варто робити, скільки акцентувати на реконструкції його змісту. Річ у тім, що розуміння об'єму досвіду автоматично вимагає від кожного дослідника відповіді на запитання: «А що з цього досвіду було використано в процесі «будівництва» наступних етапів цивілізаційного руху?» Особливе місце в цьому контексті, безсумнівно, займає теоретичний доробок Р. Дж. Коллінгвуда (1999). Заявлені нами тези визначають *актуальність* цієї статті, оскільки, з одного боку, спадщина Р. Дж. Коллінгвуда сама по собі є досвідом англійської гуманістики межі XIX–XX ст., а з другого, серед проблем, які були об'єктом його уваги є і проблема досвіду.

Окреслена актуальність сприяє визначенню *мети* статті, що полягає у розгляді «Принципів мистецтва» Р. Дж. Коллінгвуда як у просторі основних тенденцій розвитку європейського гуманітарного знання, так і з урахуванням значущості цієї роботи в цілісному відтворенні теоретичної спадщини вченого.

Варто зазначити, що аналіз, об'єктивна оцінка та представлення широкому науковому загалу монографії Р. Дж. Коллінгвуда «Принципи мистецтва» (1999) було дещо загальмовано в часі, адже вона вийшла друком у 1938 і, в силу об'єктивних причин кінець 30-х рр. це, так званий, переддень Другої світової війни, залишилася непоміченою. Інтерес до цієї праці та усвідомлення її теоретичного значення чітко простежується лише наприкінці XX — початку XXI ст., коли починають з'являтися як посилання на це дослідження, так і спроби його оцінки. Що ж до позиції співвітчизників Р. Дж. Коллінгвуда, на англійських теренах його слава як філософа, історика науки, археолога, визнаного фахівця з проблем «британської давнини» завжди несправедливо «затмарювала» його ж естетико-психологічні та мистецтвознавчі «прориви».

Батько Робіна Джорджа Коллінгвуда (1889–1943) — Уільям Гірсам Коллінгвуд (1854–1932) — відомий живописець, письменник, антиквар, професор Редінгського університету — був наближеним до Джона Рьоскіна (1819–1900), оскільки певний час працював його секретарем та біографом. Життєво-творча позиція батька вплинула на процес формування сина, котрий, отримавши домашнє виховання, згодом здобув ґрунтовну гума-

нітарну освіту. Закінчивши Оксфордський університет (1913), Р. Дж. Коллінгвуд саме там починає викладати філософію, спираючись на методологію неогегельянства. Практично все професійне життя філософа пов'язане з цим університетом, який він покинув через важку хворобу незадовго до смерті.

На початку своєї наукової кар'єри Коллінгвуд знаходиться під помітним впливом теоретико-методологічних шукань Френсіса Герберта Бредлі (1846–1924) — відомого філософа, котрий уважається очільником школи «абсолютного ідеалізму» — специфічної англійської модифікації неогегельянства. Слід зауважити, що впродовж студентських років Коллінгвуд мав змогу познайомитися з такими роботами Ф.-Г. Бредлі як «Передумови критичної історії» (1874), «Етичні дослідження» (1876), «Явище і дія» (1893), теоретична орієнтація яких, безперечно, концептуалізувала його власну філософську орієнтацію.

Дослідницькі інтереси самого Бредлі, аналіз теоретичної спадщини котрого, зокрема, представлений у публікаціях Н. Аншипіна та І. Косича, коливалися між історією та філософією, привівши врешті решт до проблеми «філософія історії», яку можна розглядати як наріжну щодо контексту його світоглядних орієнтацій. На нашу думку, важливою є і та обставина, що розуміння історії, «охоплення» її змісту не заперечувало для Ф.-Г. Бредлі й «історії філософії», глибоке знання якої дозволяло робити як дещо несподівані припущення, так і висновки, що «працювали» на утвердження самостійного шляху школи «абсолютного ідеалізму». Так, учений прагнув знайти «зони перетину» між теоретичними моделями Д. Юма, І. Канта та Г.-В.-Ф. Гегеля, намагаючись увести в простір англійської філософії «авторське» тлумачення гегелівського «абсолюту» як «повноти буття у позаісторичній реальності». Чималу увагу Бредлі приділяв і «діалектиці», спираючись за цього на обґрунтування недоліків діалектичної методології, яка, на його думку, з одного боку, є доказом «суперечливості осягання зовнішнього світу», а з другого, засобом «розкладання» чуттєвості заради досягнення «істинної зверхемпіричності» (Бредлі).

