

Е. И. Онищенко, д-р филос. наук, проф.
Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого
ул. Ярослав Вал, 40, г. Киев, 01034, Украина

ИНТУИТИВИЗМ АНРИ БЕРГСОНА КАК КАТАЛИЗАТОР ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ

В статье проанализирован процесс вхождения интуитивизма Анри Бергсона в европейское философско-эстетическое и искусствоведческое пространство начиная с 1913 года – года опубликования первой англоязычной интерпретации идей французского мыслителя. Показано, как ряд тезисов его философской концепции трансформировались в сферу художественного творчества, повлияв на искусство XX века. Акцентировано внимание на примерах интерпретации интуитивизма, представленных в современной украинской гуманистике.

Отмечается, что в сложной структуре философской системы Бергсона "интуиция – интуитивизм" занимает особое место. Продемонстрировано, что заинтересованное отношение современников к идеям А. Бергсона сопровождало весь творческий путь этого выдающегося философа, а многоаспектность его теории приводила к выделению определенных ее частей как основополагающих.

Ключевые слова: интуитивизм, интерпретация, интуиция, инстинкт, интеллект, время, память.

O. I. Onyschenko, Doctor of Philosophical Sciences, Professor
Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre,
Cinema and Television
40, Yaroslaviv Val, Kyiv, 01054, Ukraine

HENRI BERGSON'S INTUITIONISM AS A CATALYST OF INTERPRETING PROCESSES

The article analyses the process of intuitionism's "entry" into European philosophical – aesthetical and studying of art area from 1913 – the year of publishing the first English speaking interpretation of the French thinker.

It is shown as the line of thesis of his philosophical conception transformed into the sphere of artistic creation and influenced on the art of the XX century. The examples of intuitionism's interpretation which are represented in modern Ukrainian human science have been accented. It is underlined that the first experience of English – language interpretation of Henri Bergson's ideas, whose works were very popular in European cultural area, is connected with the name of Gerbert Wildom Karr (1859 – 1931), who proposed popular account of the French theorists views in the work The philosophy of Bergson.

The accent is made on the fact that G.W. Karr's interpretational model uses the principle of systematization of "the problem field" which H. Bergson formed during the first decade of the XX century. Special attention is paid to "intuitionism" – composed part of "bergsonism" in the context of which a special theoretic loading lies on the factors "memory" and "time". Examining "time" H. Bergson proposes to take into consideration its "reversibility" and "non-reversibility".

It is shown that factors "memory" and "time" were actively used in avant-garde art and in "logic – alogic" of the building of literary works of the school of "new novel" and in European cinematograph of the 70 – 80 years of the XX century. As a good example of aesthetic-artistic embodiment of the modifications of "memory" and "time" the creation of famous Spanish producer Karlos Sauro has been considered. It is emphasized that a special load in the general system of views of H. Bergson is "intuitionism", which in the European cultural space was highly appreciated by both the philosophical community and artists. It is emphasized that such factors of "intuitionism" as intelligence, instinct, intuition, time, memory, are still relevant in the research field.

Key words: intuitionism, interpretation, intuition, instinct, intellect, time, memory.

УДК 7.072.2

М. В. Тернова, канд. філос. наук, ст. викладач
Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, м. Київ, 01034, Україна
termarv@gmail.com

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА КОНЦЕПЦІЯ Р. ДЖ. КОЛЛІНГВУДА ЯК ОБ'ЄКТ ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Проаналізовано мистецтвознавчу концепцію Робіна Джорджа Коллінгвуда (1889–1943) – відомого англійського філософа-неогегельянця, значна частина теоретичної спадщини якого пов'язана як із з'ясуванням природи мистецтва, так і з розглядом його стану в період зміни "доби Оскара Вайльда на добу Редьярда Кіплінга". Окреслено коло проблем, таких як зміст і форма, образ, зображення, мімесис, відображення, емоція, мистецтво і "людина з вулиці", представлення яких в інтерпретації Коллінгвуда значно розширило дослідницький простір не лише англійського, а й європейського мистецтвознавства. Наголошено, що мистецтвознавча концепція англійського теоретика побудована на підґрунті активного використання історико-культурних традицій.

Ключові слова: мистецтвознавство, мистецтво, структурні елементи художнього твору, художник.

