

Отже, чи не вперше своєю творчістю М. Гоголь проголосив свій принцип і, одночасно, тему своїх філософських шукань – любов до абстрактної людини – то не любов, а пусті слова, служіння абстрактному ідеалові може обернутися безмежною жорстокістю щодо особистості. Він переконаний, що через страждання, які випали на долю його народу, треба прийти до співстраждання, і, зрештою, – до справжньої любові. Саме цінною своєї життєвої і творчої драми він зафіксував для нашої культури невлесний момент рівноваги соціального служіння і поваги, співчуття і любові до конкретної людини в її неповторному життєвому світі. І в цьому розумінні М.Гоголь обґрунтовує класичну парадигму, значущу для всього ХІХ століття.

У людських душах є все, як зазначав М.Гоголь: і ангел, і чорт, святий і розпусник, праведник і злодій, і лише перевага чогось характеризує людину. Розхитані моральні засади, все наше життя змушують шукати виходу з духовної кризи. Моральний ідеал повинен бути рушійною силою. Він зазвичай змінюється під впливом обставин, але саме моральний ідеал і характеризує епоху. Ці визначальні тези відгукуються луною впродовж всього драматичного шляху, який судилося пройти Гоголю-філософу відтоді і аж до тепер.

#### Література

1. Барабаш Ю. Загадка „прощальної повісти”: „Избранные места из переписки с друзьями”. – М.: Художественная литература, 1993. – 270 с.
2. Бичко І.В. Свобода чи сваволя? (Критичний огляд філософії екзистенціалізму). – К., 1966. – 47 с.
3. Гоголь Н.В. Избранные сочинения. – М., 1948. – 450 с.
4. Горський В.С. Історія української філософії. – К.: Наукова думка, 2001. – 374 с.
5. Єфремов С. Між двома душами. Микола Гоголь. – К., 1909.
6. Звinyaцковский В. Николай Гоголь: тайны национальной души. – К., 1994.
7. Попович М. Микола Гоголь. – К., 1989.

О.М. Лосик

### КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ ВИТОКИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОЗУМІННЯ СВОБОДИ

*У статті на прикладі концепції „ігрової” природи дискурсивних практик Ж.-Ф. Ліотара проаналізовано історично-культурні витоки постмодерної естетики в часи Модерну та авангарду.*

Постмодерністський напрям досліджень та рефлексій у сучасній гуманітаристиці залишається актуальним, контраверсійним і міждисциплінарно зорієнтованим. Внутрішню багатовекторність

постмодерністського „стану духу” його опоненти (особливо ті з когорти т. зв. фельстонних, за влучним визначенням В.Вельша) інтерпретують як аргумент на користь нецілісності, антисамобутності та штучності цього інтелектуального та мистецького феномену, хоча уважна типологізація існуючих протиріч дозволяє спостерегти та проаналізувати набагато ґрунтовніші, ширші й цікавіші смисли постмодерністських концепцій [13, 5-9].

Так, визнані авторитети у сфері історії ідей (Ю.Габермас, Р.Рорті, З.Бауман, В.Вельш, З.Краснодембський, М.Фізерстовн, С.Леш та інші) вже не стільки дискутують про (не)виправданість чи (без)перспективність радикальних постмодерністських постулатів, скільки осмислюють витоки, причини та особливості їх становлення й поширення. Вони розуміються нарівні з іншими світоглядними (історичними, ментальними, ідеологічними) наслідками закономірних трансформацій „класичної” парадигми Модерну, об’єднаних ключовим паролем “свобода”, але у своїх дискурсивних – теоретичних та практичних – здійсненнях є доволі різноманітними. Під таким кутом зору, культурно-естетична сфера трактується вже не тільки як пасивна, адсорбуюча похідна „режимів сигніфікацій” (С.Леш), а як один з рушійних осередків бунтівливого „бурління дискурсу” (М.Фуко), що протиставляється тоталізуючим практикам насильства та свободи, актуальним і в новітню глобалізаційну добу.

