

чеської регіоники. Вперше в сучасних науках о культурі вводиться поняття етнокультурології як репрезентації етнокультури в художественних образах літератури і мистецтва. В частині, етнографічний підхід к художественному творчеству аналізується на приємах живописи ізвестних українських художників А. Фурлета і О. Петрової.

Ключевые слова: філософія етнокультури, етнокультурологія, етнокультурологія, репрезентація етнокультури, художественний образ, сигнатура, архетип, Ольга Петрова, Анатолій Фурлет.

V. A. Lychkovakh, Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts,
Lavrska str., 9, Kyiv, 01015, Ukraine

PHILOSOPHY OF ETHNOCULTURE – ETHNOCULTUROLOGY – ETHNOCULTUROGRAPHY

The article investigates interrelation between philosophy of ethnoculture, ethnoculturology and ethnoculturography as components of modern cultural discourse. Aim of the article is to extend the idea about the structure of modern culturological knowledge and, in particular, to analyze how philosophy of ethnoculture, ethnoculturology and ethnoculturography correlate with each other. In connection with this there is an important task – to ground the notion of ethno-culturalography as a discourse of science and art, in particular the discourse in which ideas, archetypes, signatures and values of ethnoculture are represented in a figuratively-artistic form. The methodological value of philosophy of ethnoculture is revealed for the construction of conceptual paradigms and conceptual tools of ethnoculturology and culturological regional studies. The concept of ethnoculturography as representation of ethnoculture in artistic images of literature and art is entered in modern sciences about the culture for the first time. In particular, ethnographic approach to artistic creativity is analyzed on the examples of painting of well known Ukrainian artists Olha Petrova and Anatolii Furlet.

The author understands ethnoculturology as synthesis of scientific artistic reflection that combines knowledge of ethnocultures with their pictorial reproduction by means of artistic and aesthetical facilities. For instance, ethnoculturography in painting requires a special type of discourse, where metaphysics, aesthetics, semiotics and chronotopes of the region are crossed with artistic vision, individual practice of the artist. In works of Anatolii Furlet it is manifested through artistic restoration of the mystic world of ancestors connected with "A Stone Grave" near Melitopol – one of the oldest monuments of world and national culture. For ethnoculturology of Olha Petrova the "spirit of nation" in its multicultural measurements was presented at the exhibition "Other Shores". Five "shores" of spiritual oecumene of the artist (France, Spain, Ukraine, Arabic East, Japan) outline ethnic horizons of her real and virtual travels in space and time of Eurasian cultures. Consequently, ethnoculturology practically becomes an original guide-book, a road sign (vade mecum) in the world of ethnocultures.

Keywords: philosophy of ethnoculture, ethnoculturology, ethnoculturography, representation of ethnoculture, artistic image, signature, archetype, Olha Petrova, Anatolii Furlet.

УДК 18:7.01

О. І. Оніщенко, д-р філософ. наук, проф.
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення ім. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів вал, 40, м. Київ, 01054, Україна
kafedra.eec.dep@gmail.com

ПОЛЬСЬКИЙ ЕСТЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ХХ СТ.: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Стаття присвячена аналізу польського естетичного дискурсу ХХ ст. та перспективам його інтерпретації в українській естетиці, зокрема в роботі К. Шевчук, що захищається на кафедрі етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Ці розробки значно розширюють уявлення про канон польської естетичної думки, класично представлений іменами таких польських естетиків, як Р. Інгарден і В. Татаркевич, та відкривають імена фактично невідомих в Україні польських науковців, серед яких особливий інтерес викликає доробок Л. Блауштайна, М. Валліса, Г. Ельзенберга та С. Оссоєвського. У даній перспективі висвітлюються вже традиційні для естетики ХХ століття проблеми, зокрема психологія художньої творчості, колективність естетичного переживання, співвідношення фантазії та уяви. Також відкриваються нові інтерпретаційні перспективи піднесеного та потворного, естетичного переживання та досвіду.

Ключові слова: інтерпретація, естетичне переживання, естетичне почуття, емоція, фантазія, потворне, експресія, стимул.

Постановка проблеми. Процеси, що відбувалися в європейській естетичній теорії в умовах ХХ ст., не тільки розширили, а й значною мірою модернізували її концептуальний спектр, визначивши нові ракурси дослідження класичних проблем, що сформували теоретичний фундамент естетичної науки. Вагомий внесок у цьому плані було здійснено яскравими репрезентантами польської естетики Р. Інгарденом (1893–1970) і В. Татаркевичем (1886–1980), що їхній доробок завжди привертая увагу українських дослідників.