Постановка проблеми. Розвиток як європейської, так і вітчизняної гуманістики перших двох десятиліть ХХІ століття довів необхідність із сучасних позицій проаналізувати й оцінити історико-культурні тенденції, що були "показовими" для європейського культурного простору ХІХ – першої половини ХХ ст., подекуди виконуючи роль теоретичного підґрунтя, від якого відштовхується сучасне гуманітарне знання. Виокремлення, дослідження та оцінка конкретних етапів історико-культурного процесу як таких, що накреслили подальший шлях європейського культуротворення, визначають актуальність даної статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Монографія Р. Дж. Коллінгвуда "Принципи мистецтва" (1938) з

об'єктивних причин лише від 70-х рр. ХХ ст. почала активно входити в європейський дослідницький простір. Відтак аналіз його мистецтвознавчої концепції, потужної складової естетико-психологічних поглядів англійського теоретика, в українській гуманістиці здійснено вперше. У статті використано низку робіт, проблематика яких дотична до піднятих проблем, а саме: становлення романтизму [4], персоналізована історія англійського та французького живопису [5], феномен "низової естетики" [2].

Мета статті полягає у представленні мистецтвознавчої концепції Р. Дж. Коллінгвуда, що наприкінці першої половини ХХ ст. підсумувала теоретичні шукання англійської гуманістики на європейських теренах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Окреплюючи актуальність статті, автор наголошує на існуванні показових тенденцій, які виокремлюються в логіці європейського культуротворення означеного нами історичного періоду. Потужний внесок у формування цих тенденцій зробила й англійська гуманістика, яка від доби романтизму не лише досить яскраво заявила про себе, а й помітно вплинула на теоретичні пошуки і за межами Британії. Слід зазначити, що на сторінках монографії "Принципи мистецтва" (1938), а саме ця робота у концентрованому вигляді представляє мистецтвознавчу концепцію Р. Дж. Коллінгвуда, значну увагу було приділено феномену романтизму і підкреслено особливу роль англійських поетів та живописців в утвердженні естетико-художніх засад цього мистецького напрямку [1]. На наше глибоке переконання, аналіз мистецтвознавчої концепції Коллінгвуда має спиратися на з'ясування його ставлення до естетико-художньої сутності романтизму, що, відштовхуючись від моделі лорда Байрона (1788–1824), повинна була цілісно охоплювати життєво-творчий шлях митця – автора романтичного твору.

Загальновідомо, що романтизм сформувався як загальноєвропейський феномен, початковий період становлення і руху якого визначили "брати А. і Ф. Шлегелі, Новаліс, Ф. В. Шеллінг, Ф. Шлейермахер – мислителі так званого йенського романтизму, історично першого і найяскравішого періоду еволюції цієї течії" [4, с. 347]. Теоретико-практичні орієнтації "йенських романтиків" хоча у загальних обрисах і були підтримані на французьких та англійських теренах, все ж зазнали помітних змін та трансформацій, що дозволяють оперувати поняттями "французька" та "англійська" гілки романтизму.

Сьогодні, віддаючи належне "йенським романтикам", не можна недооцінювати художній внесок Байрона, Сауті, Шеллі, Вордсворта, Колриджа, котрі представляли англійську модель літературного романтизму. Зрештою, оскільки у будь-якому випадку оцінка має потужний обсяг суто суб'єктивних чинників, займатися порівняльним аналізом спадщини талановитих особистостей – справа завжди непевна.

Відтак у межах статті нас цікавить англійська гуманістика, а це означає, що зосередженість на романтичному напрямі цієї країни цілком природна. До того ж слід пам'ятати і про ту перевагу, що її мали англійські романтики, а саме: потужний культуротворчий шар, який свого часу створила драматургія Вільяма Шекспіра (1564–1616), світове визнання якої накреслювало подальшим поколінням митців певні естетико-художні орієнтири.

Значення спадщини Шекспіра в логіці розвитку англійського мистецтва визнає і Коллінгвуд, неодноразово звертаючись до шекспірівського досвіду в процесі аналізу низки важливих проблем, які актуалізувалися стосовно мистецтва XIX ст., а саме:

1. Поява й утвердження поняття "ars" – мистецтво, яким користувався Шекспір. Це поняття, на думку Коллінгвуда, поступово замінювало термін "ремесло", що з часів давньогрецької естетики позначав те, що пізніше кваліфікували як "мистецтво": в англійській мові "ars" передувало сучасному "art" – мистецтво.

