ТВОРЧА УЯВА В ЕСТЕТИЧНІЙ ТЕОРІЇ КАНТА

Стаття присвячена аналізу естетичної теорії І. Канта в контексті дослідження сутності та функцій продуктивної уяви. Автором визначається її місце в процесах наукового пізнання та художньої творчості, простежується взаємозв'язок уяви з чуттєвою, розсудковою та розумовою діяльністю людини.

Ключові слова: *творча уява, розсудок, розум, здатність судження, чуттєвість, естетичне, доцільність, мистецтво.*

Місце і роль дослідження уяви в естетичній теорії визначається специфікою цього своєрідного засобу відображення дійсності. Більшість розвідок в цій царині ще й донині ґрунтуються переважно на спогадах і висловлюваннях митців про їхню власну творчість. Такий підхід має певну цінність, але він недостатній для розкриття механізмів художньої уяви на рівні загальних закономірностей творчого процесу. Щоб з'ясувати специфіку мистецтва і художньої діяльності, необхідний філософський аналіз тих особливостей людського світосприймання, які є концентрованим вираженням специфіки творчої уяви. Це дає можливість перенести розгляд уяви у сферу теорії пізнання, вважаючи її різновидом чуттєвого відображення, і, водночас, функцією людського мислення. Саме такий – філософський – підхід до пізнання природи цього складного феномена ми зустрічаємо в естетичній теорії І. Канта. Тож, з огляду на відчутний брак в сучасній естетиці праць, де б творча уява поставала як предмет теоретико-методологічного аналізу, ми ставимо за **мету** реконструювати кантову концепцію уяви та віднайти в ній відповіді на актуальні питання теорії творчості.

Як відомо, саме Кант став чи не найпершим серед дослідників, хто відмовився від суто психологічної інтерпретації уяви як важливого компоненту людської творчості й підніс її вивчення на рівень загальнофілософської проблеми відношення мислення до буття. Такий підхід дозволив мислителю порушити низку важливих питань, пов'язаних з сутнісними вимірами творчої діяльності людини взагалі, а також визначити місце, специфіку та роль в ній уяви.

Звісно, інтерес до теоретичної спадщини І.Канта завжди мав місце серед філософів. Не є виключенням в цьому плані і його вчення про уяву. Так, докладному аналізові цієї категорії присвятив свою програмну працю "Кант і проблеми метафізики" фундатор екзистенціалізму М. Гайдеггер. Про уяву багато писали Сартр та інші філософи. Проте висвітлення естетичної теорії мислителя наражається на низку труднощів, пов'язаних із суперечностями самої кантової філософії.

Однією із суперечностей цієї філософії є неузгодженість між чуттєвим і моральним світом, між природою, де панує сліпа необхідність, і свободою, як "царством" свідомих цілей. Згідно з Кантом, закони природи, що схоплюються поняттям "теоретичний розум", мають значення лише для чуттєвих речей, тоді як моральні закони ("практичний розум") мають універсальний характер. "Практичний розум" стоїть вище від "теоретичного" і має силу для всіх чуттєво-сприйманих речей, оскільки заповідає людині існування найвищих у світі благ [5, 433].

Загалом функцію підпорядкування Кант називає здатністю судження. Вона є логічною операцією, яка полягає в підведенні одного поняття під інше, родове. Особливість здатності судження як пізнавальної дії полягає в тому, що вона на відміну від розсудку не дає понять, а на відміну від розуму не дає ідей про той чи інший предмет. Вона має тільки підводити під поняття ідеї розуму або чуттєвий матеріал [2, 107]. Функції здатності судження відповідає діяльність суб'єкта, спрямована на упорядкування даних чуттєвості під розсудковою формою. Така операція була конче потрібна Канту, оскільки чуттєвість і розсудок у його розумінні діаметрально протилежні. Чуттєвість потребує існування предметів зовнішнього світу. Розсудок, на думку Канта, безвідносний до

предметності, він не здатний сам забезпечити свою діяльність відповідним матеріалом, а тому – "порожній", не має заздалегідь визначеного змісту. Не пропонує він і мети, задля якої здійснює синтез чуттєвості. Як такий, розсудок "технічний", його дія подібна до машини, що формує матеріал за певними правилами. Діяльність розсудку спрямовується розумом. Взаємозв'язок між чуттєвістю й розумом здійснюється завдяки здатності судження. Ця здатність постає як уява і, примиряючи розсудок і розум, сама є почасти чуттєвістю, почасти розсудковістю, і тим і тим водночас.