Аналіз досліджень і публікацій. Осягнення засадничих концепцій Р. Інгардена і В. Татаркевича, вочевидь, мало для естетичних розвідок в Україні неабиякий "теоретичний позитив", проте водночас спричинило досить провокаційну ситуацію. Адже доробок польської естетичної школи фактично ототожнювався з визначними, однак – тільки цими двома іменами, створюючи в персоналізованому просторі української естетики ситуацію очевидного дисбалансу. Його ліквідації, безсумнівно, посприяє докторська дисертація К. Шевчук "Аксіологічний вимір естетичного переживання в польській естетиці першої половини ХХ ст." (науковий керівник – доктор філософських наук, професор В. Панченко), виконана на кафедрі етики, естетики та культурології Національного університету імені Тараса Шевченка.

Мета статті: здійснити інтерпретацію польського естетичного дискурсу ХХ ст. в контексті теоретичного горизонту української естетики.

Виклад основного матеріалу дослідження. Слід заважити, що дисертаційні роботи, підготовлені на цій кафедрі, вирізняє не тільки високий науковий рівень, але й оригінальність проблематики, яка спонукає, принаймні нас, до власних розмислів і пошуків. Вперше наслідком цього "теоретичного натхнення" стала стаття "Трансгресивний досвід Ж. Батая в динаміці культуротворчих процесів" ("Культурологічна думка", К., 2016), написана під впливом кандидатської дисертації Є. Буцикіної "Концепція трансгресивного досвіду Жоржа Батая: естетичний аналіз" (науковий керівник – кандидат філософських наук, доцент І. Живоглядова), вдруге – дана стаття, стимульована означеною вище дисертацією К. Шевчук. Відтак, очевидним є формування своєрідної тенденції, що виявляє ознаки певного підходу, який потребує хоча б умовного визначення.

Наразі скористаємося власним прийомом, що був застосований під час написання одного з підрозділів, присвяченого епістолярію Ф. Ніцше, нашої останньої монографії "Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст." (К., 2017). Так, задля виявлення концептуальних підтекстів у певних листах німецького філософа нами здійснювалася не тільки власне їх розвідка, але й відбувалося звернення і до досвіду аналізу, проведеного іншими дослідниками. Отже, прийом, котрий був використаний, ми визначили як "інтерпретація інтерпретацій", фактично перефразували, проте досить чітко

наслідуючи, сутність відомого концепту В. Кандинського "критика критики". На нашу думку, формулювання "інтерпретація інтерпретацій" визначає і обґрунтовує підхід, що був покладений в основу даної статті.

Так, розвідка К. Шевчук¹, що значною мірою спиралася на автентичний матеріал, дозволила, з одного боку – розширити наші уявлення про доробок метрів польської естетики ХХ ст. Р. Інгардена і В. Татаркевича, проте з другого – і значення цього моменту не можна переоцінити – відкрила імена фактично невідомих в Україні польських науковців, серед яких особливий інтерес викликає доробок Л. Блауштайна, М. Валліса, Г. Ельзенберга та С. Оссовського, що, безсумнівно, потребує активної кооперації у концептуальне поле української естетичної думки.

Наразі зазначимо, що теоретичні орієнтири польських учених так чи інакше були пов'язані із наріжними структурними складовими естетичної науки – її предметом, понятійно-категоріальним апаратом, структурою естетичної свідомості, феноменом художньої творчості, видовою специфікою мистецтва та ін. У процесі, сказати б, концептуальної конкретизації на теренах польської естетики доволі чітко виокремилася низка проблем, серед яких особливу увагу практично всіх її провідних представників привертав феномен естетичного переживання. Розвідка К. Шевчук відкриває можливість, хоча б у форматі вторинної інтерпретації, долучитися до тих пошуків польських науковців, що їхній доробок виявився для української естетики гігантською "білою плямою". Зокрема, неабиякий інтерес викликають розмісли Л. Блауштайна (1905–1942/1944) щодо емоційного чинника і його визначальної ролі в естетичному відчутті, а згодом – естетичному переживанні.

Варто зазначити, що матеріали, якими оперує К. Шевчук, дають можливість пересвідчитися у доволі оригінальних, хоча і часто-густо дискусійних ідеях Л. Блауштайна. При цьому доцільність їх залучення в українську гуманістику не викликає жодного сумніву. Так, зокрема, увагу привертають розмісли науковця щодо специфіки естетичного переживання у процесі сприйняття кінотвору. Наразі зауважимо, що відповідні концепції польського дослідника формувалися переважно у 30-ті рр. ХХ ст., тобто у той період, коли теорія кіномистецтва ще перебувала у стані становлення, тож, навіть суперечливі з позиції сьогодення, певні висновки Л. Блауштайна варті особливої уваги.

