

3. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли: Учеб. пос. – М.: Высш. шк., 1978. – 352 с.
4. Шорске К.Е. Віденський fin-de-siècle. Політика і культура: Пер. з англ. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. – 320 с.
5. Bauman Z. Socjologia i ponowoiutnoŝ // Racjonalnoŝ wspyiczesoŝci: Między filozofi№ a socjologi№. – Warszawa: PWN, 1992. – S. 9–29.
6. Caroll D. Reguly gry // Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej. – Warszawa: Instytut kultury, 1991. – S. 53–64.
7. Czerniak S., Szahaj A. Postmodernizm i filozofia. – Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996. – 450 s.
8. Lindsay C. Corporality, Ethics, Experimentaion: Lyotard on the Eighties // New Left Review. – 1984. – № 146. – P. 389–401.
9. Lyotard J.-F. Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu // Postmodernizm: Antologia przekiadwy. – Krakow: Wyd-wo Baran i Suszczycski, 1996. – S. 62–81.
10. Lyotard J.-F. La condition postmoderne. Rapport sur le savoir– Les Йditions de Minuit. – Paris, 1979; цит. за польським перекладом: J.-F. Lyotard. Kondycja ponowoczesna. Rapport o stanie wiedzy. – Warszawa: Fundacja Aletheia, 1997. – 98 s.
11. Lyotard J.-F. The Sublime and the Avant-Garde // The Lyotard Reader. – Oxford: Oxford Press, 1989. – P. 206–220.
12. Pkkała T. Ponowoczesnoŝ jako estetyczna wspylnota smaku // Filozofia wobec XXI wieku. – Lublin: Wyd-wo UMCS, 2004. – S. 153–165.
13. Welsch W. Nasza postmodernistyczna moderna: Przeki z niem. – Warszawa: Oficyna naukowa, 1998. – 484 s.
14. Wiikoszewska K. Wariacje na postmodernizm. – Krakow: Ksi№garnia akademicka, 1997. – 227 s.

Д.І.Говорун

УЯВА ЯК ЄДНІСТЬ ЧУТТЄВОГО І РАЦІОНАЛЬНОГО

В статті здійснено аналіз природи феномена уяви, розкривається її сутність, зв'язок із естетичними почуттями людини, визначаються її функції в процесах художньої творчості.

Проблема художньої творчості багатогранна. Значне місце в ній належить розробці художньої уяви як своєрідного ядра творчості. На наш погляд, з'ясування творчого моменту уяви, її значення в мистецтві і житті людини слід розглядати в нерозривному зв'язку з почуттями, які формуються в процесі праці. Почуття і уява є не різнопорядкові, відокремлені процеси,

а по суті один єдиний процес. Творчу уяву можна розглядати „як центральне вираження емоційної реакції” [1,265]. Проте розкриття внутрішнього зв'язку між уявою і естетичним почуттям не є простим. Свого часу Л. С. Виготський зазначав, наприклад, що в психології немає розділів більш складних, ніж розділ про уяву і почуття [1,256].

Загальновідомо, що інтерес до з'ясування специфіки уяви здебільшого виявляється у психологічній науці і дещо менше у філософії і естетичній теорії. Однією зі спроб аналізу гносеологічного механізму уяви є праця Ю. М. Бородая (Воображение и теория познания. М., 1966), в якій йдеться про роль творчої уяви в науковому пізнанні. Проте дослідження уяви і естетичного почуття потребує як урахування закономірностей психічної діяльності людини, так і детермінованості цієї діяльності конкретними суспільно-історичними умовами їх життя.

У психологічній науці уява розглядається переважно як різновид чуттєвого пізнання [2]. Щоправда є й протилежна точка зору, згідно з якою „уява і мислення є фактично єдиною розумовою діяльністю, в процесі якої суб'єкт може більшою чи меншою мірою, явно або неявно керуватися вимогами логіки” [3,115].

Однак, якщо взяти до уваги теоретико-пізнавальне значення уяви у формуванні чуттєвих і логічних понять, то ці погляди є недостатніми. В першому випадку не повністю враховується активність уяви, в другому – навпаки, вона дещо перебільшується.

