

ським. Інша умова – мати досвід вибачення, коли вибачають тебе самого. І, третє – це відчуття, що прощення – це сама основа буття, а Христос є уособленням прощення. "Я спробував зблизити сам акт надання (don) з отриманням прощення (pardon). Ми отримали основне прощення – це милість – дар існування. Сама наша присутність у світі – наслідок основного дару" [6, 430]. Просити вибачення, бути вибаченим – означає перебувати у сфері прощення й у сфері дару. Відповідність між даром та прощенням (don/pardon) існує у більшості індоєвропейських мов, наприклад англійське given/forgiven. Дар постає проти ринкового обміну, в якому дар розглядається як можливість отримати щось навзаєм. Треба вийти на рівень, де панує ідея дару без відплати. Це означає давати, не очікуючи відповіді. Не можна будувати всі особистісні стосунки в колективі на законах ринку, за принципом "ти мені – я тобі". Боротьба тепер точиться між сірим і сірим, а не між чорним і білим.

Е.Левінас також звертає увагу на ідею дарування. На його думку, трансценденція – це не бачення Іншого, а первинне дарування (приношення світу). Бачення обличчя не відокремлене від цього приношення, яким є мова. Бачити обличчя означає говорити про світ. Трансценденція є первинним етичним жестом. Трансцендентність іншого, що є його перевагою, висотою, суверенною владою, включає також його нестатки, вигнання, право бути чужим. Цей погляд чужоземця, погляд удови і сироти Я можу визнати, тільки даруючи чи відштовхуючи, являючись вільним в даруванні, як і у відмові, але за обов'язкового посередництва речей. Відношення Самототожного до Іншого, мое прийняття Іншого – ось найзначніший факт, коли речі покладаються не створеними, а дарованими.

Окрім вище розглянутих чинників хотілося б ще сказати кілька слів про поняття толерантності. Як терпимість, це поняття визначається у Е.Левінаса. Він вважає, що терпіти (en-dur-er) – принципова характеристика природи самоті. Пишучи про поняття часу, Левінас визначає, що пасивність часу, власне сама пасивність – це і є терпіння.

Досліджуючи поняття толерантності, П.Рікер звертає увагу на те, що існує поняття "неприйняттого". Взагалі, толерантно ставитися до чого-небудь – означає "не забороняти й не вимагати, коли це можливо; це свобода, яка впливає з цієї стриманості"[4,319]. П.Рікер говорить про перехід від установи до індивіда, та від стриманості до визнання: "до стриманості додається визнання права на існування відмінностей та право на матеріальні умови для здійснення їхнього вільного вираження через принцип справедливості"[4, 320]. Отже, толерантність вводить до гри на рівні значно глибшому, ніж інституції, одвічний образ дії стосовно іншого. На цьому рівні, у конкретній площині ставлення людини до людини, повага є саме тим, чим є принцип справедливості в абстрактній площині інституційних структур. Ціною за цю повагу є, у термінах нашого власного переконання, право іншого на помилку. Але існує неприйнятне. Критерієм неприйняттого є те, що не заслуговує на нашу повагу саме тому, що ґрунтується на неповажності, а саме на відмові передбачити свободу дотримуватися протилежних вірувань.

Між нетолерантним та дійсно неприйнятним межа є рухливою, тому, можливо, що конфліктний консенсус сам є продуктом тривалої історії, наслідком завжди існуючих взаємних поступок, і це є причина того, чому небезпека воскресає безперервно, через що війна кожного завершується війною всіх проти одного. Цей пункт нерішучості в його проекції на площину інституційну є добре відоме питання про те, що треба толерантно ставитися до нетолерантних людей. Питання, яке, щоб дістати на нього справедливо неупереджену відповідь, вимагає для цього одночасної мобілізації формальних принципів справедливості та морального принципу, який навчає поважати чужі переконання.