Варто зазначити, що поняття «зверхемпіричність» багато важить для Ф.-Г. Бредлі, оскільки воно, хоча і строкато, проте досить суттєво представлено в його розмислах у різних аспектах. На нашу думку, це пояснюється традиціями ан-

гійської філософії, представники якої Ф. Бекон, Т. Гоббс, Д. Локк, високо оцінюючи потенціал «емпіризму», протиставляли його раціоналізму й уважали чуттєвий досвід «єдиним джерелом і критерієм вірогідного знання». Якщо розглядати позицію англійських «емпіриків», спираючись на надбання сучасної філософії, чимало їхніх ідей виявилися цілком слухними. Так, у науково-дослідницькій традиції закріпилися поняття «досвід», «чуттєвий досвід», «досвід як чуттєве пізнання», «досвід як експеримент» (Ф. Бекон), співставлення «емпіризм — раціоналізм» (Т. Гоббс), утвердження тези «підґрунтям знання є почуття» (Д. Локк).

Принагідно наголосимо, що український філософ П. Йолон аргументує доцільність уживання поняття «емпіричне знання», якому «притаманна очевидність, наочність і онтологічна прозорість, а тому «емпіричне знання» наділене чуттєвою достовірністю, є самодостатнім і його істинність не потребує спеціальних процедур доведення» (Йолон, 2002, с. 198).

Означений нами вплив як позиції Ф.-Г. Бредлі на становлення Коллінгвуда в якості самостійного теоретика, так і використання ним (Р. Дж. Коллінгвудом — авт.) теоретичних напрацювань англійських «емпіриків», не тільки не заперечується сучасними дослідниками чи інтерпретаторами його спадщини, а й навпаки тільки підтверджується.

Нормативи статті дозволяють нам лише зафіксувати «присутність» розмислів Коллінгвуда в контексті сучасних культурологічних досліджень, хоча за життя вченого поняття «культурологія» ще не було атрибутоване, та констатувати можливість «побудови» наступного теоретичного ланцюга, а саме: «Локк — Бредлі — Коллінгвуд».

Запропонований «ланцюг» ми цілком свідомо розпочинаємо від Д. Локка, оскільки на сторінках його дослідження «Нариси про людський розум» (1690), по-перше, присутнє досить ґрунтовне представлення феномену «досвід», а по-друге, опрацьовані такі почуття як колір, звук, запах, які вплинули на формування естетичних уявлень Коллінгвуда. На нашу думку, ланцюг «Локк — Бредлі — Коллінгвуд» дозволяє чітко простежити дію принципу спадкоємності й може бути об'єктом самостійного аналізу, доречного в контексті таких наук як історія філософії, культурологія та естетика.

Відтворюючи процес становлення Р. Дж. Коллінгвуда як професійного філософа, варто наголоси-

ти на його поважному ставленні як до національної історико-філософської традиції осмислення наріжних гносеологічних проблем, так і до шляхів «вибудовування» англійської моделі неогегельянства та філософії історії, якими опікувався Ф.-Г. Бредлі. Власна ж теоретична позиція Коллінгвуда протягом 20 — початку 30-х рр. минулого століття спиралася, як і в Бредлі, на утвердження ідеї зближення філософії та історії, за цього дослідницькі можливості «історії — історизму» оцінювалися ним досить високо.

Як неогегельянець, Р. Дж. Коллінгвуд використовував історико-філософські ідеї Гегеля, проте привносив у них «авторський присмак». Так, він виокремлює «історію» у логіці «руху» форм досвіду й наголошує на цьому: мистецтво — релігія — наука — історія — філософія, адже загальновідомо, що ці гегелівські форми є рівноцінними та рівнозначними. Надзвичайно високо оцінюючи «історію», Коллінгвуд згодом змушений був визнати, що історичне знання недооцінює роль «суб'єкта». Така теоретична орієнтація знайшла відображення у його перших монографіях «Дзеркало духу або карта знання» (1924) та «Начерк філософського методу» (1933), концепція яких у подальші роки уточнювалася й корегувалася ученим. Вочевидь, працю «Принципи мистецтва» (1938), що і є предметом аналізу в цій статті, варто зарахувати не просто до фінального етапу в науковій кар'єрі англійського філософа, а й до тих робіт, де представлена його стала й вивірена теоретична позиція.

Доцільно наголосити, що «Принципи мистецтва» структурно складна, теоретично багатоаспектна монографія, насичена, з одного боку, матеріалом, який стосується різних історичних періодів у розвитку мистецтва, а з другого, її автор намагається слідкувати за суто англійською художньою практикою, коли на очах Р. Дж. Коллінгвуда «доба» Оскара Уайльда змінюється на «добу» Редьярда Кіплінга.