Відтак, К. Шевчук акцентує на особливості підходу, який застосовує науковець у процесі свого дослідження, а саме – на використанні філософської термінології під час аналізу фільму: "До неї належать категорії спостережна презентація, імагінативна презентація, інтендування. Аналіз його поглядів щодо естетичного сприйняття кіно виявляє зацікавлення насамперед описом досвіду фільму, тобто тим, як фільм постає у свідомості. Кіно й переживання, які з ним пов'язані, не становлять для нього окремих елементів цього досвіду, а творять органічну структуру. Досвід кіноглядача ґрунтується, насамперед, на зорових і слухових враженнях. ... Не можливо, однак, передати за допомогою зображення смак і запах" [4, с. 123].

Відповідне твердження Л. Блауштайна формально не можна заперечити, зважаючи на природу кінообразу, однак потужні пошуки та експерименти, що активізувалися в кіномистецтві у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст., виявилися доволі сильними і несподіваними емоційними подразниками, значною мірою вплинувши на специфіку сприймання фільму. Серед показових

прикладів наразі виокремимо стрічку Д. Пізі "Запах жінки" (1975) і його однойменний рімейк М. Бреста (1991), що ґрунтувалися на своєрідній опосередкованій інтерпретації саме запахових вражень, що стимулювали потужне естетичне переживання.

Ми неодноразово зверталися до них у контексті наших розвідок, які так чи інакше були пов'язані із феноменом естетичного почуття, передусім апелюючи до відомої праці Аллена Гранта "Фізіологічна естетика". Саме це дослідження, що вийшло друком у 1878 р., стало своєрідним підмурівком для теоретичного обґрунтування пошуків щодо естетизації фізіологічних почуттів запаху і смаку, які відверто активізувалися у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. на теренах кінематографа і літератури. Однак означені акценти Л. Блауштайна стосовно неможливості відтворення, а отже – переживання смаку і запаху у кінематографі, що були висловлені науковцем у 30-х рр. ХХ ст., варто, на нашу думку, залучати у відповідний контекст задля цілісної реконструкції концептуальної логіки дослідження означеної проблеми.

Взагалі, кінематографічні розмісли Л. Блауштайна, які презентовані у розвідці К. Шевчук, на нашу думку, свідчать про глибоке розуміння польським ученим природи кіномистецтва, специфіки кінообразу, функціональності кінематографа та ін. Зокрема, увагу привертає думка Л. Блауштайна, реконструйована українською дослідницею, згідно з якою "кінострічка виконує релаксаційну функцію, яка пов'язана з перебуванням в імагінативному світі, що сприяє відриву від щоденних справ і постає святковою перервою" [4, с. 125].

Цей висновок, що його К. Шевчук подає за краківським виданням Л. Блауштайна 2005 р., при першому наближенні аж ніяк не вражає своєю теоретичною глибиною, однак, враховуючи роки життя польського ученого, його більш, ніж імовірно, було зроблено у 30-ті рр. ХХ ст. Зважаючи на специфіку процесів, що відбувалися у світовому кіномистецтві в означений період, науковець, схоже, обґрунтовує сутнісні ознаки ескейпізму – вельми показового явища в американському кінематографі доби "великої депресії", певні жанри якого були відверто мобілізовані на виконання компенсаційної функції. Принагідно зауважимо, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. цей феномен почав досліджуватися досить активно і на теренах "чистого" кінознавства, і в естетико-культурологічному контексті у зв'язку з проблемою функціональності мистецтва. Проте в умовах 30-х рр. ХХ ст. навіть сама постановка Л. Блауштайном такої проблеми була, на нашу думку, без перебільшення відвертим теоретичним проривом.

Здатність науковця до, сказати б, концептуального передбачення відзначає і К. Шевчук, порушуючи, зокрема, проблему індивідуального й колективного естетичного досвіду: "Доволі оригінальне осмислення цього питання, що десь випереджає час, знаходимо у працях Л. Блауштайна. У 30-ті рр. ХХ ст. він пише, що "особливо у сучасну епоху, яка виявляє схильність до колективних естетичних переживань, спільність переживань є швидше правилом, ніж винятком"....". Продовжуючи реконструкцію думки дослідника, К. Шевчук відзначає, що колективні естетичні відчуття "по-перше, мусять бути одночасними, а по-друге, реципієнти мають ділитися своїми переживаннями. У випадку колективного сприйняття естетичне переживання вже не залежить лише від чуттєвої вразливості суб'єкта і переваг естетичного предмета, але значною мірою зумовлене реакціями оточення" [4, с. 121].