Отже, як бачимо сучасна діалогова філософія висуває своє бачення проблеми діалогу, а саме, Ж.Бодрийяр взагалі заперечує його існування, а П.Рікер та Е.Левінас говорять власне про надання свободи Іншому та про феномен спілкування, що за Левінасом є етикою. Тобто, вважається, що відношення Я-Інший можливе, тільки за умови надання Іншому суверенного статусу, а також це відношення повинне ґрунтуватися на законах етики та моралі, тобто в основу покладаються такі чинники: відповідальність за Іншого, терпимість до Чужого, повага, визнання, принцип гостинності та ін. Отже, якщо сьогодні і говорити про поняття діалогу, то воно має розумітися не як відношення, де Я як більш розвинений переконує Іншого, а як взаємовплив, де кожен залишається при своєму, але обох цей діалог сутнісно збагачує.

Список використаної літератури:

1. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. – Москва, 2000.
2. Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное. – Москва, Санкт-Петербург, 2002.
3. Малахов В.А. Еврейская культура и диалогическое сознание: к проблеме типологии // Еврейська історія та культура в Україні. Матер. конф. – Київ, 1997.
4. Рікер П. Навколо політики. – Київ, 1995.
5. Ricoeur P. Réflexion. Autobiographique intellectuelle. – P.: Esprit, 1995 – 115с. // Дух і літера – Київ, 1999 – № 5-6.
6. Рікер П. Сам як інший – Київ, 2000.
7. Ямпольская А.В. Безмерность в мире мер // Левинас Э. Избранное: Тотальность и бесконечное – Москва, Санкт-Петербург, 2000.

Сабадаш Ю. С.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР:

ВІД МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ ДО ЕСТЕТИЧНОЇ ТЕОРІЇ

Епоха Відродження охоплює творчість значної кількості митців найрізноманітніших шкіл і напрямків, смаків і жанрів в усіх європейських країнах. Серед них і один з найвидатніших художників німецького Ренесансу Альбрехт Дюрер (1471-1528), який за багатогранністю і масштабом таланту художника, за глибокодумністю та широтою сприйняття дійсності був типовим представ-

ником Високого Відродження. Він був живописцем і гравером, математиком і анатомом, перспективістом і інженером, що розв'язав низку професійно-художніх проблем: співвідношення предметів у просторі, місце людської постаті у просторі й пейзажі. Дюрер залишив по собі значні теоретичні праці стосовно пропорції та перспективи в живописі, про укріплення і захист міст. Його художня спадщина складається з 80 станкових творів, понад 200 гравюр, більш як 1000 малюнків та численних скульптурних творів.

Естетичні погляди Дюрера розкриті в його працях з теорії мистецтва, а також, безумовно, в самій художній творчості митця. Теорія мистецтва А. Дюрера знайшла відображення в його двох головних теоретичних книгах: «Чотири книги про людську пропорцію» (Нюрнберг, 1528) і «Посібник з вимірювання за допомогою циркуля та лінійки» (Нюрнберг, 1525). За своєю метою та методами теорія образотворчого мистецтва Дюрера надзвичайно багатогранна, як і мистецтво Відродження взагалі.

Практичне вчення Дюрера про мистецтво зводилося до двох головних напрямків: спроби вирішити проблему правильності в мистецтві за допомогою поняття перспективи і спроби розв'язати проблему краси шляхом вивчення симетрії, пропорції і загальної схематики людської постаті.

Відродження оголосило головним і не підлягаючим сумніву принципом образотворчого мистецтва – достовірність; вона служить мірилом вартісності твору, і вона робиться предметом всебічного та все детальнішого вивчення. Але чим більше утверджується теоретична думка, що твір повинний бути «правильним», тим менше уваги приділяється самій по собі проблемі правильності. Так і у Дюрера: для нього здається саме собою зрозумілим і природним жадати від того або іншого зображення достовірності, причому, ця достовірність виражається для нього в геометричній формальній правильності зображення і натуральності природи, що не потребують надалі пояснення, важливо лише їх досягти.