Нарешті, є й така точка зору, відповідно до якої в основі художньої творчості лежать процеси образного і поняттєвого узагальнення дійсності. Прихильники цих поглядів розуміють уяву здебільшого як „психічний процес, який полягає у створенні нових уявлень і думок на основі наявного досвіду” [4,285]. Таке розуміння творчої уяви враховує чуттєвий і раціональний моменти уяви, але не зовсім чітко вирізняє відмінності між чуттєвою і раціональною формою пізнання. Безперечно, в реальному пізнавальному процесі поняття і чуттєві наочні компоненти сприймання функціонують в єдності. Однак цим не знімається глибока відмінність між мисленням і чуттєвим пізнанням. В образі або наочній моделі уяви ми маємо справу з її чуттєвим корелятом. Проте це не вичерпує її сутності. Адже яким би ретельним не був аналіз речового субстрату людської діяльності (верстатів, картин, звуків музичного твору тощо), сам по собі цей аналіз не виявляє суспільно-практичної основи речей, їх суспільної цінності. Тому в з'ясуванні творчої уяви слід звернути увагу на те, яким чином можна виразити раціональне за допомогою чуттєвого, який механізм їхнього поєднання? Останній, на наш погляд, і становитиме логічне ядро творчої уяви.

Єдність чуттєвого і раціонального розкривається в процесі аналізу матеріально-практичної діяльності людини. Людська діяльність змінює світ відповідно до його об'єктивних закономірностей і потреб людини, реалізуючи

свою мету. Мета – це ідеально виражений предмет людської потреби, тобто продукований уявою людини синтез чуттєвого і раціонального. В цьому плані уява є відображенням дійсності в її потенції, тобто такою, якою дійсність має стати в результаті практики. В процесі праці створюється ідеально-наочна модель наступних предметних дій, в якій образ дійсності, продукований творчою уявою, відображається у формах діяльності. Ідеально-наочна модель репрезентує схему практичних дій людини, внаслідок чого виникає можливість побудувати і сам емпіричний образ. Але „схема” — це не просто образ або форма речі, а водночас являє собою процес відтворення різноманітних емпіричних образів. Тому „схема” є чуттєвим образом і конкретного предмета, і самої діяльності. Завдяки цьому в горизонті „схеми дії” людина отримує можливість ставитися свідомо до емпірично існуючого предмета. Інакше кажучи, сприйняття людиною певного предмета зумовлюється не просто оком, як фізіологічним органом, а здатністю уяви, що відображує і продукує „схему практичних дій” людини. Це певною мірою пояснює те, чому „картина світу” в ті чи інші історичні епохи визначається відповідним способом практичного впливу людини на навколишній світ. Так, на початку своєї історії людина діє на світ головним чином за допомогою природних органів свого тіла. Звідси впливає антропоморфізм. В епоху становлення машинного виробництва панує образ світу як грандіозного механізму („людина – машина” Ламетрі).

Творча уява, що продукує „схему дій” генетично подібна до засобів праці, якими людина взаємодіє з предметом праці і які слугують для неї провідником її впливу на цей предмет. На це була звернена увага ще в докантивській філософії. Зокрема, Спіноза вважав, що „внутрішня сутність” „створеної речі” полягає в самому акті творення. Коло, згідно з його поглядами, можна визначити так: „Це фігура окреслена якою-небудь лінією, один кінець якої закріплений, а другий рухомий” [5,352]. Фактично Спіноза описує конструкцію і спосіб дії такого простого знаряддя праці, як циркуль. Свого часу І. Кант доводив, що під „циркулем” і „лінійкою” треба розуміти такі знаряддя, які є найпростішими для уявного зображення і які не наслідують жодний інструмент. У Канта діяльність уяви схожа на спосіб доцільної діяльності. Як бачимо, Кант фіксує реальні моменти проблеми, але принцип доцільності тлумачиться ним з позицій апіоризму.

Форми діяльності, що продукує уява на рівні людини, не є механічною працею або формальними навичками у чуттєвих прийомах за наперед встановленими правилами. Ці форми в процесі еволюції відображення дійсності набули суспільного характеру і є „чуттєво-надчуттєвими”. Усі без винятку чуттєво-надчуттєві образи виникають в процесі практично-предметного перетворення людиною світу природи і свого суспільного життя. Це перетворення, має не тільки достоїнство загальності, а й безпосередньої

дійсності. Чуттєво-надчуттєві образи виникають і функціонують як відображені форми предметно-практичної, доцільної діяльності. В спогляданні ж вони виступають саме як форми речей, створених людською працею.