Розсудкові поняття, згідно з Кантом, апріорні. Вони не пов'язані з емпіричною дійсністю і чуттєвим спогляданням. Унаочнення апріорних понять відбувається за допомогою уяви, яка підводить під них конкретні образи. Засобом такого підведення є "схема". Найбільш загальною і разом з тим чуттєвою формою унаочнення або конкретизації понять є простір і час. Наприклад, чистою схемою величини, або кількості, буде число. Значення часу полягає в даному разі в тому, що число передбачає послідовність частин, або одиниць. Ми не можемо мислити лінії, пише Кант, не проводячи її в думці, не можемо мислити коло, не описуючи його, і навіть час ми можемо уявити не інакше, як звертаючи увагу на послідовність проведення прямої лінії, яка має бути зовнішнім фігурним уявленням часу [7, 104]. Число як синтезом цих частин і є схемою величини. Отже, уява постачає поняттю образ, перетворює його у "схему-поняття". Під "циркулем" і "лінійкою", продовжує Кант, розуміються такі знаряддя, що мають означати "лише найпростіші способи зображування уяви, які не може наслідувати жоден інструмент" [8, 206].

Як бачимо, хотів того Кант чи ні, діяльність уяви в нього схожа на спосіб дії найпростішого знаряддя праці, тобто на спосіб чуттєвої, доцільно спрямованої діяльності. Адже схема-поняття є чуттєвим образом не окремого предмета, а самої діяльності, тобто методом побудови будь-якого емпіричного образу. З приводу цього Кант пише: "Поняттю про трикутник взагалі не може відповідати ніякий образ трикутника. Образ завжди обмежується лише частиною обсягу цього поняття і ніколи не досягає всієї загальності поняття, яке повинне мати значення для всіх трикутників, прямокутних, гострокутних тощо. Схема трикутника не може існувати ніде, крім мислення, і означає правило синтезу здатності уяви" [7, 223]. Отже, ця схема є передусім відображенням нашої доцільної діяльності, тобто відтворенням того, для чого ми щось робимо і як ми робимо. Ось чому, скажімо, найрізноманітніші, зовсім не схожі будинки, починаючи від двадцятиповерхових і закінчуючи невеликими хатками, людина однаково вважатиме будинками. Як пише Ю.М. Бородай, у будинку ми "сприймаємо саме загальне наше ідеальне поняття – мету. Ми бачимо в даній емпіричній речі "щось", призначене правити за сховище від снігу й дощу, а тим самим ми бачимо й те, "як" це "щось" зроблено" [1, 99].

Ідея доцільності тлумачиться Кантом ідеалістично – лише як апріорний принцип. Проте вже у самій постановці ним згаданого питання схоплено такі моменти, критичне переосмислення яких могло б дати плідні результати. Це стосується, по-перше, інтерпретації людської мети як ідеально вираженого напряму розвитку природи, розкриття специфіки об'єктивного часу порівняно з людським, який є формою свідомої мети і відтворенням доцільного процесу праці. По-друге, заслуговують на увагу думки Канта щодо уяви як посередника між чуттєвістю і розсудком. Звичайно, Кант не виявляє дійсної практичної основи, яка б об'єднувала чуттєвість і розсудок. Адже тільки практика поєднує в собі достоїнство загальності і безпосередньої дійсності. Отже, лише, матеріально-практична діяльність є основою виведення тих форм, які Канту здавалися апріорними (в тому числі часу як основного феномена уяви, а також принципу доцільності та інших форм). Кантові вдалося визначити лише "логічне ядро" уяви, що забезпечує взаємозв'язок між чуттєвим пізнанням і абстрактним мисленням. Однак це було значним досягненням на той час і зберігає певну цінність донині. Зокрема аналіз творчого процесу в сучасній психології свідчить про раціональність думки, висунутої Кантом.