Але Дюрер знаходить інший підхід до ідеалу краси. Пановський, відомий дослідник творчості Дюрера, за документами простежує перехід художника від «безумовного» розуміння краси до поняття «умовної краси» (біля 1507). Якщо безумовна краса, в ранній період творчості Дюрера, означала щось вільне від обставин, якийсь об'єкт, прекрасний сам по собі, незалежно від того, хто судить про нього й у якому зв'язку він перебуває з іншими об'єктами, то після 1507 р. з'являється поняття умовної краси. Це поняття йде від Платона («Филеб», 51c; «Бенкет», 29a). Умовно прекрасний об'єкт не обов'язково повинен подобатися всім людям і не обов'язково одній людині постійно; він може здаватися прекрасним не при будь-якому сполученні предметів; ніколи не можна сказати, що щось є найпрекраснішим у своєму роді, так що не можна знайти нічого більш прекрасного і навіть іноді не можна вирішити, який із двох предметів є найчудовішим [8, 129 с.]. Це не означає, що Дюрер відмовився від поняття єдиної і безумовної краси взагалі; але він дійшов висновку, що така краса взагалі неможлива для земних речей і земних зусиль, ця краса недосяжна для смертних.

Пановський вважає майже безсумнівним, що така зміна в уявленнях про красу пояснюється в Дюрера зіткненням із мистецтвом Леонардо да Вінчі і його вимірювальною методикою. У Леонардо в «Трактаті про живопис» можна знайти навіть буквальний виклад тієї ж самої думки [9, 24 с.]. Для інших теоретиків Відродження, наприклад, Альберті краса залишалася єдиною, незмінною, раз і назавжди визначеною.

В античних трактатах з питань мистецтва Дюрер виявив, що кожний сюжет і персонаж образотворчого мистецтва вимагав своїх пропорцій: Юпітер – одних; Аполлон – інших, Венера – третіх. Точно так само для Дюрера мова йшла не про те, щоб раз і назавжди встановити незмінні канони художнього зображення, а про те, щоб знайти такі критерії, за якими можна було б відрізнити «умовно прекрасне» тіло від «безумовно потворного».

Таким критерієм не може бути судження «подобастся – не подобастся» через коливання і мінливість смаків. Навіть критерій «подобастся всім», котрий Дюрер слідом за Леонардо ще припускав у свій ранній період, він згодом рішуче відхилив. А шукав таких критеріїв краси, що були б цілком незалежні від суб'єктивного враження глядача. Одним із таких критеріїв явилася для Дюрера «середня міра» – запобігання протилежним крайностям. Оскільки ці крайності розумілися в нього як відступ від домірності, принцип «середньої міри» був внутрішньо пов'язаний з принципом симетрії.

У свою чергу «середня міра» в кожній частині зображення служила гармонії цілого, цій центральній ідеї відродженської естетики. Гармонія в її класичному формулюванні – «відповідність частин стосовно цілого» – визначається в Дюрера як «порівнюваність частин» (*Vergleichlichkeit der Teile*): «Так, шия повинна узгодитися з головою, не повинна бути ні занадто короткою, ні занадто довгою; ні занадто товстою, ні занадто тонкою» [8, 143 с.]. Можна сказати, що естетика Дюрера має своїм найважливішим поняттям *гармонію*, що виступає як єдиний критерій краси. Тому уявлення про красу в Дюрера єдине і тут він цілком згодний з усіма теоретиками естетики Відродження, за винятком одного вже зазначеного пункту: краса в Дюрера не абсолютна, а умовна.

Згідно з Дюрером природні форми є зразково гармонійними, але не самі по собі, а через те, що сама природа підпорядковується позаприродним законам, які або пізнаються людиною математично, або передаються за традицією. Якщо природа хоче піднятися до краси, то вона повинна підкоритися закону; але закон цей, за Дюрером, не далекий від неї, не притягнутий із абсолютно іншої сфери і не вигаданий людиною. Це власний закон природи, приховано діючий у всіх її конкретних проявах. Людина лише виокремлює цей закон у чистому вигляді, здійснюючи вибір і усуваючи індивідуальні помилки та відхилення. Проте цілком раціоналізувати природу шляхом відкриття її закону Дюрер не може. Спроби математично конструювати людську фігуру йому не вдаються. На відміну від більшості італійських теоретиків Дюрер розглядав виконавчу красу цілком незалежно від краси самої зображуваної постаті. Предметом зображення може бути і потворна річ: «Велике те мистецтво, яке у грубих, нищих речах здатне виявити істинну силу і майстерність» [3, I, 168 с.].