2. П'єси Шекспіра, зокрема "Приборкання норвільов" та "Венеційський купець", допомагають Коллінгвуду відстоювати право митців працювати з брутальним матеріалом, з жаргонною мовою, які, на думку окремих теоретиків, руйнують мистецтво та ганьблять красу.

3. Персонажі Шекспіра – Гамлет, Генріх V, Пістоль – стають у нагоді Коллінгвуду, коли він, аналізуючи "ви-

раження та демонстрацію" емоцій, намагається пояснити причини "буйства" шекспірівських героїв.

Слід наголосити, що Коллінгвуд, від дитинства сформований на підґрунті романтичного світосприймання, як професійний теоретик тяжів до реалізму – мистецького напрямку, що прийшов на зміну романтизму. Така трансформація може атрибутуватися як одна з причин, що дозволила англійському філософу досить жорстко оцінити "за" і "проти" романтизму.

Аналіз дослідницького простору, що окреслився в русі "романтизм – реалізм", в розмислах Коллінгвуда спирається на феномен "зображення", яке має подвійний характер: індивідуалізоване або узагальнене. Відновлюючи історичну традицію осмислення означеної проблеми, Коллінгвуд підкреслює, що "...немає жодної різниці в тому, чи є зображення індивідуалізованим чи воно узагальнене. Метою портрета є індивідуалізоване зображення, проте Арістотель на прикладі драми і сер Джозуа Рейнолдс на прикладі живопису вказали (цілком справедливо, не дивлячись на критику Рьоскіна), що існує така річ, як узагальнене зображення" [1, с. 54].

Представлений нами фрагмент з розмислів англійського теоретика дає підстави артикулювати наступне:

1. Р. Дж. Коллінгвуд веде постійний діалог з ідеями давньогрецьких філософів (Сократ, Платон, Арістотель), активно використовуючи їхній теоретичний досвід та залучаючи його до дослідження природи мистецтва.

2. Згадуючи прізвище Джона Рьоскіна (1819–1900) – відомого англійського мистецтвознавця, котрий, на думку О. Оніщенко, «виконав функцію теоретика і натхненника "братства прерафаелітів"» [3, с. 307], Р. Дж. Коллінгвуд, з одного боку, ставить під сумнів беззастережний авторитет Рьоскіна, а з другого, не підтверджує цілісність теоретичного простору англійської гуманістики.

3. У науково-дослідницькому плані Р. Дж. Коллінгвуд підтримував позицію Джозуа Рейнолдса (1723–1792) – класика англійського живопису, котрий працював у портретному та історичному жанрах. Окрім цього, він був теоретиком мистецтва, "окремі ідеї якого до сьогодні оцінюються як об'єктивні й такі, що "схоплювали" логіку розвитку образотворчого мистецтва" [6, с. 347].

Повертаючись до ідеї "подвійного характеру зображення", яка, що вже було наголошено, порушувалася у розвідках Арістотеля, Рейнолдса та Коллінгвуда, слід зафіксувати увагу на двох тезах англійського теоретика. Згідно з першою, "клієнт, що купує картину з зображенням полювання на лисиць, купує її не тому, що на ній представлена конкретна мисливська ситуація. Він купує її тому, що вона зображає деяке явище такого роду" [1, с. 54]. Художник, котрий створює "деяке явище такого роду", свідомо робить полювання типовим, що Арістотель, як відомо, називав "універсальним" або "всезагальним". Р. Дж. Коллінгвуд особливо відстоює значення "узагальненого зображення", що веде до типізації матеріалу, з яким працює митець. У свою чергу, типізація – це, з одного боку, потужний чинник реалістичного мистецтва, а з другого, руйнівник романтизму, специфічна сутність якого буде стверджуватися на індивідуалізованому баченні й відтворенні світу.

Друга теза Коллінгвуда є наслідком його полеміки з Дж. Рьоскіном, котрий "...думав, що узагальнене зображення ніколи не породить хорошого мистецтва. Він не мав рацію. Узагальнене зображення може стати справжнім мистецтвом, і не тому, що це зображення, і не тому, що воно узагальнене, а тільки тому, що, якби ним зайнявся справжній художник, він зміг би підняти його до рівня справжнього мистецтва" [1, с. 54].