«Принципи мистецтва» складаються з розгорнутого «Вступу», на сторінках якого окреслені умови існування теорії естетики, визначено процес становлення слова «мистецтво», виявлена його багатозначність, та трьох самостійних, навіть самодостатніх «книг»: 1. «Мистецтво і не-мистецтво». 2. «Теорія уяви». 3. «Теорія мистецтва». Ці три «книги» можуть розглядатися як окремо, так і цілісно, хоча «міцних» зв'язків між ними подекуди й не простежується. Останнє наше спостережен-

ня дозволяє зауважити, що подання ученим матеріалу підпорядковується принципово новому дослідницькому підходу, а саме, концептуалізації заявленої проблеми на засадах міждисциплінарного підходу, біля джерел формування якого стояв і Коллінгвуд, намагаючись органічно з'єднати такі гуманітарні науки, як філософія, переважно з наголосом на історико-філософських традиціях, естетика, психологія та мистецтвознавство. Наразі зазначимо, що «міждисциплінарність» так само, як і поняття «міжнауковість», і на початку XXI ст. продовжує залишатися предметом обговорення, принаймні в середовищі українських гуманітаріїв, а саме: І. Бондаревська, В. Герасимчук, Л. Левчук, О. Оніщенко, В. Панченко та ін. (Бондаревська (Ред.), 25 вересня 2009). Не переоцінюючи роль і значення внеску Р. Дж. Коллінгвуда в утвердження проблеми «міждисциплінарності», усе ж зафіксуємо той факт, що він стояв біля джерел її введення у теоретичний ужиток.

Намагаючись окреслити загальні ознаки монографії «Принципи мистецтва», не можна оминати увагою і той факт, що робота англійського теоретика була написана в той період, коли і філософія, й естетика, і мистецтво достатньо широко обговорювалися науковцями, оскільки на європейських теренах значно раніше Коллінгвуда з'явилися дослідження його співвітчизника, відомого естетика Бернарда Бозанкета (1848–1923): «Історія естетики» (1892), «Лекції з естетики» (1915); французя Етьєна Суріо (1892–1979): «Майбутнє естетики» (1929) та італійця Бенедетто Кроче (1866–1952): «Естетика як наука про вираз та як загальна лінгвістика» (1902).

Ці три видатні європейські естетики концептуалізували різні ідеї: для Бозанкета естетика «будувалася» на підґрунті гармонії, завдяки якій створювалася «абсолютна реальність»; Суріо оперував поняттям «порівняльна естетика», наріжною ідеєю якої виступало співвідношення різних видів мистецтва, й обґрунтував поняття «вираз»; Кроче пропонував здійснити «лінгвістичний поворот» в естетичній науці. На нашу думку, Р. Дж. Коллінгвуд, котрий не міг не знати цих робіт, обрав інший шлях, запропонувавши власну модель розуміння і естетики, і мистецтва.

«Вступ» до аналізу «Принципів мистецтва» складається з шести підрозділів, перший з яких «Дві умови існування теорії естетики» дає досить

чітке уявлення про стан, передусім, англійської естетики першої половини XX ст. Водночас, Коллінгвуд намагається, і подекуди йому це вдається, «рухатися» на межі «філософія — естетика», тобто дотримуючись сталої традиції бачити в естетиці «суто» філософську науку.

На думку Л. Левчук, означена традиція була зруйнована німецьким філософом Олександром-Готлібом Баумгартеном (1714–1762), котрий, «спираючись на грецькі поняття *ейстетикос*, *естаномай*, *естаноме*, *естесі*, увів новий термін — естетика, окресливши цим самостійну, специфічну сферу знання» (Левчук, Панченко, Оніщенко, & Кучерюк, 2010, с. 16). Коллінгвуду аж ніяк не можна закинути нехтування ролі О. Г. Баумгартена в становленні естетики як самостійної науки, оскільки до сьогодні є науковці, котрі «вписують» естетику в контекст філософського знання. Водночас, варто визнати, що в деяких аспектах позиція Р. Дж. Коллінгвуда суголосна сучасному розумінню естетики, яке базується на визнанні унікальної ролі чуттєвості:

Естетика — наука про становлення і розвиток чуттєвої культури людини. Таке загальне визначення впливає з органічної єдності двох своєрідних частин цієї науки, якими є: 1) специфіка естетичного як ціннісного ставлення людини до дійсності; 2) художня діяльність людини (Левчук, Панченко, Оніщенко, & Кучерюк, 2010, с. 4).