Розглянемо наведені тези докладніше.

Естетичні реформи, „духово” близькі постмодерністам, розпочалися ще в часи академічних канонів. З одного боку, новочасний та просвітницький досвід творення та рецепції краси, описаний у “Феноменології духу”, мав бути „об’єктивним”, досягатися через скероване тяжіння пристрастей та експресій до метафізичної „істини”, замикається в одновимірній телеологічній духовості й, урешті-решт, спрямовуватися на розпізнавання „правдивого” сенсу зображальних символів. У традиціях гегелівської філософії мистецтво ставало „минулим минулим” та підпорядковувалося нормам спекулятивного світогляду: „... мистецтво вже не дає того заспокоєння духовних потреб і тієї нагороди, яких шукали та лише в ньому знаходили попередні епохи (...) Воно втратило для нас свою автентичну правду та правдиве життя (...) потреба світогляду про мистецтво є сьогодні непомірно більшою, ніж у часи, коли мистецтво для мистецтва давало певне задоволення. Нас мистецтво заохочує до рефлексійних роздумів, проте не з тією метою, аби творити нові мистецькі твори, але щоби пізнати науково, чим воно є” (Гегель) [6, 63, прим. 1]. „Слушні” образи з царини творчості, нарівні з політичними ідеями та моральними ідеалами, конституювали стабільність станів експресивності та коригували вільнодумні уявлення.

Однак діалектика Просвітництва заклала й сумніви в доречності універсального й універсалізуючого шляху до істини. Мова класичної, “гегелівської” естетики втрачала актуальність для застосування у філософії мистецтва [3, 200–204], а сама наука про прекрасне поступово виокремилася зі загального корпусу гуманітарних наук як окрема дисципліна та розпочала автономне функціонування [1, 401–412]. В архітектурі, музиці, письменстві, усіх видах творчості, які належать до “образотворення”, а також в теоретико-мистецтвознавчій царині зароджується опозиційне критичне бажання переінтерпретувати (або й де-структурувати) моноліт єдиних культурних канонів. На думку В. Вельша, прагнення антираціонального естетизму, своєю „міццю ставлення запитань” уособили критику логоцентризму й водночас, як „ферменти”, доповнили „модерність” тогочасної парадигми. Він пише: „Новочасна епоха становить подвійний образ: з одного боку, здійснюється через раціоналізацію, з іншого – терапію, що полягає на анти-раціоналізації” [13, 104].

Для прикладу, естетично-філософська аналітика Дені Дідро стала для постмодернізму (особливого одного з його чільників – Ж.-Ф. Ліотара) взірцем вирішення дилем творчого пошуку, що залишилися актуальними і в добу „систем, телекомунікацій та рецептів на досягнення прибутків”, а саме: як розуміти значення й роль індивідуальної свободи в мистецькому самовираженні та співвідносити її з загальноприйнятими чи популярними уявленнями про красу, самотність, правдивість, істинність тощо.

Як аналізує Ж.-Ф. Ліотар, трактат Д. Дідро “Salon de 1767” свідчить про початок нового тлумачення тріадної взаємодії „автор – твір – рецепієнт”. Зображення прекрасного тіла в інтерпретації Дідро становило „мішанину лібертанізму і провокації” [9, 69]. „Нахабність” та „нечуване зухвальство” стилю Дідро Ліотар, услід за Шлегелем, називає „сатирию” – художнім бунтом митця, який антитрадиційним трактуванням канонів прагне засобами протиставитися „правильному образу” чи „правильному коментарю”: „... коли „автор”... замість здобувати у праці свою автентичність, губить її; коли замість спонукати споживача до болісного повороту до себе, а коментатора – до хворобливого задоволення від доброго функціонування системи, схиляє свій дискурс (і тих, для котрих є призначений) до дисципліни неспівмірності, що становить нескінченність” [9, 68]. Сміслова конотація цих фактично протопостмодерністських міркувань Д. Дідро така: реальність вказує не на „щось одне”, а на „багато чогось”, що „створює нам клопіт у розпізнаванні їхніх значень таким чином, немовби дійсність цілковито нас ігнорувала” [9, 68].