Розмісли Л. Блауштайна щодо колективного виміру естетичного переживання мають, так би мовити, прикладний характер і насамперед пов'язані з аналізом специфічних особливостей кінематографа. Водночас зауважимо, що у вельми резонансній для свого часу праці

¹ Концепція дослідниці була оприлюднена у монографії "Естетичне переживання та його цінність у польській естетиці першої половини ХХ ст.", однак як офіційний опонент дисертації К. Шевчук ми працювали з її рукописом, а отже, у процесі написання статті апелюємо безпосередньо до нього.

М. Гюйо "Мистецтво з соціологічної точки зору" (1889) була висловлена ідея, згідно з якою важливим чинником, що стимулює найбільш повну естетичну емоцію, є суспільна солідарність. Ми зверталися до цієї концепції ученого у контексті нашої монографії "Художня творчість: проект неklasичної естетики" (2007), однак позиція Л. Блауштайна стосовно колективного характеру естетичного переживання стимулювала нас повернутися до неї.

Якщо польського дослідника питання колективного начала спонукає звернутися до, так би мовити, кінцевої ланки естетичного ланцюга "емоція – естетичне почуття – естетичне переживання" і заковдане на природу конкретного виду мистецтва, то для французького естетика воно пов'язане з його первинним рівнем – емоцією. На думку М. Гюйо, "художня емоція є емоція соціальна, що примушує нас відчувати життя, аналогічне нашому і яке зближує з нашим митець: до прямого задоволення приємних відчуттів приєднуються всі задоволення, котрі ми витягаємо від симпатичного збудження нашого життя у спільноті" [3, с. 53]. Важливо підкреслити, що розлогі розмисли науковця з цього приводу приводять його, врешті-решт, до висновку, що "художня емоція у своїй сутності суспільна; як наслідок, вона має на меті розширити індивідуальне життя, примусити його злитися з більш широким універсальним життям" [3, с. 53].

Соціальний вимір, який домінує у цьому твердженні, є очевидним, однак М. Гюйо прагне артикулювати його ще чіткіше, стверджуючи, що "найвище завдання мистецтва – створювати естетичну емоцію соціального характеру" [3, с. 53]. Однак, декларуючи соціальну домінуючу естетичної емоції, яка має привести до "універсального естетичного переживання", французький науковець артикулює роль уяви, що працює у процесі творчості митця і певною мірою у реципієнта, який підключає її у процесі естетичного переживання.

Аналогічним шляхом рухався і Л. Блауштайн, котрий, як відзначає К. Шевчук, надавав уяві / імагінативній уяві особливого значення у процесі естетичного переживання, вважаючи, "що без її дослідження не можливо пояснити, зокрема, психологію театрального чи кіноглядача, психологію людини, яка насолоджується творами пластичного мистецтва..." [4, с. 114]. Водночас польський учений виокремлює ще один важливий чинник, що виконує доволі суттєву функцію у процесі естетичного переживання, – фантазію: "По-перше, вона доповнює сприйняті предмети (предмети, не показані на екрані чи на картинах...). По-друге, фантазія ілюструє дані речі. ...По-третє, фантазія додає до сприйняття мрії, які не тісно з нею пов'язані" [4, с. 111].

Наразі завважимо, що у концепції М. Гюйо роль фантазії якщо і фіксується, то у вельми завуальованому вигляді, натомість у Л. Блауштайна логіка руху *уява – фантазія* простежується дуже чітко. Проте насамперед увагу привертає сам факт фіксації польським науковцем ролі фантазії у зв'язку з феноменом естетичного переживання. Адже традиційно статус фантазії безпосередньо закріплювався за постаттю митця, тобто – ототожнювався з процесом творення, а не сприйняття, що показовим чином відбиває назва і концептуальна спрямованість відомої праці З. Фрейда "Митець і фантазія".

Відтак, несподівані ракурси, які виявляються у дослідженнях Л. Блауштайна, з одного боку – спонукають ввести їх у певний концептуальний контекст, а з другого – позначені очевидною новизною, що дозволяє говорити про очевидну наявність прогностичного начала. У цьому зв'язку показовими видаються і розвідки М. Валліса (1895–1975), теоретичні орієнтири якого демонструють показовий "традиційно-новаторський" паритет.

Наразі увагу привертають пошуки науковця на теренах категоріального апарату естетичної науки, серед яких К. Шевчук виокремлює валлісову працю, присвячену категорії піднесеного, і наголошує, що польський учений тлумачив відповідну теорію І. Канта "у тому ж дусі, як це пізніше зробив Ж.-Ф. Ліотар" [4, с. 206]. Вочевидь, дослідження М. Валліса свідчить про його глибоке занурення у площину аналізу піднесеного, адже, як відзначає К. Шевчук, позиція польського ученого багато в чому перетинається із досвідом тлумачення цієї категорії німецьким ідеалізмом. Водночас М. Валліс відверто апелював до "Елементів критики" Г. Хома, який звертав увагу на силу впливу піднесених предметів" [4, с. 206].