Звичайне відродженське уявлення про красу творів, яка цілковито витікає із краси самого зображуваного об'єкту, ще проявляється у Дюрера, коли він пише у 1528 р.: «Але чим більш ми відкидаємо огидність речей і, навпаки, творимо сильну, світлу, необхідну річ, яку всі люди як правило люблять, тим кращим стає від цього твір» [3, I, 21 с.]. Попри все це Дюрер був єдиним естетиком Відродження, що свідомо осмислив і висловив дуже прогресивну думку: естетична якість художнього твору не має нічого спільного з естетичною якістю зображуваного предмету.

З цим пов'язана цілком специфічна теорія Дюрера щодо художньої індивідуальності, яка, керуючись божественною благодаттю і незалежно від усього матеріального, створює художню цінність немов би із самої себе.

Дюрер вбачає в художній здібності насамперед дві сторони: сторону навички, сили, досвідченості і сторону освіченості, досконалості розуму, тобто практичне уміння, з одного боку, і теоретичне знання – з іншого. Він пропонує, насамперед німецьким художникам, ідеал «осмисленого» мистецтва, яке представляє собою продукт розуму, що пізнає, кориться твердим законам, і може бути підкріплений математично. Це мистецтво відхиляє фантастичну химерність і ненадійність традиційного підходу, перетворюючись в «науку», яка усвідомлює свої методи і знає шлях до успіху.

Поняття мистецтва в Дюрера не є тотожним ні середньовічному уявленню про кустарну майстерність, ні сучасному поняттю творчості, спрямованій на об'єкти зовнішнього світу. Поняття «наукового» і «художнього» він вживає як полярно протилежні, вважаючи мистецтво не навичкою і не душевною здібністю, а здібністю інтелектуальною, тобто, оволодінням теорією, без якого, на його переконання, жодний художник не може створити нічого задовільного. Слово «мистецтво» для Дюрера асоціюється з *науковим знанням*. За посередництвом «вченого мистецтва» «таємний скарб серця проявляється у творі і новому образі», «але для недосвідченого це неможливо, тому що така річ не може вдатись приблизно» [3, II, 28 с.].

Можливість вивести із самої природи її закони, чи то шляхом наукового дослідження чи споглядання, яке поступово вдосконалюється, – це «міст», що з'єднує в теорії Дюрера протилежність між природою і законом.

У Дюрера вдале зображення природи асоціюється з урахуванням дрібних деталей і подробиць та зі спробами, абстрагуючись від реальної дійсності, математично відшукати закони краси. Мистецтво виявляється в нього таким чином, сполученням протилежностей: з одного боку, воно вимагає найсуворішого дотримання природної ірраціональності; з іншого боку – оволодіння абстрактно-загальними законами, причому і те і те Дюрер вважає однаково необхідним і важливим.

Саме тому, що Дюрер був дуже близький до природи, як ні один художник до нього, йому вдалося прийти до відродженської ідеї, що можна осмислити закономірності природи, а з нею і закони мистецтва. «...естетика Дюрера, – зауважує Пановський, – охоплена протиріччям між ідеєю Ренесансу і його власним, зовсім неренесансівським світовідчужуванням, стає особливим чином розколеною і проблематичною... але саме завдяки цій проблематичності вона

досягає більш глибоких інтуїцій, ніж це було доступно радісній легкості італійців; вона стає чудовим символом одночасно сильної і негармонійної особистості цього ніколи не задоволеного німецького художника, в мисленні якого повинні були зустрітися погляди двох народів і двох епох» [8, 187-188 с.].

Жагуче прагнення північних художників опанувати речами природи аж до найдрібніших і найінтимніших деталей було принципово чужим художникам італійського Високого Ренесансу. Любов до гармонії і величі навчила їх надавати тілам та обличчям своїх персонажів типового значення, втілювати в їхніх позах цілеспрямовану і зрівноважену жвавість – словом, надавати дійсним речам ту формальну округлість, що звичайно називають «ідеалізацією». Так якщо Дюрер прагнув критично обґрунтувати поняття краси, то Леонардо задовольнявся тим, що в природі можна знайти безліч прекрасних образів, які він розглядав як втілення не математичної, а органічної гармонії. За Дюрером, закони краси, які неможливо обчислити математично і котрі тому не абсолютні, а ґрунтуються на «людському судженні», знаходять своє вище виправдання там, де вони можуть спиратися не тільки на математично-логічні обґрунтування, але також і на необхідність, коли вони засновані не на фантазії однієї людини, а на реальності природно даного. Мистецтво – це виведене з величезного досвіду «пізнання розуму самої природи» (ratio naturae). «Тобто, воістину, мистецтво таїться в природі; хто може його відтіля добути, той його має» [8, 177-178 с.]. Мистецтво, за Дюрером, має дві рівноправні точки відліку: реальність і розум.