Концепція Д. Дідро допомогла Ж.-Ф. Ліотару окреслити тьглий зв’язок між, на перший погляд, взаємозаперечуючими світоглядами європейського Просвітництва та Постмодерну. Адже при ототожненні „новизни” й „експерименту” зі „свободою”, розуміння „актуальності” та „сучасності”

виходило поза часові межі. Так, для прикладу, гасло „плюральності” в призмі ери Просвітництва розумілося як синтезоване співіснування конкретних багатоманіт (наприклад, сфер діяльності, способів пізнання, точок зору) у межах єдиного централізованого „мономіфу”, а в постмодерності воно символізує нередуковане співіснування багатьох мовлень (дискурсивних практик), які, до того ж, перебувають у постійному внутрішньому оновленні та зовнішній конфронтації. Саме тому, зокрема, наш сучасник визнавав, що „постмодерність” завжди початково перебуває в стані „модерності” – стосовно тієї епохи, в межах якої вона зароджується та протиставляється панівним оповідям-нарративам: „Модерн є стало вагітним постмодерном” [14, 24]. Право самому визначати собі час є „можливим для кожного”. “Навколо нас існують лише паракронізми, актуальність вимірюється, як у всесвіті, за годинником оглядача, за винятком того, що в історії людства, а особливо в історії мистецтва, функціонує як швидкість світла”, – стверджує Ж.-Ф. Ліотар [9, 69]. Тому, запевняє Ліотар-куратор, „на моєму годиннику” описи двохсотрічної давнини, здійснені Д. Дідро, є „більш актуальними”, ніж концептуальні засади, сформульовані П. Кандінським чи М. Дюшамом. „Ми” (читачі Дідро), продовжує Ліотар-філософ, також можемо приєднатися до запропонованого полі-адресованого дискурсу, стати тими, до котрих промовляє або авторське „я”, або ж його „герой”. „Учасники” подібних візуально-текстуальних комунікацій постійно перебувають в оточенні змінних, не-оригінальних, запозичених „станів” та „сцен”. Пізнати їх одночасно не підвладно жодним очам, як і неможливо структурувати множинність риторичних назв та слів. Перед ними постає не творчий продукт, а радше „коло метаморфоз, на яке вказує (наша) дія і яка саме у ньому є епізодом” [9, 67].

Відтак, часи формування парадигми Модерну необхідно розглядати не лише під кутом зору картезіанської принциповості та непорушності „великої оповіді” (гранд-нарративу), а й враховувати її внутрішню діалектику. Завдяки їй і в художньо-естетичній, і в теоретично-сциєнтифічній сферах ініціюється критичний сумнів та міцніють схильності до релятивістського „розламування” світоглядної мета-цілісності. “Більше Дідро і менше д’Аламберів – ось гасло постмодерніста”, – підсумовує В. Вельш революційні перетворення у сфері художньої культури періоду класичного Модерну [13, 119–120].

З другої половини XIX ст. просвітницька естетика (а паралельно і політична думка) як доповнююча складова раціонально-телеологічного світогляду набуває чергових ознак “новітності”, відомих в історії під гаслом “декаданс” (dйcadence). Вона яскраво виявилася в мистецько-художньому стилі модернізму. Властиві його картині світу риси вивільнення від канонів вийшли далеко поза межі літератури й малярства та стали важливим культурно-цивілізаційним явищем [2, 231–270].