Так само контекстний підхід присутній і у процесі розгляду М. Валлісом категорій трагічного і комічного, що часто-густо спонукає його до відвертої полеміки, зокрема навіть з такими визнаними авторитетами, як А. Бергсон. Проте цей, вочевидь, теоретично-перспективний, а за великим рахунком – науково-коректний підхід відверто ігнорується М. Валлісом у процесі дослідження категорії потворного, що, імовірно, привертала особливу увагу польського науковця.

Як відомо, теоретичний досвід її дослідження, принаймні до середини ХХ ст., поступався у кількісному плані дослідженням класичного категоріального апарату естетичної науки. Виняток складає визначна праця К. Розенкранца (1853) "Естетика потворного", що містить фундаментальний аналіз різновидів потворного, його класифікацію, зіставлення з іншими категоріями, визначенням структурних складових, трансформацій у площину мистецтва тощо, – все це закріпило за нею особливе місце у дослідженні цієї проблеми.

Однак М. Валліс фактично обходить це дослідження, хоча загальна концептуальна спрямованість розвідок польського науковця у ХХ столітті, вочевидь, була суголосно теоретичним орієнтирам німецького філософа, визначеним у столітті ХІХ. Як відзначає К. Шевчук, у "30-х рр. ХХ ст. М. Валліс був єдиним дослідником, який так рішуче окреслює потворне як позитивну естетичну цінність" і, розвиваючи своє судження, підкреслює, що "у 1949 р. М. Валліс розвинув концепцію поділу естетичних предметів на дві великі групи, залежно від того, який тип естетичних переживань вони викликають (гармонійні або частково дисгармонійні)" [4, с. 202].

Вочевидь, типологія естетично потворних предметів, запропонована М. Валлісом, стимулює неабиякий інтерес, проте акцентуація науковця на дисгармонічному, відхиленні від норми та ін. фактично відсилає до засадничих положень праці К. Розенкранца, в якій, зокрема, наголошувалося, що часто потворне визначають аморфність, асиметрія та дисгармонія. Очевидні концептуальні перетини виявляються і на інших рівнях. Це, зокрема, стосується мистецького контексту потворного, що йому приділяв неабияку увагу К. Розенкранц і досліджував М. Валліс, маючи вагомі теоретичні здобутки у галузі мистецтвознавства і художньої критики.

Порівняльний аналіз їхніх розвідок стосовно потворного у царині мистецтва дозволяє розглянути особливості його втілення у класичних творах, які природно перебували у полі дослідження К. Розенкранца, і у творах кінця ХІХ – ХХ ст., що привертала увагу М. Валліса, котрий відзначав "не зрівняне за шкалою захоплення потворним, притаманне художникам експресіонізму, веризму, надреалізму (у тексті К. Шевчук подається саме такий варіант перекладу, проте, імовірно, Валліс мав на увазі твори сюрреалізму – О.О.), творцям повісті та драми з кола екзистенціалізму, "театру абсурду" і фільму з "чорним гумором" [4, с. 319]. На нашу думку, поєднання естетико-мистецтвознавчих розвідок К. Розенкранца і

М. Валліса щодо потворного може стати потужним фундаментом для подальших теоретичних досліджень, які обґрунтовуватимуть експериментування на теренах потворного у сучасних мистецьких практиках.

І ще один очевидний концептуальний перетин у поглядах К. Розенкранца і М. Валліса пов'язаний із антиномічною потворною категорією – прекрасним. З цього приводу німецький учений відзначав: "У нормальному сенсі у контексті цілісності твору мистецтва потворне виправдане як умовна необхідність, анулюючись протидією прекрасного. У цьому випадку нам надає задоволення не потворне як таке, а прекрасне, яке долає представлену у творі власну нездійсненність" [5, с. 62]. Фактично у такій самій концептуальній площині перебуває і М. Валліс, адже для нього, як відзначає К. Шевчук, "потворність... не є простим запереченням прекрасного, але протиставляється тому, що "незначне", естетично нейтральне" [4, с. 203].

Наслідки подібного зіставлення тільки загострюють питання щодо причини відвертого відсторонення М. Валліса від дослідження К. Розенкранца. Можливо, його варто шукати в експліцитному дистанціюванні польського науковця від філософії Г. В. Ф. Гегеля, до кола якого належав німецький учений. Це відмежування, хоча і в іншому категоріальному контексті, К. Шевчук фіксує досить чітко, зазначаючи, що М. Валліс вважав піднесене "складовою досить розлогого релігійного переживання. З релігією піднесене пов'язував свого часу Г. В. Ф. Гегель...; проте М. Валліс не посилається на Гегеля" [4, с. 207].