Впродовж десятиліть Дюрер незмінно займався питанням – якою мірою природа піддається раціоналізації? І він прийшов до компромісу: протилежність між розумом і реальністю існує таким чином, що вона підлягає подоланню. Мистецтво – це постійне подолання такої протилежності.

Дюрер запозичив у Альберті ідею поділяти людське тіло на 6 «масштабів» (pedes), які дорівнюють 60 «єдиницям» (unseo-lae), що в свою чергу дорівнюють 600 «частинам» (minutae), додавши ще дрібніше ділення «частини» на три «відрізки» вже після того, як у 1507 р. він познайомився з виміральною методикою, і, таким чином, «екземпеди» не становили для нього особливого технічного нововведення, як щось цілком відмінне від того, що він робив раніш. Те, що наприкінці своєї діяльності Дюрер, крім інших методів, ввів також і «екземпеди» (числом 1800), показує, як під впливом італійських художників він поступово відходить від свого раннього геометризму. Від більш властивої і природної для нього геометричної методики він відмовляється на користь виміральної методики і розробляє вимірвальну систему для 26 типів людського тіла, а також спеціально для голови, руки, ноги, дитячого тіла. З фанатичним прагненням до системності, він звів увесь обчислювальний матеріал в єдине ціле. З роботи Дюрера про перспективу добре видно, наскільки далі пішов він у порівнянні з попередниками в цій області, спираючись на той же метод.

Дюрер був видатним гуманістом епохи Відродження, проте його ідеал людини відрізнявся від італійського. Образи Дюрера сповнені сили, але й сумнівів, болісних роздумів, у них немає чіткої гармонії Леонардо або Рафає-

ля. Художня мова ускладнена, алегорична. Художні твори Дюрера свідчать про те, що він є представником готики, яку надалі він буде замінити раціональніше побудованими зображеннями при деякій залежності від італійського Відродження.

Так одне з ранніх його полотен (1489 р.) «Розп'яття» створюється Дюрером в душі вітварних картин, але вже з дуже інтенсивною експресивністю. Характеризуючи малюнок Дюрера, О. Бенеш пише: «...рисунок відрізняється численністю мальовничих деталей і різноманітних мотивів на задньому плані, а також неспокійними, закрученими, ілюзорно рухливими лініями. Форми витягнуті, тендітні, динамічні й експресивні. Постаті переплетені з пейзажем, надлишок характерних подробиць призводить до втрати ясності і єдності. Це ознаки гаснучої епохи – епохи пізньої готики, в традиціях якої ріс юний Дюрер» [5, 63 с.].

В Автопортреті 1491 р. – також можна відзначити гостроту спостережливості – «погляд цих темних замислених очей проникає в навколишнє життя, сприймаючи його з глибокою серйозністю». «Малюнок був для молодого Дюрера новим засобом завоювання видимого світу; працював він не в ретельній і повільній манері готичного малярства, а охоплений жаром і натхненням, під впливом моменту, спонукуваний живим сприйняттям дійсності. Так народився новий тип рисунку» [5, 65 с.]. Деякі автопортрети демонструють еволюцію і результат пошуків Дюрера – образ філософа, людини високого інтелекту, внутрішнього горіння, характерного для мислячих людей того трагічного періоду німецької історії. Його найкращі портрети представників німецької інтелігенції – художника ван Орлея, графічний портрет Еразма Роттердамського – теж величній й одухотворені.

Після подорожі до Італії в 1494-1496 р. Дюрер робить рисунок з натури, де зображується «сильна і витончена постать оголеної жінки, повна життєрадісності і свіжості» [5, 66 с.]. До 1495 р. відноситься акварель «Схід сонця». Те, що художник проявив тут величезну спостережливість в плані знання природи, – це почерк відродженців. Але тут відчувається гостра суб'єктивна допитливість живописця. Це вже не італійський Ренесанс, а Ренесанс Північний.