Принагідно підкреслимо, що Р. Дж. Коллінгвуд цілком свідомо експлуатує поняття "справжній", навіть всупереч стилістиці викладу матеріалу: "справжній художник", "справжнє мистецтво". Як ми покажемо в процесі подальшого аналізу поглядів англійського філософа, для нього подібні наголоси мають принципове значення, оскільки теоретик констатує існування "немистецтва" чи "поганого мистецтва", що створюють "несправжні" художники, а такий принцип побудови концепції вимагає чіткого розмежування "плюсів" та "мінусів".

Р. Дж. Коллінгвуд наголошує, що навіть Дж. Рьоскін зміг побачити потенціал "узагальненого зображення", коли об'єктом дискусій виступила творчість Джозефа Меллорда Уільяма Тернера (1775–1851) – видатного англійського живописця, котрий хоча і належав до романтизму, проте постійно "розмивав" його межі, створюючи власний стиль, що його сучасники митця кваліфікували як "повітряні марення, написані підфарбованим паром" та називали художника "віртуозом Піднесеного" [5, с. 365]. Теоретичні помилки Дж. Рьоскіна, на глибоке переконання Коллінгвуда, були наслідком загальної орієнтації англійського романтизму XIX ст., "що намагався вилучити з мистецтва "всезагальне" задля того, аби відмежуватися від інтелекту, чий вплив на мистецтво, як тоді вважалось, робить його холодним, не емоційним, а тому і не художнім" [1, с. 54].

Вочевидь, що на відміну від Дж. Рьоскіна та інших представників романтизму, котрі наголошували на почуттєвій природі і митця, котрий створює художній твір, і людини, яка його сприймає, Р. Дж. Коллінгвуд шукає в мистецтві паритет "інтелект – почуття". Спираючись на нього, він вважає мистецтво єдністю багатьох зрізів, кожний з яких, називаючись мистецтвом, повинен мати чіткий означник, а саме: "справжнє мистецтво", "немистецтво", "погане мистецтво", "мистецтво як психологічний подразник", "мистецтво як теорія", "мистецтво як практика", "мистецтво як вираження", "мистецтво як мова".

Слід також враховувати, що, окрім заявлених "зрізів", сукупність яких і дозволяє відновити мистецтво як цілісний феномен, Р. Дж. Коллінгвуд чималу увагу приділяє структурним елементам художнього твору, наголошуючи на значенні форми, змісту, образу, композиції, техніки опанування площиною живописної картини та ін. Оскільки рамки статті не дозволяють зробити детальний аналіз усіх складових мистецтвознавчої концепції Коллінгвуда, сфокусуємося на тому, що нам видається і важливим, і характерним не лише для англійської, а й для європейської гуманістики кінця 30-х рр. минулого століття.

Своєрідною серцевиною мистецтвознавчої концепції Р. Дж. Коллінгвуда, що дозволяє окреслити межі "справжнього мистецтва", можна вважати проблему "наслідування – відображення", якій теоретик приділяє значну увагу. Реконструюючи позицію Коллінгвуда, слід враховувати, що саме англійські поети – представники так званої "озерної школи" не визнавали правомочність аристотелевської ідеї мімезису, яка будувалася на об'єктно-суб'єктному підґрунті.

Представники "озерної школи", а серед них і Роберт Сауті (1774–1843), вважали, що в мистецтві найважливішим є "суб'єкт", внутрішній світ якого втілений в художньому творі і приваблює читача. Р. Сауті, котрий за життя надзвичайно цінувався на англомовних теренах і перекладався мовами інших європейських країн, писав переважно маленькі за розміром ідилічні вірші, які мали особистісний відтінок. Суб'єктивність відчутна і в його історичних баладах, і в творах, позначених патріотичним чи революційним (Сауті підтримав французьку ре-

волюцію 1830 р.) пафосом. Саме він послідовно критикував "мімезис", відстоюючи ідею "відображення", в процесі якого наголос на "суб'єкті", постаті митця, виявляється значно виразнішим, ніж цього можна досягти в "мімезисі" чи навіть в романтизмі.