Водночас певні ідеї польського ученого, вочевидь, носять новаторський характер і, так само як у випадку Л. Блауштайна, виявляють ознаки прогностування. Це, зокрема, стосується міждисциплінарного підходу, що його відверто декларував М. Валліс, сповідуючи принципи естетичного плюралізму. З цього приводу К. Шевчук відзначає, що науковець артикулював "інтердисциплінарний характер естетичних досліджень, які можуть багато отримати зі співпраці з історією мистецтва, культури, етнологією, психологією, соціологією" [4, с. 49].

Наразі зазначимо, що орієнтацією на міждисциплінарну спрямованість просякнута переважна більшість досліджень польських естетиків, що зрештою позначилося на специфіці їхньої проблематики. Так, і у розвідках Л. Блауштайна, і М. Валліса чітко простежувався вихід як у мистецтвознавчий, так і в психологічний виміри. У цьому ж напрямку рухався ще один представник польської естетичної школи ХХ ст. Г. Ельзенберг (1887–1967), наукові інтереси якого були, зокрема, пов'язані із поняттям експресії, сутнісні ознаки якої, на думку ученого, окрім власне естетичного, безсумнівно, передбачали вихід у площину психологічного виміру.

Відповідні переклади К. Шевчук дають можливість переосвідчитися у вельми ґрунтовному підході Г. Ельзенберга до аналізу експресії, що привертала увагу і його колег, передусім – Р. Ингардена і М. Валліса. Проте для Ельзенберга це поняття стає одним з теоретичних пріоритетів і розглядається у різних площинах. Насамперед слід підкреслити, що науковець визнає експресію другою формою естетичного переживання, що є "певним психічним процесом, себто процесом виявлення психічних змістів, доступних в естетичному переживанні" [4, с. 131]. До того ж українська дослідниця особливо артикулює прагнення польського науковця дати визначення експресії, що, зрештою, зумовлює два показові варіанти. По-перше – "бути знаком, ознакою певного психічного стану; по-друге – бути таким знаком психічного стану, який не лише дає поняття цього стану, але також веде до повторного відтворення цього переживання" [4, с. 132].

Вочевидь, у процесі своєї роботи Г. Ельзенберг артикулює експресію як естетико-психологічний феномен, однак певні результати здійсненого ним аналізу, воче-

видь, можуть розширити кордони і мистецтвознавчих досліджень, спрямованих у царину одного з найвизначніших художніх напрямків ХХ ст. – експресіонізму.

Фактично всі науковці, котрі так чи інакше входять у контекст цієї проблематики, розпочинають свої розвідки з визначення поняття "експресіонізм", що його сутність відбиває ідея вираження. За великим рахунком, такий підхід вже став не тільки традиційним, але й набув ознак, так би мовити, аксіоматичного характеру. Поступово ця термінологічна формалізація, на нашу думку, звузила діапазон осмислення феномена експресіонізму, закодувавши його на, так би мовити, суто літературознавчому чи мистецтвознавчому аналізі конкретних художніх творів. Означену ситуацію певною мірою удосконалив досвід культурологічного дослідження експресіонізму, однією з ознак якого є міждисциплінарний підхід. Відтак, у сучасних культурологічних розвідках обов'язково враховуються філософсько-естетичний, психологічний та мистецтвознавчий аспекти експресіоністичного напрямку, дозволяючи осмислити його багатомірність і багатогаровість.

Однак, на нашу думку, специфіка експресіонізму, що, вочевидь, відрізняє його від всіх інших напрямків ХХ ст., передбачає особливу акцентуацію саме на психологічному вимірі художньої творчості, що зрештою і відкриває вихід у естетичну, мистецтвознавчу та культурологічну площину. Аналізуючи специфіку експресіонізму, В. Бранський вельми точно акцентував, що він виражає складний стан конвульсивної людини, і хоча, як і більшість науковців, головну увагу він зосереджував на філософсько-естетичному підґрунті цього напрямку, тим не менш не обходив певні чинники, що безпосередньо пов'язані із психологічним виміром. Так, учений підкреслював, що митці, котрі працювали на теренах експресіонізму, були відсторонені від позитивних і спрямовані виключно на негативні емоції, а відтак – справляли враження "суцільного "жмутку нервів"" [1, с. 399].