Як бачимо, Кант фіксує деякі реальні моменти проблеми. Однак, не знайшовши можливості з'ясувати специфіку принципу доцільності у межах окремого суб'єкта, він схиляється до апріоризму.

У сфері теоретичного пізнання здатність судження, що постає як уява, відіграє, за Кантом, допоміжну роль і називається "визначальною". Поняттям "визначальної здатності судження" Кант користується для того, щоб показати відмінність між уявою і "рефлектуючою здатністю судження", яка лежить в основі його естетичної теорії. "Визначальна" здатність судження полягає в підведенні конкретного поняття під загальне. Загальне – наслідок розсудкової діяльності. Конкретне є чуттєвим уявленням предмета, але за умови, що загальне вже дане. Так, емпіричне уявлення тарілки однорідне з поняттям кола, тому що круглота, яка споглядається в тарілці, мислиться в колі. Здатність судження виявляє, чи є емпіричне виявом ідеального, вона зводиться до відшукування нових і нових прикладів для ідеального поняття. "Єдина й, до того ж, велика користь прикладів якраз у тому, – пише Кант, – що вони загострюють здатність судження" [7, 218]. Визначальна здатність судження не дає можливості знанню, накопиченому в процесі соціального розвитку, перетворитися на "мертвий тягар". Відсутність же визначальної здатності судження межує, за Кантом, з "дурістю", проти якої немає ліків [7, 218].

Коли ж цю здатність розглядати як самостійну, виявиться, що вона тісно пов'язана з почуттям задоволення або незадоволення. Але в такому випадку ми вже матимемо справу не з визначальною здатністю судження, а з рефлектуючою. Рефлектуюча здатність судження, вважає Кант, не може з'ясувати специфічної об'єктивної основи загальних понять. Вона рефлектує "згідно зі своїм власним суб'єктивним законом, відповідно до своєї потреби, але водночас у згоді з законами природи" [7, 218]. Це означає, що за її допомогою ми не розширюємо свого знання про предмети, а лише визначаємо ставлення до них. Пізнання визначає поняття про явища природи, пояснюючи їх причинний зв'язок. Коли ж ми твердимо, що предмет приємний чи неприємний, то це – лише спосіб розгляду, який ми самі привносимо в дійсність за допомогою рефлектуючої здатності судження. Такий розгляд опосередкований чуттєвістю, яка невід'ємна від нашого ставлення до світу.

Встановлення відмінності між пізнавальним і естетичним судженням на основі почуття є також заслугою Канта. Справді, чуттєва, або емоційна, основа судження в науковому пізнанні або необов'язкова, або просто неможлива. Принаймні, коли в процесі наукового пізнання вчений переживає почуття радості, то воно байдуже щодо істини як результату пізнання. Навпаки, в естетичному ставленні сила пережитого почуття є основою естетичного судження. Будь-яке почуття, за Кантом, – це акт синтезу, за допомогою якого ми пов'язуємо уявлення про предмет з нашим суб'єктивним станом. Предмет, з яким співвідноситься суб'єкт, відповідає або не відповідає якійсь із його потреб. Ці потреби в найзагальнішому розумінні є цілями. Тому все доцільне стосується почуття задоволення, а все недоцільне – почуття незадоволення. За допомогою уяви збуджується почуття і виникає образ, причому уява намагається досягти певного збігу образу з нашим суб'єктивним станом. З цієї точки зору, уява є специфічною діяльністю, що пов'язує внутрішнє почуття людини з тим, що містилося в понятті про мету.

У науковому пізнанні відображення об'єктивного в свідомості суб'єкта є загальним і, отже, позбавленим емоцій. В естетичному ж ставленні, навпаки, дійсність відображується відповідно до її значення для суб'єкта. Тому естетичне відношення є завжди емоційно-оцінювальним.