Р. Дж. Коллінгвуд поділяє ідею трансформації наслідування в процес відображення та переконливо аргументує можливий збіг наслідування з імітацією, що або спотворює, або деформує мистецтво. У монографії "Принципи мистецтва" задля підтвердження власної позиції він наводить низку прикладів, які, на нашу думку, варті окремої уваги. "Так, музика, відзначав учений, для того, щоб представляти, не обов'язково повинна імітувати мекання вівці, пихкання потягу або хрип поміраючого" [1, с. 63].

Досить виразним є й інший приклад, де Коллінгвуд зауважує, що "фортепіанний акомпанемент до пісні Брамса "Feldeinsamkeit" не створює звуків, які хоча б найменшою мірою нагадували те, що може почути людина, котра лежить в густій та високій траві літнім днем і спостерігає, як над нею пропливають хмари". Наразі, продовжує Коллінгвуд, "ця музика представляє собою звуки, що викликають почуття, напрочуд схожі з тими, які відчуває людина у схожій ситуації" [1, с. 63].

Учений наводить й інші приклади, звертаючись до популярної за його часів джазової та "еротичної" музики, і робить один й той самий висновок: художній твір, спираючись на сукупність властивих йому структурних елементів (образ, зміст, форма, композиція та ін.), спочатку активізує те, що в естетиці XXI ст. називають "нижчими чуттями" або "низовою естетикою". Йдеться про такі чуття, як зір, слух, дотик, нюх, фізіологічний зріз смаку, що формують "нижчий" рівень естетичного почуття, на який "спираються" подальші нашарування аж до рівня естетичної реакції на художній твір [2, с. 27–29].

На нашу думку, достатньо широке залучення у простір мистецтвознавчої концепції проблем чуттєвості, наголос на здатності художнього твору "передавати" почуття реципієнту і таким чином корегувати його почуттєву культуру, дозволили Р. Дж. Коллінгвуду не лише сфокусувати увагу сучасників на дійсно важливих аспектах специфічної сутності мистецтва. Окремі тези в розмислах англійського теоретика значно випереджали напрацювання європейської гуманістики і були суголосні сучасним теоретичним підходам, актуалізуючи значення міждисциплінарності – наріжного культурологічного принципу.

Певні пояснення стосовно змісту коллінгвудівської мистецтвознавчої концепції дає його поняття "людина з вулиці", яке теоретик використовує задля пояснення причин чи мотивів принципово неоднозначного ставлення до мистецтва, що зустрічається серед реципієнтів, так би мовити, різного ґатунку. Пояснюючи свою позицію, Коллінгвуд звертається до, за його виразом, "справжньої революції", яка сталася наприкінці XIX ст. у французькому живописі. У зв'язку з цим автор "Принципів мистецтва" долучає до аналізу творчість видатного постімпресіоніста Поля Сезанна (1839–1906), котрий, неоднозначно оцінюючи імпресіоністичні надбання, поставив собі за мету "зробити з імпресіонізму щось міцне й довговічне, як музейне мистецтво" [5, с. 395]).

На думку Хорста Вольдемара Янсона (1913–1982) – відомого американського історика живопису, П. Сезанн блискуче виконав поставлене завдання, створивши стиль, "позначений архітектурною монументальністю, водночас насичений рухом, проте напруга пом'якшена

волею митця, нестримність сил природи приведена до рівноваги" [5, с. 396].

Позицію Х. В. Янсона міг би повністю підтримати і Р. Дж. Коллінгвуд, хоча він використав творчість Сезанна у дещо іншому контексті. Так, англійський філософ підкреслює, що живопис традиційно сприймався як "зорове мистецтво", а це означає, що акцентується рівень "нижчої чуттєвості" і живопис можна розглядати в межах "низової естетики". Наразі Коллінгвуд спростовує цю точку зору, наголошуючи, що "живопис ніколи не може бути зоровим мистецтвом. Людина пише руками, а не очима. Доктрина імпресіоністів про те, що писати треба світло, була чистим педантизмом, який не зміг зруйнувати поневолених художників лише тому, що вони залишалися художниками всупереч своїй доктрині – залишалися людьми ручної праці, людьми, які виконували роботу пальцями, зап'ястками, плечима і навіть (оскільки вони ходили по студії) ногами" [1, с. 138–139].