До 1498 р. належить гравюра Дюрера «Звучання семи труб і руйнація світу», створена як ілюстрація до сцен з Апокаліпсису Іоанна Богослова. Тут вже зовсім немає нічого італійського. «Ми бачимо вогненний град, змішаний із кров'ю, що скидається на землю з першої труби; величезну гору, яка повалилася в море при звуках другої труби і горить у вогні; зірку, що падає на джерело під звуки третьої труби. Голос, що волає: «Горе, горе, горе живучим», – вилітає з хмар в образі хижої птиці, а сонце і місяць помітно зменшуються, борючись з ніччю». О. Бенеш, що незмінно іменує Дюрера представником Північного Відродження, говорить: «Величезним досягненням Дюрера було те, що силою своєї уяви і реалістичної майстерності він втілює ці гігантські видіння з їхніми закликаннями й екстазом в образи, наділені життєвою переконливістю. Це не мало нічого спільного з італійським впливом» [5, 68-69 с.].

Якось, у 1525 р., Дюрер бачив страшний сон, в якому йому явилось спадання величезної кількості води з неба на землю. Вставши вранці, він зобразив

його акварельними фарбами, додавши на цій же картині розповідь про це вражаюче сновидіння. «Потоп» Дюрера – втілення його неперевершеної уяви: «Перед нами простирається безмежна рівнина з віддаленими дрібними містами і селищами. Виникає враження, що земна поверхня утворює велике склепіння. Ціле розглядається з індивідуальної і суб'єктивної точки зору людиною, загубленою у безмежній широті простору під небесним куполом і враженою цим надзвичайним явищем. Води, що скидаються вниз, пофарбовані в темно-синій тон, водяні струмені, які ще не досягають землі, стають на відстані тим світліші, чим більша висота, відкля вони падають... Реальні співвідношення і відстані точно помічені, оцінені й умоглядно об'єднані в раціональний образ простору» [5, 60-61 с.].

Яскравим свідченням рідкісного таланту Дюрера – є три найзнаменитіші гравюри художника: «Вершник, смерть і диявол», «Св. Ієронім», «Меланхолія». У першій з них зображено вершника, який нестримно мчить вперед, незважаючи на те, що смерть і диявол спокушають і залякують його. У другій – святий Ієронім сидить за столом в келії і працює. На передньому плані зображений лев, більше схожий на старого, доброго пса, що лежить поруч. Дослідники порізному тлумачили ці гравюри: їх вважали спробою відобразити становище лицарства, духівництва, бюргерства, а в образі св. Ієроніма бачили письменника-гуманіста, вченого нової епохи. У творі «Меланхолія» зображена крилата жінка в оточенні атрибутів середньовічної науки та алхімії: піщаного годинника, інструментів ремесел, терезів, дзвона, «магічного квадрата», кажана та ін. Вона сповнена похмурої тривоги і зневіри в торжестві розуму й пізнання. Образ оповитий тяжким настроєм, який відображає, очевидно, громадський настрій тих років у Німеччині.

У 1526 році Дюрер створює своє останнє живописне полотно – «Чотири апостоли», станкове за формою, але монументальне за величністю образів. Деякі дослідники бачили в ньому зображення чотирьох характерів, чотирьох темпераментів. Дюрер порушив канон і на передній план у лівій дошці висунув не Петра, особливо шанованого католицькою церквою, а Іоанна – апостола-філософа, найближчого художнику за світоглядом. В апостолах, в різних їх характерах він оцінював усе людство, віддаючи перевагу мудрості і гуманності, які повинні бути притаманні тим, хто веде людей за собою.