На відміну від визначальної здатності судження, де часткове підводиться під загальне, рефлектуюча здатність судження не може підводити чуттєве під загальне, бо останнє ще потрібно відшукати. Кант вважав, що таким загальним може бути апріорний принцип доцільності, або ідея мети, оскільки там, де ми маємо справу з прекрасним, ми лише підводимо чуттєве явище під цей принцип; ми не пізнаємо певний предмет, а рефлектуємо, тобто співвідносимо його з чуттєвим станом. Як бачимо, Кант у своїй естетичній теорії також не зміг уникнути апріоризму. Ця данина традиції спричинена

нехтуванням історичного походження принципів людського пізнання та діяльності. Щоправда, характеризуючи уяву як відображення довільної доцільної мети діяльності, Кант окреслив перспективу виведення апріорних форм із матеріальної діяльності, з праці. Але тільки накреслив.

Загалом здійснений Кантом розгляд предметів відповідно до форм доцільності не випадковий. Адже дійсність, що оточує нас, це не просто матеріальні предмети, а предмети людської матеріально-практичної діяльності. Вони становлять "олюднену" природу, на основі якої формується людина, її мислення та уява. Тому знайдені в олюдненій природі визначення поширюються і на ту частину природи, яка ще не охоплена працею. "Визначення природи самі по собі, – зазначає Е. Ільєнков, – суть прямо і безпосередньо визначення олюдненої і олюднюваної природи, в цьому розумінні – "антропоморфізм". Але ці "антропоморфізми" якраз і не вміщують в собі нічого "специфічно людського", крім одного – чистої всезагальності, чистої універсальності [4, 76-77]. Це єдино можливий шлях пізнання й естетичного освоєння природи.

Здатність людини сприймати світ не дається самою природою. Вона є продуктом соціалізації людини, наслідком культурно-історичного засвоєння нею опредметнених форм суспільної діяльності, що стали "неорганічним тілом людини". Вона вироблена в процесі спілкування людини з різними галузями культури, яка в згорнутому вигляді несе в собі практику минулих поколінь. І лише за певних соціальних умов підневільної праці індивідуальні форми світосприймання фетишизуються і можуть здаватися апріорними.

Кант виявив також відмінність між наукою та мистецтвом. Відомо, що лейбніцівсько-вольфівська школа, в особі багатьох впливових своїх представників – (Баумгартена, Мейєра, Мендельсона, Зульцера та інших) вважала, що естетичне судження відрізняється від логічного тільки як невиразне від виразнішого. Згідно з таким поглядом, естетика є лише "нижчою" гносеологією. Кант спростовує це, виокремлюючи естетику в самостійну науку. Однак він абсолютизує відмінність логічного від естетичного, доводячи її до розриву. Тим часом будь-яке розмежування сфер людської діяльності виправдане тільки в тому разі, коли воно не переростає в однобічне їх тлумачення.

Кант розмежовує прекрасне, приємне і добре. На його думку, прекрасне викликає почуття насолоди. Але оскільки насолода, скажімо, від смачної страви або аромату троянд, не прекрасна, а приємна, то прекрасне міститься десь між приємним і добрим. Приємне – сфера відчуття, добре – сфера ідей. Тому насолода, що збуджує приємне і властива одній людині, є суб'єктивною і, отже не має загального і необхідного значення. Адже той самий колір, приємний для одного, може бути неприємним для іншого. Навпаки, задоволення, збуджене добрим, всезагальне. Так, шляхетний вчинок викликає насолоду у кожної людини. Естетична насолода – це не просто відчуття і не просто ідея, а їх єдність. Вона індивідуальна й водночас всезагальна (тому-то й кажуть, що про естетичний смак не сперечаються, насправді ж ніщо не викликає стільки суперечок, як смаки).

Естетичні почуття, за Кантом, мають специфічне походження. На відміну від інтересів користі, що засвідчують існування біологічних чи соціальних потреб людини, естетичні почуття є вираженням духовної потреби в предметі, цінність якого зумовлюється в даному разі самим фактом його існування. Безкорисливість відрізняє почуття прекрасного від почуття приємного, перетворює афекти сміху в гумор тощо.

Всезагальність і необхідність естетичного смаку, за Кантом, відрізняється від всезагальності і необхідності в логіці або теорії пізнання. Судження смаку – це продукт гармонії, розсуду, уяви, "вільна гра" яких притаманна усім людям; звідси всезагальність суб'єктивних умов в оцінці предметів. На ній, згідно з Кантом, ґрунтується об'єктивна значущість естетичної насолоди. Однак, взаємодія пізнавальних здатностей у мистецтві, в основі якої лежить судження смаку, водночас і схожа на наукове пізнання, і відрізняється від нього. Ця схожість виявляється в тому, що в обох випадках метою поєднання здатності

є пізнання. Проте, якщо в науці ця здатність доходить до пізнання об'єкта, то в мистецтві вона сягає "пізнання взагалі" [8, 219].