Р. Дж. Коллінгвуд, віддаючи належне П. Сезанну, котрий був першим, хто примусив сучасників відійти від сприймання живопису як "зорового мистецтва", створив для "людини з вулиці" вкрай складну ситуацію, оскільки вона ("людина з вулиці". – Авт.) сприймає художній твір лише в межах традиції, спираючись на сталі канони. Наразі Р. Дж. Коллінгвуд підкреслює: "Сучасні художники, що засвоїли принципи Сезанна і зробили з них вірні висновки, пішли далі – перспектива теж зникла (до величезного незадоволення "людей з вулиці", які тримаються за площину картини так само неусвідомлено й гарячково, як потопаючий за соломинку)" [1, с. 139]. Завершуючи процитовану думку, Коллінгвуд з гіркою іронією наголошує: "Людина з вулиці думає, що все це відбулося тому, що ці ледарі не вміють малювати. Так само можна було б думати, що молоді люди з Королівських повітряних сил носяться у небі тому, що не вміють ходити" [1, с. 139].

Інтелектуальна та емоційно-чуттєва убогість "людей з вулиці" стимулювала зацікавлене ставлення Коллінгвуда до проблеми місця і ролі митця в суспільстві, що окреслюється ним у кількох напрямках: "аудиторія як розуміючий партнер", "аудиторія як співробітник" та "художник і його аудиторія". Слід наголосити, що, виокремивши ці напрями дослідження, науковець не включає їх у більш загальну й теоретично вагомую проблему сприймання художнього твору і лише строкато торкається її у підрозділі "Створення картини і її споглядання" [1, с. 275–277].

На нашу думку, певне нехтування Р. Дж. Коллінгвудом проблемою сприймання художнього твору, що має як мистецтвознавчий, так і естетико-психологічний аспекти, пояснюється низкою об'єктивних причин. Серед них факт активного розвитку авангардистського руху, яким позначені перші десятиліття ХХ ст. Р. Дж. Коллінгвуд як сучасник процесу становлення авангардизму від "фовізму" до "сюрреалізму" не міг не знати, що одна з найсуперечливіших проблем, з якою зіткнулися і фовісти, і кубісти, і футуристи, і супрематисти, й абстракціоністи, це проблема сприймання їхньої творчості. Зрозуміло, що напрями авангардизму, кожний окремо й усі сукупно, свідомо зруйнували ті засади, спираючись на які вибудовувалася уся традиційна система контактів митця та реципієнта: перший чітко відтворював вимоги "мімезису", наслідуючи об'єктивну дійсність, а другий – легко її "впізнавав". Р. Дж. Коллінгвуд досить детально реконструює означену систему і з позиції митця, і з позиції реципієнта. Точка зору першого подається ним наступним чином: "Художник вкладає в своє бачення

предмета значно більше, ніж людина, яка просто дивиться на цей предмет. Окрім того, художник вкладає у власний досвід усю свідомо виконану діяльність живописця. Природно, що й отримати із цього досвіду художник може значно більше. Цей додаток складає суттєву частину того, що він "втілює" або "занотовує" в своїй картині" [1, с. 279].

Означена ситуація з точки зору реципієнта, на думку Коллінгвуда, виглядає дещо інакше: "...картина, коли на неї дивиться хтось сторонній або сам художник з часом, породжує у ньому (ми не ставимо запитання як) чуттєво-емоційні або психічні переживання, які, піднімаючись із сфери вражень до рівня ідей свідомості глядача, перетворюються у спільний досвід уяви, ідентичний досвіду уяви митця" [1, с. 280]. До цієї загальної тези Коллінгвуд робить досить симптоматичний додаток: "Цей глядацький досвід не повторює відносно бідний досвід людини, яка просто дивиться на предмет; він повторює значно більш багатий і високоорганізований досвід людини, котра не тільки дивиться на предмет, але і створює його відображення" [1, с. 280].

Система "митець – реципієнт", яку аналізує англійський філософ, роблячи цілком слушні висновки, переконливо діяла стосовно класичного мистецтва. Щодо напрямків авангардизму, який заявив про себе у перше десятиліття ХХ ст., ситуація докорінно змінилася. Авангардизм, руйнуючи мімезис, зруйнував і класичну модель "створення – сприймання" мистецького твору. Остаточо не визначившись стосовно авангардизму, у книзі "Принципи мистецтва" Р. Дж. Коллінгвуд побіжно коментує лише сюрреалізм, теоретик залишив на маргінесах і проблему сприймання мистецтва.