Вочевидь, цій характеристиці повною мірою відповідали персоналії, котрих вважають фундаторами експресіонізму, – В. ван Гог і Е. Мунк, а також його видатні репрезентанти Ж. Руо, О. Кокошка, Г. Гейм, Г. Тракль та ін., що провокує скористатися потенціалом біографічного методу і навести незаперечні у цьому плані факти. Однак наразі для нас важливо артикулювати один принципний момент, а саме – беззаперечне доминування психологічного виміру при аналізі експресіонізму, адже фактично всі його провідні представники були глибоко травмованими, невротичними чи взагалі психічно хворими, що, природно, накладало відповідний відбиток на їхню творчість, зрештою і визначивши естетико-художні особливості цього напрямку.

У даному зв'язку відкриваються неабиякі перспективи для нового етапу у дослідженні експресіонізму, серед яких виокремимо так звану концепцію "експресивних предметів" Г. Ельзенберга. Навряд чи всі її чинники можуть бути безпосередньо трансформовані в естетико-мистецтвознавчий контекст дослідження означеного напрямку, однак один, що зумовлює прояв естетичної експресії, вочевидь, привертає увагу. Так, як відзначає К. Шевчук, "однією з характерних рис естетичної експресії... є те, що вона не може полягати в умовиводі. Ще однією характеристикою, – підкреслював польський науковець, – є конкретність прояву психічного предмета – він не може виникати шляхом асоціації. Третя характерна риса естетичної експресії – образ психічної сутності має бути даний не за посередництвом прояву, але разом із ним, безпосередньо, в одному акті схоплення. Таким чином, естетично експресивними можуть бути такі прояви, в яких предмет психічного переживання даний іманентно" [4, с. 133].

Це концептуальне положення Г. Ельзенберга, виділене К. Шевчук, безсумнівно, може бути кооптоване у широкий теоретичний контекст дослідження експресіонізму, відкриваючи нові виміри у його аналізі, однак межі статті не дають нам можливості цього зробити. Тож скористаємося наразі ще однією цитатою – фрагментом з життєпису Е. Мунка "Фриз життя", що безпосередньо кореспондує з висновком Г. Ельзенберга, створюючи показовий теоретико-практичний паритет. Йдеться про відомий авторський коментар норвезького митця щодо його великої картини "Крик": "Якось ввечері я йшов стежкою, з одного боку було місто, внизу – фьорд. Я відчув себе втомленим і хворим. Я зупинився... сонце сідало і хмари стали криваво-червоними. Я відчув крик природи... Я написав картину, написав хмари як справжню кров. Колір голосив" [2, с. 368].

Це зізнання Е. Мунка відкриває неабиякі можливості у зв'язку з розглядом ще однієї проблеми, що вкрай рідко поставала на естетичних теренах, – стимулів художньої творчості. Ми дозволяємо собі зробити такий категоричний висновок, оскільки неодноразово зверталися до неї у своїх монографіях і статтях. Заповненню цього концептуального вакууму сприятимуть дослідження ще одного представника польської естетики ХХ ст. С. Оссовського (1897–1963), що в його теоретичних орієнтирах осмислення проблем емоції, естетичного почуття, естетичного переживання та ін., вочевидь, простежувалася спрямованість на естетичний, психологічний і соціологічний паритет.

Проте наразі ми зупинимось тільки на психологічному вимірі його розвідок, що у зв'язку з феноменом естетичного переживання актуалізують питання стимулів художньої творчості. Як відзначає К. Шевчук, С. Оссовський приділяє велику увагу дослідженню сексуального начала, що стимулює творчий процес, апелюючи до відповідних ідей психоаналітичної теорії. Вочевидь, польський дослідник не є однозначним апологетом фрейдівських поглядів на цю проблему, а отже, наголошує, що "сексуальні чинники, без сумніву, віді-

грають дуже важливу роль у мистецтві, ...але художня творчість не зводиться лише до цієї сфери людських імпульсів і почуттів" [4, с. 339]. Означену думку С. Оссовського навряд чи можна заперечити, до того ж вона частково пояснює причину очевидного ігнорування ним українсько-польського психоаналітичного досвіду, що безпосередньо ототожнюється з іменем С. Балея, і передусім з його визнаною теоретичною працею – трактатом "З психології творчості Шевченка".

Висновки. Таким чином, введення у сучасний контекст української естетичної теорії фактично недосліджених концепцій польських учених не тільки сприятиме відкриттю невідомих сторінок в історії естетики ХХ ст., але й актуалізуватиме накреслення нових підходів до аналізу її класичних проблем, актуальність яких ніколи не підлягатиме сумніву.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бранский В. Искусство и философия / В. Бранский. – Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 703 с.
2. Вайль П. Гений места / П. Вайль. – М.: КоЛибри, 2006. – 485 с.
3. Гюйо М. Искусство с социологической точки зрения / М. Гюйо; [Пер. Д.А.М.]. – С-Пб.: Изд-во товарищества "Знание", 1900. – С. 29–464.
4. Шевчук К. С. Аксиологічний вимір естетичного переживання в польській естетиці першої половини ХХ ст. / К. С. Шевчук. – Дисертація / рукопис, 2017. – 402 с.
5. Шкепу М. А. Эстетика безобразного Карла Розенкранца / М. А. Шкепу. – К.: Фенікс, 2010. – 448 с.