Однак з аналізу форм речей і чуттєвих образів споглядання неможливо досягнути надчуттєвої природи уяви. Вона може бути розкрита лише за допомогою аналізу людської форми діяльності. Показовим з цього погляду є приклад, наведений у книжці К. Керама „Боги, гробниці, учені”. В Середній Америці дослідники стародавніх цивілізацій Стефанс і Казервуд спробували замалювати деякі пам’ятники знайденого стародавнього міста, їм це не вдалося. „Справа в тому, – пояснює цю обставину Керам, – що світ образів, з яким він (Казервуд) тут зіткнувся, був зовсім не схожий на все те, з чим йому доводилося досі зустрічатися”. „Спробуй розібратися, що то власне таке – орнамент, чи яка-небудь частина людської фігури. А ось тут око, сонце чи просто якесь символічне зображення” [6, 330].

У світосприйманні уява, що продукує схему форм діяльності, є посередником між чуттєвою і раціональною формою пізнання. Вона забезпечує органічний взаємозв’язок між чуттєвим пізнанням і абстрактним мисленням. Як така, творча уява є не просто чуттєвою або раціональною формою, а становить собою їх певну єдність.

Уява – необхідний компонент творчої діяльності людини, що виявляється в побудові на основі наявного досвіду образу форми діяльності. До того ж досвід виступає тут як знання тих дій, які треба здійснити, щоб досягти певних практичних результатів. Саме внаслідок цього творча уява постає як творення, як прояв універсальної здатності людського пізнання, що виникла в процесі праці. Ось чому поділ творчої уяви на наукову і художню є, на наш погляд, дещо однобічним. У творчому процесі уява, як універсальна здатність, не має самостійного значення; вона завжди взаємодіє з іншими людськими здатностями.

У науковому пізнанні відображення об’єктивного світу в свідомості суб’єкта є загальним і, отже, позбавленим емоцій. У мистецтві, навпаки, дійсність відображається відповідно до її значення для суб’єкта. Тому твори мистецтва відображають „емоційні настрої” людини.

Адекватна інтерпретація мистецтва досягається за допомогою з’ясування взаємодії уяви і почуття, їх співвідношення в процесі практичної і теоретичної діяльності. Причому внутрішня сутність цього взаємозв’язку зумовлена практичною структурою діяльності людини. Саме тому уява продукує схему форм діяльності, а людські почуття виникають лише тоді, коли предмет сприймається як предметна діяльність, визначається процесом. тієї діяльності, до складу якої він входить.

Об’єктивний світ, з яким взаємодіє людина, відповідає або не відповідає її потребам. Ці потреби в найзагальнішому розумінні є цілями. В цьому

розумінні все доцільне стосується почуття задоволення, а протилежне доцільному – почуття незадоволення. Останнє є однією з передумов діяльності людини.

За допомогою уяви людина досягає певного збігу образу предмета потреби з доцільністю своєї праці. З цього боку уява є специфічним моментом предметно-чуттєвої діяльності, що сприяє поєднанню почуття людини з тим, що містилося в понятті про мету. Ця функція уяви зумовлена насамперед тим, що художній процес значною мірою детермінується його цілями, а самі предмети природи слугують тут засобами, призначення яких полягає у визначенні діяльності людини, і вже потім – самих предметів. Тому предмет пізнання у мистецтві може бути прямо протилежний відтворюваним об'єктам дійсності, як це буває в байках чи казках, де лев або дуб є носіями загального змісту людської діяльності. Загалом почуття задоволення чи незадоволення є певними віхами в здійсненні ціннісної орієнтації людини по перетворенню об'єктів дійсності. Розглянемо це конкретніше. Сучасний поділ форм праці надає можливість людині опрацювати лише певну частку природної речі. Або, у технологічному процесі виробництва людина передає результативний вираз своєї праці іншій людині у вигляді сирого матеріалу (напівфабрикату), який ще не має своєї завершеної належної форми. Тому предметом відчуття людини, з одного боку, є природна річ і власна механічна робота, вправність в чуттєвих прийомах (що теж певною мірою детермінована суспільним буттям людини), а з другого – це вже не природна річ, а природна річ у людській колективній діяльності, де спільним для чуттєвості кожної людини буде результативний вираз сукупного способу дій. Отже, універсальний характер чуттєвості кожної людини, спричинений не тільки тим, що виробляється, а й тим, як виробляється. Як бачимо, „суспільність” – це не „ще один”, так би мовити, рядовий атрибут чуття поряд з іншими його характеристиками, а його внутрішня природа. Почуття людини є насамперед чуттєво сприйманим способом форм діяльності людей. За цих умов почуття кожної людини набуває загальнозначимої цінності.