У дослідницько-аналітичній сфері сучасної наукової спільноти активно осмислюються “авангардні витoki” постмодерністського дискурсу з точки зору трансформації естетичного сприйняття реальності. Прикметно, що більшість американських дослідників естетично-філософського постмодернізму одноставно пов’язує витoki “пост”-ів та “ізмів”-ів із різким розвитком ідеології та логіки Модерну. Постмодерністська свобода є для не-постмодерніста Д. Белла, противника “ліотарівського дискурсу” Ч. Дженкса та критика його європейського коріння А. Гайссена й інших (зокрема, С. Бенгабіб, Г. Фостер, Ф. Джеймсон), новою культурною тенденцією, максимально критичним (позитивним і прогресивним) переосмисленням ідей модернізму та деконструкцією спадку “модерності”. В авторському вступі до відомої праці “Стан(овище) постмодерну. Рапорт про стан світогляду” Ж.-Ф. Ліотар однозначно твердить, що “постмодерністські” зміни в найбільш розвинутих суспільствах Заходу (країнах Центральної Європи та Північної Америки) зумовлені культурним станом дійсності “після перетворень, яким підлягли правила гри науки, літератури й мистецтва, починаючи від кінця XIX ст.” [10, 19]. Виразно “постмодерністськими” продуцентами епістемологічних перетворень, окрім наукових відкриттів, він вважає саме мистецькі “бунти” в Центральній Європі на початку XX ст. Аналогічно і його найвідоміші опоненти – Ю. Габермас та Ч. Дженкс – вбачають причини трансформації “проекту” Просвітництва в ідеях авангардного модернізму 10–20-х років у відомих мистецьких європейських столицях, насамперед Відні та Парижі.

Австрійська богема 10–30-х років минулого століття й досі залишається квінтесенцією унікальної та автентичної, суто європейської креативності, майже ідеальним зразком художньо-естетичної інтерпретації тогочасної дійсності: водночас субтельним й вражаюче футурологічним “радикальним виразом” майбутніх паралогічних постмодерністських “ігор” [4]. Насамперед у прозі таких авторів, як Музіль, Краус, Гофманшталь, Лоос, Шьонберг, Брех, Кафка знову оновився альтернативний погляд на “сучасність” та її невід’ємну складову – свободу [9, 118–119]. Мовні лабіринти “віденської генерації” почали структурувати художньо-мистецькі, естетично-культурознавчі та літературно-письменницькі імпульси, перетворюючи топоси пригноблення від “безвідповідальної свободи” на поліінтерпретативні дискурси органічного (європейського) самовираження через “культурну свободу”. Разом з тим, вони продовжили кшталтування європейського світогляду (за висловом Р. Музіля, “світогляду, що всміхається у вуса”), провіщаючи та наближаючи післямодерністський “поліморфізм” (Ж.-Ф. Ліотар) ідей.

Наголосимо, що непересічність ірраціонально-творчих перетворень перших десятиліть XX ст. базувалася на потужних потенціалах насамперед європейського, найбільше австрійського, артистичного середовища.

“Європейський” контекст “декадентських” пошуків нових символів, образів, ідентичностей пробуджував та демонстрував перверсивні настрої: експериментально-ігрове помноження й увиразнення знаків еротизму, некрофільї, сатанізму та окультизму віддзеркалювало інтелектуально-філософське становище fin de siècle та “вітальний” неспокій національних спільнот [12, 154–159]. У низці європейських країн “декаданс” набував специфічно-національного апологування, зокрема у Франції воно яскраво проявилось насамперед у поетичній творчості Ш. Бодлера, П. Верлена, Т. Готьє, згодом – Ж. Мореаса, П. Валері, М. Малларме, П. Клоделя.