REFERENCES

1. Branskiy, V. (1999). *Iskusstvo i filosofija [Art and Philosophy]*. Kaliningrad, Jantarnyj skaz.
2. Vayl, P. (2006). *Genij mesta [Genius places]*. Moscow, Kolibri.
3. Guyo, M. (1900). *Iskusstvo s sociologicheskoy tochnki zrenija [Art from a sociological point of view]*. St. Petersburg, Izd-vo tovarishhestva "Znanie".
4. Shevchuk, K. (2017). *Aksiologichnij vimir estetichnogo perezhivannja v pol's'kij estetiki pershoj polovini XX st. [Axiological dimension of aesthetic experience in the Polish aesthetics of the first half of the twentieth century]*. – Kyiv, Manuscript.
5. Shkepu, M. (2010). *Jestetika bezobraznogo Karla Rozenkranca [Aesthetics of ugly Karl Rosenkranz]*. – Kyiv, Feniks.

Надійшла до редколегії 11.11.17

Е. И. Онищенко, д-р философ. наук, проф.

Киевский национальный университет театра, кино и телевидения им. Карпенко-Карого, ул. Ярославов вал, 40, г. Киев, 01054, Украина

ПОЛЬСКИЙ ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС ХХ В.: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ

Статья посвящена анализу польского эстетического дискурса ХХ в. и перспективам его интерпретации в украинской эстетике, в частности в работе К. Шевчук, которая защищается на кафедре этики, эстетики и культурологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко. Эти разработки значительно расширяют представление о каноне польской эстетической мысли, классически представленной именами таких эстетиков, как Р. Ингарден и В. Татаркевич, и открывают имена фактически неизвестных в Украине польских ученых, среди которых особый интерес вызывают работы Л. Блауштайна, М. Валлиса, Г. Ельзенберга и С. Оссовского. В частности, в данной перспективе освещаются уже традиционные для эстетики ХХ века проблемы: психология художественного творчества, коллективность эстетического восприятия, соотношение фантазии и воображения. Также открываются новые интерпретационные перспективы возвышенного и безобразного, эстетического переживания и опыта.

Ключевые слова: интерпретация, эстетическое переживание, эстетическое чувство, эмоция, фантазия, безобразное, экспрессия, стимул.

E. I. Onishchenko, Doctor of Philosophical Science, Professor,

Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University
40, Yaroslavov Val Street, Kyiv, 01054, Ukraine

POLISH AESTHETIC DISCOURSE OF THE 20TH CENTURY: INTERPRETATION OF INTERPRETATIONS

The article is devoted to the analysis of the Polish aesthetic discourse of the twentieth century and the prospects for its interpretation in the Ukrainian aesthetics, particularly in the works by Kateryna Shevchuk, defended at the department of ethics, aesthetics and culture studies of Taras Shevchenko National University of Kyiv. These research greatly extend the idea of the aesthetic canon of the Polish thought, classically represented by the aesthetics R. Ingarden and W. Tatarkevicz and reveal the names of virtually unknown in Ukraine Polish scientists, including special interest is the legacy of L. Blaustein, M. Wallis, H. Elzenberg and G. Ossowski. In particular, this perspective covers traditional for the twentieth century aesthetics problems, including psychology of art, collective aesthetic experience, ratio, fantasy, and imagination. Also, new interpretive perspectives of sublime and ugly, aesthetical experience are opened.

The theoretical orientations of the Polish scholars, in one way or another, were connected with the cornerstones of the aesthetic science - its subject, the conceptual-categorical apparatus, the structure of aesthetic consciousness, the phenomenon of artistic creativity, the specific nature of art, and others. In the process of conceptual concretization, in the field of Polish aesthetics a number of problems have been rather clearly distinguished, among which the special attention of practically all of its leading representatives has attracted the phenomenon of aesthetical experience. K. Shevchuk's investigation opens up an opportunity, at least in the format of a secondary interpretation, to join the research of the Polish scholars, whose work proved to be a giant "white spot" for the Ukrainian aestheticians.

Introducing actually unexplored concepts Polish scientists to the modern Ukrainian aesthetic theory not only facilitates the opening of "unknown pages" in the history of the twentieth century aesthetics, but also makes actual mark of new approaches to the analysis of classical problems, the relevance of which will never be a subject of doubt.

Key words: interpretation, aesthetical experience, aesthetical feeling, emotion, fantasy, ugly, expression, stimulus.