Дюрер є одним із перших художників і теоретиків мистецтва в Німеччині, який був не тільки великим живописцем, але і фундатором систематичності в мистецтві, що найдетальнішим чином опанував єдину теорію мистецтв тодішнього часу – трактати Альберті, Леонардо, Луки, Пачолі й інших італійських майстрів XV ст. Після своїх двох поїздок до Італії він став найбільшим теоретиком мистецтва, прихильником найширшої освіти художника і тонким цінителем окремих художніх прийомів образотворчих жанрів. Італійська естетика XV ст. – це те, що Дюрер переніс на початку XVI ст. у Німеччину, де він став одним із перших представників Відродження, про що він сам говорив неодноразово [6, 217 с.] Дюрер вийшов далеко за межі італійської художньої практики. «Що таке прекрасне – цього я не знаю, хоча воно й знаходиться в багатьох речах. Якщо ми хочемо внести його в наш твір... ми повинні збирати усе з різних

мість. Нерідко доводиться перебрати дві або три сотні людей, щоб знайти в них лише дві або три прекрасні речі, що можна використовувати... Тому що прекрасне збирають із багатьох гарних речей подібно тому, як із багатьох квітів збирається мед» [3, 28-29 с.].

Література

1. Алпатов М.В. Всеобщая история искусств. В 3-х томах. – М.-Л., 1949.
2. Гращенко В.Н. Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения. – Бенеш О. Северное Возрождение. – М., 1973.
3. Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. В 2-х томах. – М.-Л., 1957.
4. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-ти томах. Т.1. Античность, Средние века, Возрождение. – М., 1962.
5. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. /Пер. Н.А. Белоусовой. – М., 1973.
6. Гаспари А. История итальянской литературы. Т.1. /Пер. К. Бальмонта. – М., 1895.
7. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1982.
8. Panofsky E. Durers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhaltnis zur Kunsttheorie der Italiener. – Berlin, 1915.
9. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи / Пер. А.А. Губера и В.К. Шилейко. // Под ред. А. Габричевского. – М., 1934.

Попович О. В.

СОЦІАЛЬНІ ПОЧУТТЯ І СОЦІАЛЬНА АДАПТАЦІЯ ДІТЕЙ З АНОМАЛІЯМИ

Головна проблема нашого розгляду виражена у самій назві цієї статті. Її можна диференціювати на кілька більш конкретних: чи реальне існування соціальних почуттів у аномальних дітей? У чому специфіка соціальних почуттів у дітей з вадами? Що складає їхню характеристику? Які складові у цьому процесі?

Вважаємо, що почати аналіз даної проблеми необхідно з гіпотетичного твердження: соціальні почуття є піддрунтям естетичної свідомості особистості аномальної дитини і можуть розглядатись тільки в етико-естетичному аспекті. Естетичне чуття як наслідок складної попередньої чуттєвої роботи здатне пробуджувати фантазію, викликати до життя образи дитячої уяви.

Як навчити аномальну дитину орієнтуватися у складному навколишньому світі? Значну допомогу у цьому дитині надають її чуття, які можна поділити на дві великі групи: зовнішні чуття (зір, слух, дотик, смак, нюх); та внутрішні (любов, колективізм, ненависть, дружба, відданість). Що ж стосується естетичного чуття, то це складний синтез зовнішніх і внутрішніх чуттів, без яких не існує і почуттів соціальних. Активне сприйняття навколишнього світу через форми людської чуттєвості не є здатністю, що закладена в нас природою (на відміну від самих органів чуття), а є продуктом культурно-історичним.

Внутрішні чуття, які, фактично, складають суть соціального чуття, розкривають морально-етичний світ кожної особистості, тобто рівень її "олюдненості". Зазначимо, що у формуванні соціальних почуттів людини не останню роль відіграє загальний морально-політичний клімат в суспільстві:

Наш світ непомітно охоплює епідемія аутизму – хвороби "людей дощу", для якої не існує ні расових, ні етнічних, ні соціальних кордонів. За даними Міністерства освіти США, за останнє десятиріччя минулого століття приріст хворих аутизмом в цій країні склав 273 відсотка. Ось загальносвітові цифри: з 10 тисяч новонароджених 15 – 20 – аутисти. Два роки тому називали цифру 4 з 10 тисяч; тоді їх було два з половиною мільйони. На сьогоднішній день аутизм зустрічається частіше, ніж сліпота і глухота взяті разом. Більш того, аутизм вже називають найрозповсюдженішою серед хакерів хворобою. Авторитетний дослідник цього захворювання американка Темпль Грендин, взагалі вказує на прямий зв'язок між аутизмом та розповсюдженням комп'ютерів.