Варто констатувати, що як поняття «почуття», так і низка його модифікацій — «чуттєві дані», «чуттєве задоволення», «мнемічні почуття», «емоційний заряд почуття», «почуття / мислення» — активно задіяні в процесі аналізу важливих питань, пов'язаних, передусім, з історією мистецтва та його сучасним стосовно років життя Коллінгвуда станом. Задля пояснення ролі, значення й специфіки дії «чуттєвої природи людини» учений звертається до такого виду мистецтва як музика й зауважує: «Колір, форма, тембр музичного інструменту — усе це може давати виняткову насолоду цілком чуттєвого гатунку» (Коллінгвуд, 1999, с. 136). Вочевидь, ця «насолода цілком чуттєвого гатунку» в процесі сприймання твору мистецтва повинна співвідноситися з «особливою чутливістю до звуку» з боку реципієнта. Відтак, Р. Дж. Коллінгвуд не лише виокремлює феномен «чуттєвість» у ло-

гії пояснення естетичного почуття, а й враховує за цього об'єктно-суб'єктний зв'язок між носієм «естетичного начала» та реципієнтом — суб'єктом освоєння цього «начала». Хоча наша наступна теза буде сприйматися суто риторично, ми все ж її оприлюднимо: якби Коллінгвуд спробував визначити естетику як науку, то опертям для нього слугували б поняття «чуттєвість» та «мистецтво».

Фіксуєчи загальні теоретичні спрямування «Принципів мистецтва», варто враховувати, що написання цієї монографії припадає на 30-ті рр. минулого століття, тобто на той період, коли на теренах європейської гуманістики достатньо популярною була думка про «множинність естетик», які формуються за галузевим принципом, а їхня особливість начебто визначається інтересом чи до психології, чи до фізіології, чи до філософії. Авторські оцінки цієї, доволі специфічної тенденції, присутні як в публікаціях класика української літератури Івана Франка (1856–1916), так і в напрацюваннях сучасних українських естетиків, зокрема, І. Вернудіної, Т. Ємельянової, О. Оніщенко.

Наразі зазначимо, що найбільший розголос викликали ідеї англійця Аллена Гранта (1848–1899), викладені на сторінках монографії «Фізіологічна естетика» (1877). Як зазначає О. Оніщенко, «учений підкреслював, що, структуруючи естетичне почуття, акцент, як правило, робиться на так звані «інтелектуальні почуттєві органи» — зір, слух, дотик. Натомість з кола зору теоретиків випадають нюх і смак, які мають відверто «фізіологічні ознаки», а отже, позбавлені «виходу» в естетико-мистецьку площину» (Оніщенко, 2001, с. 83). Принагідно підкреслимо, що Р. Дж. Коллінгвуд, хоча й мимохідь згадує Аллена Гранта, як теоретика, ідеї котрого мали певний розголос у XIX ст. та в умовах XX «залишається найбільш визнаним представником цієї течії» (Коллінгвуд, 1999, с. 124).

Означена тенденція щодо «множинності естетик» добре відома Р. Дж. Коллінгвуду, котрий спробував концептуалізувати «психологічну» та «формалістичну» естетику. За цього, його ставлення до цих двох «типів» естетики, вочевидь, різне, оскільки «психологічна» є похідною від «психології» — історично сформованої, теоретично потужної гуманітарної науки, а підґрунтям «формалістичної», згідно з переконаннями Р. Дж. Коллінгвуда, є «форма», а це лише структурний елемент художнього твору.

Оперування засадами «психологічної естети-

ки», біля джерел формування якої стояли Г. Фехнер, В. Вундт, О. Кюльпе, для Коллінгвуда є спробою знайти переконливі аргументи щодо демонстрації обмеженості «технічної теорії мистецтва» (Коллінгвуд, 1999, с. 29–31), яка базувалася на визнанні важливої ролі «ремесла» в процесі створення художнього твору й функціонування мистецтва як «засобу» відображення дійсності.

Видається принциповою позиція Р. Дж. Коллінгвуда, котрий задіяв у контекст аналізу мистецтва поняття «ремесло» — досконале володіння професією, адже поза ним (ремеслом) не може бути створений жодний художній твір. У той же час, Коллінгвуд виявляє істотні недоліки «технічної теорії», піднімаючи аналіз мистецтва на більш високий рівень, а саме: психологічний. За цього, теоретик робить досить симптоматичне зауваження:

Для дослідника сучасної естетики було б добрим правилом кожного разу, коли він чує або читає такі твердження про мистецтво, які здаються йому дивними, спотвореними або хибними, опікуватися запитанням, а чи не пов'язана ця дивність (або дивність, яка нам лише видається), з втратою різниці між справжнім мистецтвом і розвагами, плутаниною, що існує або в свідомості автора, або в його власних уявленнях (Коллінгвуд, 1999, с. 86).