Завданням наукового знання є відображення диференційованого цілого. Тому знання відтворює об'єкт з боку його внутрішніх зв'язків і закономірностей відповідно до їх загальності. Уява ж, навпаки, відображає ці зв'язки відповідно до своєї природи, намагається подати загальне як окремий випадок, обмежений у просторі й часі. Але якщо потрібна сувора послідовність мислення, уява відмовляється від свого тяжіння до довільності, підпорядковуючи свої дії розсудкові, який абстрагується від конкретності й індивідуальності. З приводу цього Кант пише: "Лише розсудок дає закон. Але якщо уява вимушена діяти за певним законом, то її продукт за своєю формою визначається поняттям (про те), яким цей продукт повинен бути" [8, 246]. Отже, художній процес "вільний" від підпорядкованості суворій закономірності, однак має свої, властиві йому закономірності.

Метою мистецтва не є теоретична система як всеохолююче ціле. Воно немов "вириває" об'єкт свого сприймання із жорсткого детерміністського зв'язку, включаючи його до іншої системи, де одиничне стає представником цілого. Тут розсудок підпорядкований уяві, бо він сам не з'єднує чуттєвий матеріал в універсальне ціле, яким визначається окреме явище, а спрямовує свою здатність на будь-який елемент цього матеріалу. У науковому процесі "розсудок поспішає: він не спиняється на «частковому» і «одиничному». У мистецтві – навпаки: розсудок – слугує чуттєвості, яка є джерелом всього "часткового" і одиничного і яка взагалі спрямовується на окреме" [2, 249].

У мистецтві розсудок з будь-якої деталі (слів, вчинків, рухів) творить індивідуальне як самостійне ціле. Він "не поспішає", віддаючись цілком своїй синтезуючій здатності. Отже, інтерес до часткового, індивідуального є і в науці, і в мистецтві, але має різне спрямування. Щодо наукового процесу одиничний предмет є моментом універсального цілого. Тому уява, яка служить розсудкові, має здійснювати це так, щоб не порушити необхідних зв'язків, не перетворити їх на довільні. Тут сам предмет науки владно диктує уяві свої вимоги. Продукт мистецтва щодо суб'єкта є наслідком уявлення окремого предмета, який не перебуває у розсудковому зв'язку з іншими предметами. Тому художній процес відбувається інакше, ніж науковий. Розсудок тут слугує уяві тим, що зосереджує свою увагу на одиничному. Але оскільки одиничне все ж має узгоджуватися з умовами всезагальності, то воно стає водночас і загальним [8, 221]. Отже, за Кантом, уявлення про художній об'єкт є таким одиничним, в якому є передумови загального.

У вченні про всезагальність естетичного судження Кант робить крок від суб'єктивного ідеалізму до об'єктивного. Однак, виключаючи поняття з естетичної оцінки, він знову повертається до суб'єктивістського розуміння естетичного і, відриваючи форму від змісту, впадає у формалізм. Безперечно, поняття відіграє значну роль в оцінці форми естетичного, але перебільшувати цю роль недоречно.

Мислячи предмети, ми перетворюємо їх у щось загальне і, в цьому розумінні, – в ідеальне. Ідеалізація містить в собі також момент фантазії, породжує ситуації, які неможливо знайти в реальній дійсності, до того ж огрубляє дійсність. Однак за її допомогою можна виявити реальну тенденцію, яку вона фіксує в кінцевому підсумку.