Оминувши увагою проблему сприймання мистецького твору, Коллінгвуд висловив чимало раціональних ідей стосовно ролі митця в умовах межі ХІХ–ХХ ст. Так, він констатує принципіві зміни, що відбулися у розумінні постаті митця: від кінця ХVІІІ століття сформувалася тенденція його оцінки як "генія", що, за словами Коллінгвуда, розвивалася протягом усього ХІХ ст., "породжуючи ворожі стосунки... між художником та аудиторією". Означена тенденція завершується на межі ХІХ–ХХ століть, демонструючи новий тип ставлення аудиторії до митця, а саме: "Художники вже менш схильні приймати зверхні пози, і можна помітити, що навіть порівняно з художниками попереднього покоління вони охочіше сприймають свою аудиторію у ролі співробітника" [1, с. 283].

Слід визнати, що майже ніхто з сучасників Р. Дж. Коллінгвуда не приділяв такої уваги проблемі взаємодії митця і реципієнта, задля якого він працює, як це зробив він. У цьому плані учений також значно випередив свій час, оскільки лише наприкінці ХХ ст. буде висунута теза щодо включення постаті реципієнта, який сприймає художній твір, в існуючі моделі етапів творчого процесу. Це положення, що було вкинуто в дослідницький простір, активізувало естетико-мистецтвознавче та психологічне коло питань, пов'язаних як з дією принципу "non-finito" щодо художнього твору, так і з аналізом проблеми сприймання мистецтва. На нашу думку, ці об'єкти теоретичного аналізу до сьогодні залишаються відкритими і потребують подальшої дослідницької уваги.

Висновок. Підсумовуючи викладений у статті матеріал, слід підкреслити наступне:

1. Мистецтвознавча концепція Р. Дж. Коллінгвуда – відомого англійського філософа межі ХІХ–ХХ століть, з одного боку, має самоцінне значення, а з дру-

гого, хоча і спирається на традиції тогочасного гуманітарного знання, все ж розширює мистецтвознавчі засади аналізу мистецтва за рахунок естетики та психології.

2. Визначаючи вичерпаність англійської моделі романтизму, Р. Дж. Коллінгвуд намагається окреслити перспективи розвитку мистецтва в логіці руху "романтизм – реалізм – авангардизм", що приводить до актуалізації проблеми "мімезис – відображення". При цьому увага теоретика свідомо концентрується навколо поняття "суб'єкт", осмислення якого докорінно змінюється на межі ХІХ–ХХ ст.

3. Теоретичний матеріал у викладі Р. Дж. Коллінгвуда спирається на творчість Шекспіра, Рейнолдса, Тернера, Сезанна, досвід котрих дозволяє сфокусувати увагу на проблемі "митець та аудиторія". Наголошено, що позиція Коллінгвуда випереджає свій час, стимулюючи наукові розвідки на теренах європейської гуманістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Коллінгвуд Р. Дж. Принципы искусства [Пер. с англ. А. Г. Ракина под ред. Е. И. Стафьевой] / Р. Дж. Коллингвуд. – М.: "Языки русской культуры", 1999. – 328 с.
2. Кривошея Т. О. Естетичне виховання в сучасному культуротворчому процесі: автореф. дис... доктора культурології: спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія) / Т. О. Кривошея. – К.: 2014. – 36 с.

3. Оніщенко О. І. Художня творчість: досвід естетичного аналізу / О. І. Оніщенко // Естетика: підручник. [Авт. колек. за загал. ред. Л. Т. Левчук]. – 3-є вид. допов. та перер. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.

4. Панченко В. І. Історичні закономірності художнього розвитку / В. І. Панченко // Естетика: підручник. [Авт. колек. за загал. ред. Л. Т. Левчук]. – 3-є вид. допов. та перер. – К.: Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.

5. Янсон Х. В. Основы истории искусств: монография / Х. В. Янсон [перев. с англ. В. Фатеев, И. Комарова, М. Тарасов и др.]. – Международная программа "Издательский Мост". – Санкт-Петербург: АОЗТ Икар, 1996. – 512 с.

6. Newman John. Reynolds and Hone: "The Conjuror" Unmasked / John Newman // Reynolds. – Royal Academy of Arts, 1986. – P. 344–354.