Зростаюча увага до “дегенеративних” складових “легітимної” історії ідей означала більше, ніж революційно-андеграундовий та відцентрово-периферійний (а відтак – маргінальний) спротив домінуючим нормам і цінностям буржуазно-капіталістичних суспільств. Декадентська, а невдовзі й імпресіоністська, експресіоністська та інші “нервові вразливості” (за Б. Бараном) релятивізували переконання в натуралістично-раціональному пізнанні головних феноменів культурної дійсності, зокрема “краси”, “автентики”, “моральності”, “ідентичності”, “свободи”. Як і наукові інновації, вони виконували регенеруючу роль у трансформації післяпросвітницької культурної парадигми, а відтак, певною мірою, руйнували її традиційні основи. Вони пришвидшували фрагментаризацію енциклопедичних, академічних констант телеософського розгортання світогляду. Естетично-мистецька “субтельність” та “дендизм” модерністських авторів й теоретиків стала для багатьох постмодерністів зразковим прикладом визрілого в просвітницькому дискурсі конфлікту навколо осягальних меж і потенціальних можливостей свободи, який, окрім художньої, наявний і в сциентичних, філософських, політично-ідеологічних, морально-етичних сферах.

Ж.-Ф. Ліотар передбачав неunikну “легітимацію” дискурсу “нової вразливості” в усіх ділянках духовної експресії, насамперед у мистецькій та інтелектуальній сферах. Він повсякчас підкреслював вагу дискурсивних правил на змінному плюралістичному тлі сучасності, без яких усі дискурси останньої унеможливаються. У своїй праці на здобуття докторського ступеня навіть відділив трактування “дискурсу” як адекватного сучасності мислення та “образної експресії” як його специфічного рефлексивного стану [7, 120]. Цей філософ експериментував у пошуках різних категоріальних критеріїв, які б стали можливими вихідними пунктами для критичного “стану духу” і “оборонним потенціалом у боротьбі з теоретичним догматизмом” [8]. Зокрема, інтерпретуючи філософування І. Канта з “Критики здатності судження”, Ж.-Ф. Ліотар наділяв естетичний (передовсім французький) авангард амбівалентними ознаками: разом із відчуттями “приємності”, “краси”, “інновативного” він викликає “страх”, “жах”, “небезпеку” й “біль”.

Так постала його концепція “афірмативної естетики” – практичної рефлексії уявляти те, що перебуває поза межами “легітимного” і, згідно з “нарративними” правилами, не включене в діалогічно-дидактичний зв’язок між “здатністю розуміти” та “здатністю уявляти”. Ж.-Ф. Ліотар писав: “Сучасне мистецтво полягає у дослідженні неоповідального і небаченого. Творяться предивні машини, завдяки яким можна досвідчити те, чого не можна було помислити або відчути. Розмаїтість мистецьких “пропозицій” приводить до запаморочення голови: хто (ж) з філософів спромігся б над нею запанувати й стандартизувати? Проте саме завдяки цьому розпорошенню мистецтво зрівнюється з буттям (як потуга можливостей) чи мовою (як потуга гри)” [9, 77].

Відомо, що особлива акцентація на новизні та опорі через експерименти властива кожному креативному, художньому “акту” самовираження, який претендує відірватися від ремесла. На нашу думку, в постмодерністському аспекті їй притаманне не стільки емоційно-психологічне, скільки ідейно-світоглядне, навіть ідеологічне навантаження. Зокрема, Ж.-Ф. Ліотар заглиблюється у дослідження “розбитої” цілості життя, обстоюючи невідворотність поділу на “мовні ігри” політики, пізнання і культури [8, 396-397]. Саме на засадах категоричного твердження про “розлам” однобічно скерованої на поступ та емансипацію думки об’єктивованого суб’єкта він здійснив дослідження про закоріненість новітніх (мистецьких) “візій” та “репрезентацій” ще в перед-модерністських часах.