Зосереджуючись на якомусь окремому аспекті дійсності, уява в певному розумінні "окінцевлює" нескінченний процес пізнання цієї дійсності. Але, слугуючи розсудкові, вона повинна постійно змінювати характер своєї дії, бо це диктується нескінченністю самого процесу пізнання і творчості. Коли уява "окінцевлює" дійсність, створений нею образ здається начебто завершеним. У мистецтві це виявляється в тому, що його продукт існує як одиничне і ціле водночас; продукт мистецтва "певною мірою" замкнений у собі. Одиничне в науці протистоїть тому цілому, частиною якого воно є, в мистецтві – підноситься до цілого, стає цілим і навпаки – ціле постає як саме це одиничне. За Кантом, у мистецтві художній об'єкт виявляє свою одиничність як цілісність, а цілісність – як одиничність, не співвідносячись з іншими тотожними об'єктами. Мета розчиняється в художньому об'єкті, поглинається ним, тобто реалізується повністю (чого ніколи не буває

в об'єкті науковому). Однак цю особливість художньої творчості Кант тлумачить як "доцільність без "мети", повністю відокремлюючи естетичне не тільки від науки, а й від моралі та суспільних ідеалів.

У теоретичному пізнанні пізнавальні здатності (розсудок і уява) визначаються предметом пізнання, узагальнюються і опосередковуються ним. Щоб бути загальним і необхідним (а це й означає бути об'єктивним), знання має відповідати предметові. Згідно з цим продукти уяви поєднуються з продуктами розсудку або, як каже Кант, "якщо уява змушена діяти за певним законом, то її продукт за своєю формою визначається пізнанням" [8, 246].

На відміну від наукового пізнання, де співвідношення розсудку і уяви диктується самим об'єктом, у мистецтві, як стверджує Кант, навпаки, не продукти уяви з'єднуються з продуктами розсудку, а самі здатності пізнання і сприймання. Спосіб пізнання виходить із речей і завершується в нас. Процес художньої творчості навпаки: іде від нас самих і спрямовується на зовнішні речі. Пізнання, так би мовити, націлене на освоєння зовнішньої природи, тоді як художній процес – на розкриття самої людини.

Поняття людської здатності та їх самовияв сьогодні часто-густо витлумачуються лише як суто індивідуальний спосіб утвердження "авторських уявлень", відчуттів і підсвідомих інстинктів. Такий підхід суперечить всій практиці розвитку світового мистецтва. Як відомо, в художніх творах втілюються загальнозначущі форми відношення людини до світу природи і свого суспільного буття, форми суспільно-історичної діяльності. Саме виходячи з цього, можна стверджувати, що митець у своїй творчій праці відображає загальнозначущий досвід, складовим елементом якого є індивідуальний досвід самого митця. Цим самим підкреслюється "особистісний" і, водночас, суспільно значущий характер діяльності в мистецтві.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що специфіка чуттєвого і раціонального в естетичному світосприйманні полягає в самому способі їх поєднання, який здійснюється за допомогою форм чуттєвості, зокрема схематизму часу. Уява продукує схему послідовності часових дій суб'єкта. Вона є водночас і чуттєвою і всезагальною і, в цьому розумінні, править за засіб доцільної діяльності.

Заслугою Канта є те, що він зумів оголити суперечності цієї проблеми і поставити їх розгляд на рівень філософської науки. Але, оскільки вихідні принципи його естетичної теорії ґрунтувалися на позаісторичному розумінні природи, людини і, зокрема, практичної діяльності, то розглядувані ним проблеми лишилися не розв'язаними. Проте, судити про того чи іншого мислителя ми повинні не стільки за те, чого він не зробив порівняно з його наступниками, скільки за те, що він зробив порівняно з попередниками. В цьому плані внесок І. Канта в розвиток теорії уяви та естетичної теорії важко переоцінити.

Література

1. Бородай Ю.М. Воображение и теория познания / Ю.М. Бородай. – М.: Высшая школа, 1966. – 150 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. Книга вторая / Г.В.Ф. Гегель. – М., 1932. – 490 с.
3. Говорун Д.И Творческое воображение и эстетические чувства / Д. И. Говорун. – К.: Вища школа, 1990. – 142 с.
4. Ильенков Э.В. Об эстетической природе фантазии / Э.В. Ильенков // Вопросы эстетики. – Вып. 6. – М.: Искусство, 1964. – С. 46–92.
5. Кант И. Критика практического разума / И. Кант // Кант И. Соч. в шести томах. – Т. 4. – Ч. 1. – М.: Мысль, 1965. – С. 311-501.
6. Кант И. Первое введение в критику способности суждения / И. Кант // Кант И. Соч. в шести томах. – Т. 5. – М.: Мысль, 1966. – С. 99-160.
7. Кант И. Критика чистого разума / И. Кант // Кант И. Соч. в шести томах. – Т. 3. – М.: Мысль, 1964. – С. 69-756.
8. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант // Кант И. Соч. в шести томах. – Т. 5. – М.: Мысль, 1966. – С.161-530.