Однак всезагальність, хоч і є суттєвим моментом естетичних почуттів, проте ще не визначає їх естетичного значення. Естетична насолода потребує конкретної чуттєвої цілісності предмета споглядання і, отже, тяжіє до чуттєвого зв'язку з якісною специфікою об'єкта. Але остання повинна відповідати специфічній потребі, і з одного боку, бути „вільною” від тієї діяльності, якій вона була підпорядкована (наприклад, діяльність стародавнього мисливця характеризувала силу останнього і мала лише опосередковане відношення до предметних властивостей предмета), а з іншого – діяльність виражає певну потребу людини в предметі, а тому наближається до якісної специфіки самого об'єкта. Наприклад, коли здобич використовувалась як прикраса. Тут уже наявна відособлена діяльність, яка має опосередковане відношення

до сили чи мужності мисливця. В першому випадку професія мисливця має емоційне значення тільки завдяки мотивам, які не мають прямого зв'язку з їхніми предметними властивостями, в іншому – цінність змінила свою реальну основу, тимчасом як емоція, лишаючись загальною, злилася з чуттєвою індивідуальністю об'єкта. В мистецтві предмет узагальнюється не сам по собі, а завжди в єдності з опосередковуваними його людськими зв'язками і відношеннями. Саме тому естетичні почуття не обмежуються лише чуттєвістю, не обмежуються вони і всезагальністю, а є і тим, і іншим водночас. Не всяке задоволення є естетичним або результатом естетичного відношення до дійсності. Скажімо, насолода від смачної страви або аромату троянд не є естетичною. Вона засвідчує існування біологічних потреб, які в широкому розумінні є показниками біологічної доцільності організму і слугують йому для пристосування до умов навколишнього середовища.

Естетичне почуття має специфічну характеристику. На відміну від інтересів користі естетичне почуття є вираженням духовної потреби в предметі, цінність якого зумовлюється в даному разі самим фактом його існування.

На відміну від утилітарних потреб, твори мистецтва задовольняють не фізичні, а духовні потреби людини і спрямовані на розвиток її чуттєвості. Тому естетичне почуття й насолода, яку ми отримуємо в процесі естетичного споглядання, базується на умінні людини абстрагуватися від своєкорисних запитів.

Д. Дідро намагався обґрунтувати тезу про те, що вигода і користь є природною якістю людини, найвищим і єдиним стимулом будь-якої діяльності, в тому числі й естетичної. Складна природа естетичного зводилася ним до утилітаризму або до моралізуючого засобу [7, 350].

За такого підходу естетична насолода, яку дарує нам мистецтво, уявляється уже несуттєвою – істотним визначається лише користь від повчання. Але якщо ототожнити естетичне з користю, то цілком слушно буде відповідь Руссо на питання Діжонської Академії: „Чи сприяло відродження наук і мистецтв поліпшенню нравів?” Відомо, що Руссо цілим трактатом відповів на поставлене питання – „ні”. Він один із перших вказав на „зворотний бік прогресу, коли зростання економіки, розвиток науки не дають людям свободи, не забезпечують морального вдосконалення [8, 67].

Однак, виявивши факт глибокого розходження новітнього мистецтва з життям, Руссо не з'ясує тих соціально-економічних причин, які зумовили цей розрив. Він не збагнув суспільних умов розвитку людини і мистецтва, ідеалістично звів естетичне почуття до почуття морального, розуміючи останнє хибно, а саме як очищення людських пристрастей.

Естетичне почуття не зводиться до безпосередньої чуттєвості і насолоди. Естетична насолода виникає в процесі практичної дії. В естетичному почутті вся сума первинних життєвих емоцій, заснована на практичних відношеннях

до предметів, відображена неначе повторно, вдруге, сприйнята як об'єкт і разом з об'єктом, завдяки чому і підноситься до духовного рівня самосвідомості. Інакше кажучи, до естетичного почуття предмет приходить практично, тобто разом з діяльністю, з якою він пов'язаний, і лише тому й може бути емоційно значущим. Але в самому естетичному почутті цей практичний зв'язок поданий узагальнено як теоретичний об'єкт споглядання. В кожній сфері діяльності людини можна виявити сферу прагнень і сферу досягнень. Звідси стає зрозумілим, що не задоволення саме по собі спричиняє діяльність і поведінку людини, а співвідношення між конкретним прагненням і результатом людської діяльності, яке і визначає характер задоволення. В праці реалізується співвідношення особистого і суспільно значимого. Тому естетичне почуття не зводиться до безпосередньої чуттєвості і насолоди. Мистецтву належить важлива роль у формуванні людської моралі, бо воно виховує людські почуття, допомагає їм позбутись „жаги” безпосередньої потреби, стати продуктивними, творчими. В праці виявляється безкорисливість естетичного світосприймання та засвідчується специфічна відмінність мистецтва від інших сфер життєдіяльності. Адже мистецтво змогло відокремитися в особливу форму суспільної свідомості тільки завдяки тому, що йому притаманні свої внутрішні закономірності, в яких своєрідно відбиваються загальні закони (відношення суспільства до природи).