Тому “... питання залишається тим самим: чого очікуємо нині від мистецтва”, – констатував Ж.-Ф. Ліотар у 1990 році, маючи за собою досвід мистецько-кураторської апробації власних філософських маніфестів. Аналізуючи панораму сучасного мистецтва, представлену у 1982 році на міжнародній виставці “Documenta 5” (що й досі періодично відбувається в Касселі), Ліотар застерігає: “Не потрібно твердити, що кожен з цих експериментів є тільки суб’єктивним баченням Буття” [9, 75], бо жодна з сучасних “мистецьких пропорцій” “не посідає привілею об’єктивності”, тобто не є суб’єктивнішою від інших. Ці (с)проби малярства й декоративно-ужиткової сфери, а також перформансів та літератури, аудіовізуальних, театральних й танцювальних практик створюються безпосередньо в плині самого життя.

Постмодерністське відчуження “есенції” та “екзистенції” (за М. Гайдеггером) доволишнього буття, насамперед у малярських полотнах та інсталювальних візіях, уподібнюється рефлексивному пошуку “форми”, яка б втілювала його за допомогою концепції “естетичної афірмативності”. Ознаки “культурної декласифікації” й “демонополізації символічних ієрархій” сучасності набувають особливої інтенсивності (за Ф. Джеймсоном, “поліфренічності”). Оскільки “ніхто не знає, якою “мовою” послуговується буття, ані того, якою мовою можна про нього мовити” (як і того, “чи йдеться лише про одне буття,

чи тільки про одну з мов буття”), то постмодерністські митці, будучи в розпачі від надміру нез’ясованого, озброюються сміхом, іронією та експериментами, аби ствердити суб’єктивний “маленький світ” як один із творчих “есе” про розгортання в уяві та реальності феномену свободи. Візуальна матеріальність (адекватна репрезентативності Модерну) поступається місцем віртуальній іматеріальності (т. зв. “симульованій реальності”, за Ж. Бодрійяром), що складається з множинних інформацій, непостійних систем, цифрових закодованих ідентифікацій життєвого середовища. Вона динамічно-процесуальна, враховує різноманітність накладених один на одного “кодів”, “фікцій”, “симулякрів”, перетворюючи культурну реальність на невпинну серію іконографічних образів, продюкованих мас-медіа та культурними посередниками (“фахівцями від культури”, за М. Фізерстоуном).

Щобільше, кожна “мистецька пропозиція” є одночасно герметичним та егалітарним “жанром” креативності, оскільки творці конструюють індивідуальні варіативні “буття”, не претендуючи на узагальнюючу об’єктивність: “...єдиним критерієм інваріантності, якому може підпорядкуватися творчість мистецтва, є питання: чи міститься у ньому щось, що можна взнати за ще не випробувані, а отже, й позбавлені (цього) правила, можливості мови чи вразливості. Естетика, отже, стає параестетикою, коментар – паралогією, творчість – парапоетикою”, – узагальнює Ж.-Ф. Ліотар [9, 76]. Мистецький експеримент сам собою символізує наближення нових етапів у культурній екзистенції сучасного людства, одним із основних стала технологізація доквілля [5, 10–13].

Підсумовуючи: естетично-філософська аналітика Д.Дідро та авангардизм художників і теоретиків часів модернізму стали для європейського постмодернізму (зокрема, у Франції) зразком вирішення дилем творчої свободи (як і свободи творчості) далеко поза межами мистецького самовираження. Зокрема, концепція творчості одного з найвідоміших філософів-постмодерністів Ж.-Ф. Ліотара наголошує на тому, що підстави і цілі вільного самовираження завжди пов’язані з подоланням кризи домінант естетичного примусу особи. Тому здійснювана постмодерністами сучасна деконструкція владного „статусу світогляду” (Ж.-Ф.Ліотар) в певних аспектах протиставляється масовій уніфікованості ідеалів, виборів та смаків саме шляхом естетичного вивільнення (через образність, мову, жести, рухи тощо).

### Література:

1. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней: Пер. с фр. – М.: Прогресс-Культура, 1994. – 528 с.
2. Леш С. Соціологія постмодернізму: Пер. з англ. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с.

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 przekiadaw. – 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