Аннотация. ***Говорун Д.И. Творческое воображение в эстетической теории И.Канта.***

Статья посвящена анализу эстетической теории И.Канта в контексте исследования сущности и функций творческого воображения. Автором определяется ее место в процессах

научного познания и художественного творчества, прослеживается взаимосвязь воображения с чувственностью, рассудком и разумом человека.

Ключевые слова: *творческое воображение, рассудок, разум, способность суждения, чувственность, эстетическое, целесообразность, искусство.*

Summary. ***Govorun D.I. The creative imagination in Kant's aesthetic theory.***

The article dedicated to analysis of aesthetic Kant's theory in context of investigation of essence and function of efficient imagination. The author determines its place in process of scientific knowledge and artistic creative work, interconnection of imagination trace with sensual, judicious and mental activity of human being.

Key words: *creative imagination, sound sense, mind, ability of judgment, sensuality, aesthetic, expediency, art.*

Надійшла до редколегії 20.06.2011 р.

УДК 111.852

О.О. Колотова

«ДЗЕРКАЛЬНІСТЬ» ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК У МОДЕЛЮВАННІ КОМПОЗИЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

У статті досліджується реалізація естетичної ідеї «дзеркала» на рівні конструювання композиції художнього твору. Доведено, що «дзеркальність» у царині мистецького формотворення виявляється через принцип симетрії; прийом «дзеркало в дзеркалі»; застосування явища анаморфозу в моделюванні художнього твору; полідзеркальну композицію, внесення реального дзеркала до художнього простору арт-об'єкта.

Ключові слова: *естетична ідея «дзеркала», композиція, симетрія, «дзеркало в дзеркалі», анаморфоз, полідзеркальна композиція.*

Постановка проблеми. Протягом всієї історії свого існування дзеркало та його сутнісна властивість – властивість відображення, або дзеркальність, посідають важливе місце в конструюванні естетичного дискурсу та в художній творчості. Сучасна гуманітарна думка, зокрема філософія, культурологія, естетика, мистецтвознавство, намагається осмислити «дзеркало» не лише як один з предметів, функції якого виходять далеко за межі практичного ставлення людини до нього, а, головним чином, як певну ідею і сигнатуру творчості, що має широкі евристично-естетичні, образно-конститутивні можливості.

Аналіз досліджень та публікацій. Останнім часом «дзеркало» як культурний феномен досліджувалося С. Мельшіор-Бонне, М. Пендеграстом, О. Чулковим. З точки зору естетичної ідеї «дзеркала» звертаються до аналізу мистецтва Т. Гундорова, В. Личковах, Ю. Ніколаєвська, Н. Перепелова, Л. Пікун, О. Слоньовська, Г. Чміль. Проте, варто зазначити, що більшість дослідників зосереджуються на розкритті смислотворчого потенціалу естетичної ідеї «дзеркала», причому аналіз, як правило, здійснюється на одному, диференційно визначеному виді мистецтва. Натомість формоутворювальні функції «дзеркальності» у мистецтві в цілому залишаються недостатньо дослідженими, особливо в сучасному естетичному дискурсі.

Відтак, **метою** даної публікації є дослідження реалізації естетичної ідеї «дзеркала» як формоутворювального чинника на рівні конструювання композиції художнього твору.

Виклад матеріалу. Сутнісні властивості феномену «дзеркала», такі як: здатність «подвоювати» дійсність, створювати симетрію за рахунок такого подвоєння; спроможність розширювати простір, вносити до нього додаткові виміри, показувати певні об'єкти, недоступні прямому баченню; потенції анаморфозу (дзеркальних деформацій) – надають можливість використовувати «дзеркальність» як потужний композиційний прийом у моделюванні художньої форми твору мистецтва.