Мета дійсного мистецтва і дійсної моралі збігається, бо мистецтво як і мораль відображає прагнення людини до здійснення ідеалу життя. За своїми тенденціями мистецтво і мораль в самій основі своїй ворожі всьому, що заважає прогресу людства. Те, що з погляду розвитку виявляється перепорою, сприймається і відчувається не тільки як щось шкідливе, але ще й як моральне зло і естетично потворне. Естетичне переживання – не самоціль і не „доповнення” до моральної норми поведінки. Воно „прояснює моральне почуття”, робить його більш глибоким, різнобічним, змістовнішим.

Естетичне почуття і творча уява тісно пов'язані. Спільним для них є спосіб діяльності. Така природа уяви й естетичного почуття надає їм загальнозначимої цінності.

Література

1. Выготский Л. С. Психология искусства. – М., 1968.
2. Брушлинский А. В. Психология мышления и кибернетика. – М., 1976.
3. Розов А.И. Фантазия и творчество. – Вопросы философии. – 1966. – № 9.
4. Философская энциклопедия. – М., 1966. – Т. 1.
5. Спиноза Б. Избр. Произведения. – М., 1957. – Т. 1.
6. Керам К. Боги, гробницы, ученые. – М., 1960.
7. Дидро Д. Собр. соч. – М., 1946. – Т. 6.
8. Руссо Ж. Ж. Избр. Сочинения. – М., 1961. – Т. 1.

ГЕНЕАЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ

В статті прослідковується розвиток поняття „творчість” в історії європейської культури. Стверджується, що сучасна людина „приречена” на творчість, оскільки саме в ній людина може зберегти свою екзистенцію.

Сучасне суспільство дуже високо поцінує творчі здібності. В бізнесі потрібні люди, що вміють мислити „неординарно”. Художники захищають свої роботи на основі їх новизни, а не традицій (або на основі модерністичних традицій інновації). Розвиток техніки розширив межі можливого в медицині і науці. Вчителі заохочують до творчих відповідей учнів, навіть якщо вони неправильні. Перед людиною, а особливо людиною інтелектуальною, ставиться завдання проявляти „творчу ініціативу”. Найменший натяк на те, що творчі здібності будуть якось подавлені, викликає неспокій і це показує наскільки ці здібності для нас важливі.

З іншого боку, багато сучасних людей ніяковіють перед творчим завданням, і боячись втратити власне „Я” шукають того, кому „доручити” творчість, того, хто вирішив би за них раз і назавжди непрості проблеми самовизначення. Витворюється тип людини, котра добровільно дозволяє маніпулювати своєю свідомістю, їй накидають цінності „одноразової” культури з її поверховістю, частковістю, простацтвом, крикливістю. Це спричиняє глибоку кризу у всіх сферах життя людини і суспільства.

Сучасні соціальні науки і теорії прагнуть передбачити майбутнє людини і рекомендують найкраще, на їх думку, щоб організувати її життя, звільнити від непотрібних страждань, від несправедливості тощо. Але люди не бачать, що спроби насильницького застосування таких теорій до життя, призводять в результаті лише до збільшення страждань і несправедливості. Духовна еволюція особи не є процесом подібним до росту дерева, що відбувається сам по собі, без усвідомлення і зусиль. Комп'ютерна цивілізація перетворила знання на інформацію, а пізнання – на поінформованість. Людина опиняється перед загрозою втрати смислу існування внаслідок неготовності до творчої актуалізації, котра сьогодні дуже потрібна як людині, так і навколишньому світові. Тому важливим є розвиток ідеї і практики творчої реалізації особи, яка є шляхом від невігластва до мудрості. Мета даної статті – повернутися до проблеми творчості, до її основи, проаналізувати розвиток поняття „творчість” в історії європейської культури і виявити витоки сучасного розуміння цієї проблеми.

Своєрідною атрибутивною рисою людського способу буття є спроба подивитися на себе з позиції космосу, з позиції абсолюту, безумовної та