"Синдром раннього дитячого аутизму" (від латин. слова autos – "сам, за-нурення в себе") – це поняття ввів в ужиток американський дитячий психіатр Лео Каннер, що спостерігав в своїй клініці у далекому 1943 році одинадцять схожих випадків невідомої хвороби. Сьогодні відомо, що, аутизм у чотири рази частіше страждають хлопчики, ніж дівчатка. Хвороба впливає як на психічні функції, на кшталт мови та інтелекту, так і на сприйняття світу.

Координатор підрозділу нейробіології та генетики аутизму в Національному інституті США дитячого здоров'я та розвитку людини Мері Брістол-Пауер називає серед можливих причин захворювання пестициди та забруднювачі навколишнього середовища. Не можна не враховувати і психічні фактори. Вчені не так давно ввели в ужиток "теорію емоційної холодності батьків" – актуальну для сучасного комп'ютеризованого суспільства версію походження цієї хвороби. Висловлюється думка, що причиною захворювання може бути насичене афективно-емоційне спілкування матері і дитини.

Дослідники підтверджують: розумовий коефіцієнт аутичних дітей часто перевершує 70 балів за стобальною шкалою. Проте таких дітей зазвичай цікавлять усього три сфери діяльності: малювання, музика, конструювання. Виявлено, що цілих 10% аутистів наділені видатними здібностями, в той час як серед звичайних людей цей показник не перевершує 1%. З іншого боку, якщо одні аутисти легко справляються з найскладнішими математичними обчисленнями, можуть по пам'яті відтворити почуту мелодію і з точністю до найдрібніших нюансів скопіювати Рембрандта, то інші, яких біля 50%, за своїм розумовим розвитком наближаються до олігофренів. Причини такого поділу, а також надзвичайних здібностей попередніх 50% науці поки що невідомі.

Окрім цього, у аутистів багато інших дуже ексцентричних рис. Між іншим, аутисти народжувались і в попередні часи. Вчені вважають ними таких відомих історичних особистостей, як Моцарт, Пушкін, Альберт Ейнштейн, Агата Крісті.

В Інтернеті є знаменитий сайт аутиста Ліндсея Вікса, який намагається розповісти звичайним людям про внутрішній світ таких, як він сам. Так, Вікс не розуміє значення дружби, не знає, як це – сходитись з людьми. Що має змі-

Савченко

94

Н 84

Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет
ім. М. П. Драгоманова

Наукові записки

- ▶ Релігієзнавство
- ▶ Культурологія
- ▶ Філософія

Випуск 12

Мариупольський
державний університет
АБОНЕМЕНТ наукової
та художньої літератури
м. Мариуполь

ДК

Київ

2003

Мариупольський
державний університет
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
м. Мариуполь

118534

“Наукові записки. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія” затверджені постановою Президії ВАК України (бюлетень № 2 за 2000 рік) як наукове видання щодо публікацій основного змісту дисертаційних досліджень за спеціальностями релігієзнавство, філософія, культурологія.

Збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова – 2003 рік. 242 с. Бібліографія в кінці статей.

У збірнику наукових статей розглядаються актуальні проблеми релігієзнавства, етики, естетики, теорії та історії культури.

Редакційна колегія

Шкіль М. І. – ректор НПУ ім. М. П. Драгоманова, академік АПН України, професор, Заслужений діяч науки і техніки України, головний редактор;

Дмитренко П. В. – проректор з наукової роботи, доцент;

Бондаренко В. Д. – професор, доктор філософських наук;

Закович М. М. – професор, доктор філософських наук, Заслужений діяч науки і техніки України, заступник головного редактора;

Волинка Г. І. – професор, доктор філософських наук, Заслужений діяч науки і техніки України;

Яроцький П. Л. – професор, доктор філософських наук;

Зязюн І. А. – професор, доктор філософських наук, академік АПН України;

Лубський В. І. – професор, доктор філософських наук;

Семашко О. М. – професор, доктор філософських наук;

Панченко В. І. – професор, доктор філософських наук;

Дорога А. Є. – кандидат філософських наук, доцент, відповідальний секретар.