Орієнтація на «психологічну естетику» дозволила Р. Дж. Коллінгвуду підняти низку питань, які мають теоретичну вагу, передусім, у контексті, так би мовити, традиційної естетики, а саме: краса, корисне як компонент прекрасного, витончені мистецтва, «художник-естетик», «філософ-естетик», «справжнє мистецтво», творчість та ін. Наразі, найбільш прискіпливо Коллінгвуд вивчає як «уяву», так і те, що «уявляється», а саме: почуття, які «уявляються», хоча й не існують реально, кольори чи звуки, що не існують, але чітко «уявляються». Варто визнати, що Коллінгвуд, спираючись на вимоги «психологічної естетики», відтворює різні зрізи «уяви», атрибутуючи її як компонент у теорії мистецтва, як зв'язок із свідомістю, як підтвердження ідеї І. Канта про уяву, що формує «зв'язок між відчуттям та розумінням» (Коллінгвуд, 1999, с. 206–207). Унаслідок різноаспектного підходу до «уяви» цей елемент психології творчості починає займати помітне місце в теорії мистецтва.

На нашу думку, серед позитивних ознак дослідницької манери Р. Дж. Коллінгвуда варто назвати його послідовний інтерес як до історії науки, у контексті нашого аналізу це філософія, естетика та психологія, так і до поточних ідей чи концепцій, які перебувають на стадії становлення і недостатньо відпрацьовані фахівцями. Щодо уважного ставлення англійського теоретика до історії низки гуманітарних наук, то ця ознака його наукової творчості підтверджується іменами Сократа, Платона, Арістотеля, Берклі, Віко, Гоббса, Гегеля, Канта, Спенсера, Бергсона, Расселла, Річардса, Тайлора та багатьох інших, теоретичний досвід котрих активно задіяний у поточний дослідницький процес.

Водночас, Р. Дж. Коллінгвуд не оминає увагою психоаналіз З. Фрейда та модифікацію фрейдівських ідей К.-Г. Юнгом. У той період, коли писалися «Принципи мистецтва», психоаналіз ще не мав такого потужного наукового резонансу як сьогодні. Попри це, на сторінках монографії присутні не лише розмісли щодо сутності «позасвідомого психічного», а й представлена як думка Р. Грейвса — автора книги «Поетичне нерозумне» (1925), котрий, за словами Коллінгвуда, «майже єдиний літератор або живописець у нашій країні, котрий підтримує цих психологів», так і А. Річардса — відомого неопозитивіста, що зробив потужний внесок в утвердження на англійських теренах «неопозитивістської естетики». А. Річардс не прийняв психоаналітичної концепції, послідовно виступав її опонентом, зауважуючи, зокрема, щодо такого: «Судячи з оприлюднених робіт З. Фрейда про Леонардо да Вінчі та Юнга про Гете (наприклад, «Психологія позасвідомого», с. 305), психоаналітики, схоже, зовсім бездарні як критики» (Principles of Literary Criticism, 1934, р. 29–30)» (Коллінгвуд, 1999, с. 124).

Як було зафіксовано раніше, Р. Дж. Коллінгвуд приділив особливу увагу «психологічній» та «формалістичній» естетиці. Його звернення до «формалістичної естетики», представниками якої є Р. Ціммерман, Е. Ганслик, А. Гільдербрандт, Г. Маре, пояснюється, на нашу думку, кількома причинами, серед яких чи не найвиразнішою є усвідомлення теоретиком факту написання «Принципів мистецтва» в добу розквіту авангардизму. Адже утвердження у європейському культурному просторі таких художніх напрямів, як «фовізм», «кубізм», «футуризм», «абстракціонізм», «сюрреалізм», са-

модостатнім фактором розвитку яких виступала художня «форма», змінювало мистецтвознавчі орієнтири, що закріпилися на межі XIX–XX ст., коли об'єктом теоретичного аналізу були реалістичні чи натуралістичні твори.

Стосовно різних засобів відтворення дійсності, а в процесі естетико-мистецтвознавчого аналізу історико-культурних періодів у розвитку мистецтва Р. Дж. Коллінгвуд звертається до мімізису, відображення, фотографічності, копіювання, він робить досить симптоматичне зауваження:

Зображення тварин-демонів, зроблені Брейгелем, «Соната привидів» Стріндберга, оповідання жахів Едгара По, фантастичні малюнки Бердслі, сюрреалістичний живопис — усе строго й буквально зображальне, проте світ, який зображується у цих творах, є не світом здорового глузду, а світом марення, ненормальним або навіть божевільним світом, у якому постійно мешкають тільки божевільні, але який — подекуди — відвідує і кожний з нас (Коллінгвуд, 1999, с. 61–62).