REFERENCES:

1. Collingwood, R. J. (1999). *The principles of art*. Moscow, Jazyki russkoj kultury. (In Russian).
2. Krivosheya, T. O. (2014). *Estetichne vihovannja v suchasnomu kul'turotvorchomu procesi: avto-ref. dis... doktora kul'turologii: special'nist' 26.00.01 – teorija ta istorija kul'turi (kul'turologija) [Aesthetic education in the modern cultural process]*. Kyiv.
3. Onishchenko, O. I. (2010). *Hudozhnja tvorčist': dosvid estetičnogo analizu [Artistic creativity: experience of aesthetic analysis]*. In *Aesthetics*. Kyiv, Centr uchbovoi literatury.
4. Panchenko, V. I. (2010). *Istorichni zakonimosti hudozhnogo rozvitku [Historical regularities of artistic development]*. In *Aesthetics*. Kyiv, Centr uchbovoi literatury.
5. Yanson, H. V. (1996). *Fundamentals of Art History*. St. Petersburg, AOZT Ikar, International program "Publishing Bridge". (In Russian).
6. Newman, John. (1986). Reynolds and Hone: "The Conjuror" Unmasked. In *Reynolds*. Royal Academy of Arts.

Надійшла до редколегії 10.02.20

М. В. Тернова, канд. филос. наук, ст. преподаватель
Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого,
ул. Ярослав Вал, 40, г. Киев, 01034, Украина

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ Р. ДЖ. КОЛЛИНГВУДА КАК ОБЪЕКТ ТЕОРЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Проанализирована искусствоведческая концепция Робина Джорджа Коллингвуда (1889–1943) – известного английского философа-неогегельянца, значительная часть теоретического наследия которого связана как с выяснением природы искусства, так и с рассмотрением его состояния в период смены "эпохи Оскара Уайльда эпохой Редьярда Киплинга".

Очерчен круг проблем (содержание и форма, образ, изображение, мимезис, отражение, эмоция, искусство и "человек с улицы"), представление которых в интерпретации Коллингвуда значительно расширило исследовательское пространство не только английского, но и европейского искусствознания. Акцентируется внимание на том, что искусствоведческая концепция английского теоретика построена на основании активного осмысления историко-культурных традиций.

Ключевые слова: искусствознание, искусство, структурные элементы художественного произведения, художник.

M. V. Ternova, PhD, Senior Lecturer
Kyiv Karpenko-Karyi National University of Theatre,
Cinema and Television
40, Yaroslav Val, Kyiv, 01054, Ukraine

CONCEPT OF THE STUDY OF ART BY R.J. COLLINGWOOD AS AN OBJECT OF THEORETICAL ANALYSIS

The article analyzed concept of the study of art by Robin George Collingwood (1889-1943), a well-known English neo-hegelian philosopher. His significant part of the theoretical heritage is connected with the explanation of the nature of art and with the consideration of its condition during the period of the changing Oscar Wilde era to the era of Rudyard Kipling.

The circle of problem such as content and form, character, image, mimesis, reflection, emotion, art and "street man" identified. All of them in Collingwood's presentation and interpretation significantly expanded the space of research not only English, but also European art criticism. The concept of study of art is "built" on the basis of an active understanding of historical and cultural traditions accented.

The concept of art criticism of R.G. Collingwood – a famous English philosopher of the XIX-XX centuries, on the one hand, has self-importance, and on the other, although based on the traditions of contemporary humanities, still expands art history analysis of aesthetics through aesthetics and psychology.

Recognizing the exhaustion of the English model of romanticism, R.G. Collingwood tries to outline the prospects for the development of art in the logic of the movement "romanticism – realism – avant-garde", which leads to the actualization of the problem of "mimesis – reflection". At the same time, the theorist's attention is consciously concentrated around the concept of "subject", the understanding of which is radically changing at the turn of the XIX-XX centuries.

Theoretical material in the presentation of R.G. Collingwood is based on the work of Shakespeare, Reynolds, Turner, Cezanne, whose experience allows us to focus on the problem of "artist and audience". It is emphasized that Collingwood's position is ahead of its time, stimulating scientific research in the European humanities. The existence of indicative tendencies, which are distinguished in the logic of European cultural creation of the historical period, is emphasized.

Key words: art studies, art, structure elements of art composition, artist.