З процитованого фрагменту цілком логічно зробити кілька висновків, які видаються нам важливими в контексті розглянутого матеріалу, а саме:

1. Факт, що «сюрреалістичний живопис» згадується Р. Дж. Коллінгвудом у переліку визнаних естетико-художніх надбань європейського мистецтва, говорить сам за себе. До того ж це свідчить, що він знайомий з сюрреалізмом, експерименти якого протягом 30-х рр. XX ст. ще остаточно не відокремились від дадаїстичних і, власне, пошуки сюрреалістів лише набували обертів, відстоюючи право вважатися серйозним мистецтвом, що може бути «вписаним» у контекст творчих шукань Брейгеля чи Стріндберга.

2. Мистецький світ, побудований на «маренні», має право на існування, адже, згідно Р. Дж. Коллінгвудом, кожний з нас відчуває бажання коли не коли «приміряти» на себе одягу божевільного. Це бажання наснажується нашим розумінням того, що йдеться про «зображене» божевільня, а «зображальність» «розчиняє» «страх», «крик» чи «передчуття трагічного».

Варто зауважити, що в різних частинах свого дослідження Коллінгвуд звертається до таких естетико-мистецтвознавчих понять, як «зображальне»

та «вираз», які за життя теоретика лише входили в широкий теоретичний ужиток. До феномену «зображальне» англійський теоретик «рухався» від усвідомлення та окреслення у «Принципах мистецтва» ролі «зображення» специфічного художнього прийому, що активно присутній у логіці творчого процесу, демонструючи властиву йому «пластичність» і, так би мовити, «приспосованість» до виомог і живопису, і поезії, і кінематографу. В умовах сучасної української гуманістики проблема «зображального» знайшла всебічне висвітлення в монографії О. Кодьєвої «Зображальне як культуротворчий феномен» (2007), де його значення підняте до рівня транскультурності (Кодьєва, 2007). Підстави до такого твердження дають такі, після 2007 р. публікації О. Кодьєвої, у яких показано специфіку дії «зображального» практично в усіх видах мистецтва.

Наприкінці 60-х рр. XX ст. українські естетики починають оперувати поняттям «вираз», яке виступало наріжним у естетичній концепції Бенедетто Кроче (1866–1952). Аналізуючи запропоновану Кроче інтуїтивістську модель творчості, а він на італійських теренах активно підтримував теоретичні напрацювання Анрі Бергсона (1856–1941), Л. Левчук виокремлює зв'язок інтуїції та виразу, на якому наполягав італійський естетик. Зокрема, дослідниця наголошує на такому фрагменті з його монографії «Естетика як наука про вираз і як загальна лінгвістика»: «...якщо з одного боку Кроче розглядає інтуїцію у взаємозв'язку з духом, то з другого він визначає її як вираження» (Левчук, 1969, с. 40).

Саме тут, — на думку Л. Левчук, — криється основний зміст розуміння філософом інтуїції. Він уважає, що дух, тісно пов'язаний з інтуїцією, діє інтуїтивно в трьох сферах: творчості, формуванні, виразі. Остання сфера (вираз — авт.) є найбільшою інтуїтивною активністю духу (Левчук, 1969, с. 40).

Уводячи в теоретичний ужиток поняття «вираз», Б. Кроче повністю «вписує» його в логіку обґрунтування ролі інтуїції у процесі художньої творчості. Наскільки можна судити з тексту «Принципів мистецтва», проблема інтуїції не цікавить його автора. Наразі, до поняття «вираз» Р. Дж. Коллінгвуд поставився з усією можливою зацікавленістю, використавши його в іншому, порівняно з Кроче,

контексті, а саме: підґрунтям задля розкриття нового аспекту в змісті поняття «вираз» Коллінгвудом обирається неоднозначна структура поняття «реальність». Ця неоднозначність полягає в тому, що, на думку англійського теоретика, існує об'єктивна реальність та реальність, створена митцем. «Вираз» повинен «примусити» ці дві «реальності» діяти в одному напрямку, оскільки мистецька «реальність», тою чи іншою мірою, є «виразом» реальності об'єктивної.

Хоча, на наш погляд, означене використання поняття «вираз» є найбільш важливим чи навіть принциповим для Р. Дж. Коллінгвуда, він застосовує його й у іншому контексті. Так, у підрозділах «Психічний вираз» та «Вираз уяви», які включені в текст «Книга 2: «Теорія уяви»», аналізуючи феномен «психічний вираз», Коллінгвуд робить наголос на тому, що

...лінгвістичний вираз, а саме він цікавив Б. Кроче, це не єдиний спосіб виразу і, природно, не найбільш первинний спосіб. Існує ще один вид самовираження, який на відміну від самовираження мовного, походить незалежно від свідомості та є ознакою досвіду на чисто психічному рівні. Його я називаю психічним досвідом (Коллінгвуд, 1999, с. 212).

В означеному аспекті «психічний вираз», на думку Р. Дж. Коллінгвуда, значною мірою наснажується позасвідомим, адже прояви «психічного виразу» — біль, сприймання червоного кольору, «жах як емоційний заряд цього кольору» та багато іншого — не контролюються свідомістю, яка просто не встигає за емоційним виразом, викликаним різними подразниками. Варто зауважити, що переважна більшість прикладів, які пропонує Р. Дж. Коллінгвуд, стосуються фізіологічного зрізу «психічного виразу», проте означений «фізіологізм» не важко трансформувати в мистецьку сферу, де червоний колір живописного полотна чи «зіграний» актором біль сприймаються реципієнтом як художня, а не фізіологічна емоція, тобто «психічний вираз» здатний успішно «працювати» на мистецтво.

Зовсім іншу функцію виконує «Вираз уяви», який, на переконання Коллінгвуда, «брутально, тваринну даність замінює на свідомість досвіду, як нашого власного досвіду, так і чогось, що належить нам, і підкорюється силі нашої думки» (Коллінг-

вуд, 1999, с. 217). На наш погляд, у черговий раз доцільно наголосити на констатації Р. Дж. Коллінгвудом потенціалу «досвіду», який фіксується на рівні свідомості й передбачає єдність індивідуального та колективного зрізу.

Підсумовуючи матеріал, розглянутий у статті, необхідно зробити такі висновки:

1. «Принципи мистецтва» Р. Дж. Коллінгвуда — це дослідження, яке, по суті, підсумувало досвід теоретичних шукань європейської гуманістики першої половини ХХ ст. на естетико-психологічних та мистецтвознавчих напрямках і, певним чином, успішно узагальнило колективний теоретичний досвід, що накопичувався протягом означеного періоду.

2. Написана на широкому історико-філософському підґрунті монографія англійського неогег-

гелянця, хоча й строкато, але досить послідовно, відтворила етапи історико-культурного розвитку мистецтва й показала, що його злети є наслідком взаємодії різних специфічних спрямувань.

3. Широко залучивши надбання психологічного знання в контекст дослідження мистецтва, Р. Дж. Коллінгвуд назвав «уяву», «вираз», «психічний вираз», «самовираження» як чинники, що поглиблюють естетико-мистецтвознавчий аналіз художнього твору. Опрацювання ним низки психологічних понять сприяло їхнє закріплення у логіці розвитку гуманітарного знання і позитивно вплинуло на розкриття сутності таких проблем, як художня творчість, створення й сприймання мистецького твору та атрибуція його естетико-художньої цінності.

Література:

- Бондаревська, І. (Ред.) (25 вересня, 2009). Естетика в Україні: сьогодні і майбутнє. Матеріали круглого столу часопису «Філософська думка». *Філософська думка*, № 6, С. 21–38.
- Бредлі, Ф.-Г. (No date). *Бредлі Тревор Грив. Книги онлайн*. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/philosophy_history > Бредлі
- Йолон, П. Ф. (2002). Емпіричне знання. Л. В. Озадовська, & Н. П. Поліщук (Ред.). *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис. С. 197–198.
- Кодьєва, О. П. (2007). *Зображальне як культуротворчий феномен*: монографія. Київ: ЗАТ «Нічлава».
- Коллінгвуд, Р. Дж. (1999). *Принципи мистецтва*: монографія. Перев. с англ. А. Г. Ракина под редак. Е. И. Стафьевой. Москва: Языки русской литературы.
- Левчук, Л. Т. (1969). *Інтуїтивізм і питання художньої творчості*: монографія. Київ: Мистецтво.
- Левчук, Л. Т., Панченко, В. І., Оніщенко, О. І., & Кучерюк, Д. Ю. (2010). Предмет естетики (Розділ 1). В *Естетика: підручник*. Л. Левчук (ред.). 3-тє вид. допов. та перер. Київ: Центр учбової літератури. С. 4–32.
- Оніщенко, О. І. (2001). *Художня творчість у контексті гуманітарного знання*: монографія. Київ: Вища школа.
- Павлова, О. Ю. (2008). *Онтологічний статус естетичного досвіду*: монографія. Київ: ПАРАПАН.

References:

- Bondarevska, I. (Ed.) (2009, September 25). Estetyka v Ukraini: sohodennia i maibutnie. Materialy kruhloho stolu chasopysu «Filosofska dumka» [Aesthetics in Ukraine: Present and Future. Materials of the round table of the *Philosophical Thought* journal]. In *Philosophical Thought*, (6), pp. 21–38. (In Ukrainian)
- Bradley, F.-H. (No date). *Bredli Trevor Griv. Knigi onlajn [Bradley Trevor Greve. Books online]*. Retrieved from https://dic.academic.ru/dic.nsf/philosophy_history > Бредлі (in Russian)
- Collingwood, R. G. (1999). *Principy iskusstva: monografija [The Principles of Art]*. Translated from English by A. G. Rakin. E. I. Stafjeva (Ed.). Moscow: Jazyki russkoj literatury. (in Russian)

- Jolon, P. F. (2002). Empiryczne znania [Empirical Knowledge]. In *Encyclopedic Dictionary of Philosophy*. L. V. Ozadovska, & N. P. Polishchuk (Ed.). Kyiv: Abrys, pp. 197–198. (In Ukrainian)
- Kodieva, A. P. (2007). *Zobrazhalne yak kulturotvorchyi fenomen: monohrafiia [Art as a Cultural Phenomenon: Monograph]*. Kyiv: ZAT «Nchlava». (In Ukrainian)
- Levchuk, L. T. (1969). *Intuityvizm i pytannia khudozhnoi tvorchosti: monohrafiia [Intuitiveness and Issues of Artistic Creativity]*. Kyiv: Mystetstvo. (In Ukrainian)
- Levchuk, L. T., Panchenko, V. I., Onishchenko, O. I., & Kucheryuk, D. Y. (2010). Predmet estetyky (Rozdil 1) [The Subject of Aesthetics (Chapter 1)]. In *Aesthetics: A Tutorial*. L. Levchuk (Ed.). The third edition updated and revised. Kyiv: Tsentр uchbovoi literatury, pp. 4–32. (In Ukrainian)
- Onishchenko, O. I. (2001). *Khudozhnia tvorchist u konteksti humanitarnoho znannia: monohrafiia [Art Work in the Context of Humanitarian Knowledge: Monograph]*. Kyiv: Vyscha shkola. (In Ukrainian)
- Pavlova, O. Y. (2008). *Ontolohichniy status estetychnoho dosvidu [Ontological Status of Aesthetical Experience]*. Monohrafiia. Kyiv: PARAPAN. (In Ukrainian)

Тернова Марина Владимировна

Теоретический потенциал «принципов искусства» Р. Дж. Коллингвуда: опыт современной интерпретации

Аннотация. В статье, используя монографию Р. Дж. Коллингвуда «Принципы искусства» (1938), реконструировано теоретическое пространство английской гуманитаристики той эпохи. Показано, что в своей работе Р. Дж. Коллингвуд — известный английский философ-неогегельянец, историк науки — обосновывает эстетико-психологическую концепцию искусства, которая оказалась созвучной современным философским и эстетико-психологическим исканиям ученых. Выделено наиболее перспективные положения, касающиеся психологической сущности искусства, которые должны учитываться в логике атрибуции в современных теоретических моделях и предложена авторская интерпретация коллингвудовских идей, в контексте которой подчеркнута роль английского теоретика становления междисциплинарности — одного из краеугольных принципов культурологического анализа. Акцентировано назначение историко-культурных традиций, потенциал которых актуализируется в период становления авангардизма. Учитывая теоретические идеи Р. Дж. Коллингвуда, концептуализированы такие эстетико-искусствоведческие проблемы как «психическое выражение», «чувственность» и «множественность эстетик».

Ключевые слова: «подлинное искусство», «психологическая эстетика», «формалистическая эстетика», опыт, воображение, выражение, чувственность, искусствознание.

Maryna Ternova

The Theoretical Potential of the R. G. Collingwood's *Principles of Arts*: the Experience of Modern Interpretation

Abstract. The article, based on R. G. Collingwood's monograph *Principles of Art* (1938), reconstructs the theoretical space of the English humanities of the time. It shows that in his work, R. G. Collingwood, a well-known English neo-Hegelian philosopher and historian of science, substantiated the aesthetic-psychological concept of art, which proved to be in line with modern philosophical and aesthetic-psychological search for scientists. The article highlights the most promising clauses on the psychological essence of art, which should be considered in the logic of attribution of modern theoretical models, and offers the author's interpretation of Collingwood's ideas, in the context of which the emphasis is placed on the role of English theorists in the development of interdisciplinarity as one of the cornerstones of cultural analysis. The research emphasizes the importance of historical and cultural traditions and actualizes their potential during the period of avant-garde formation. Considering the theoretical ideas of R. G. Collingwood, the following aesthetic art problems are conceptualized: "psychic expression," "sensuality" and "multiplicity of aesthetics".

Keywords: "true art," "psychological aesthetics," "Formalistic aesthetics," experience, imagination, expression, sensuality, art criticism.

Стаття надійшла до редакції 19.12.2019