

УДК 7.01

ORCID: 0000-0001-5068-7486

**Ю.С. Сабадаш**

## **ВИДИ МИСТЕЦТВА У ЛОГІЦІ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА**

*Статтю присвячено особливостям формування культурного простору – зосередивши увагу на проблемі осмислення видів мистецтв; наголошено, що дана проблема має довгу й вкрай насичену історію свого становлення та розвитку.*

*Проаналізовані теоретичні напрацювання Г. С.-Вікторського, Л.Б. Альберті, Ф.Е. д'Обіньяка, Дж. Маріно, М. Дессуара, Е. Суріо, Р. Канудо тощо; описано і структуровано ключові етапи теоретичного обґрунтування видів мистецтв (театр, музика, поезія, кінематограф тощо), визначено проблемні аксіоми та намічено перспективи дослідження цієї теми.*

**Ключові слова:** культурне середовище, культуротворення, мистецтвознавство, види мистецтв (театр, музика, поезія, кінематограф тощо), візуальна культура.

DOI 10.34079/2226-2830-2024-14-27-76-87

**Постановка проблеми.** У цій статті ми свідомо акцентуємо увагу на проблемі видів мистецтва, оскільки саме вона, на наше глибоке переконання, здатна найвиразніше відбити ту роль, що відіграє мистецтвознавство як в оцінці, так і у спрямуванні процесів сучасного культуротворення.

У своїх попередніх роботах ми вже звертали увагу на мистецтвознавство та його взаємодію з культурологією, а саме культуротворчий потенціал мистецтвознавства (Сабадаш 2019, с.52-61). **Метою ж цієї статті** є висвітлення ролі та значення видів мистецтв у логіці формування культурного середовища.

**Виклад основного матеріалу.** Віддаючи проблемі видів мистецтва наріжну роль в контексті поставлених питань, ми, передусім, спираємося на той факт, що означена проблема має довгу й вкрай насичену історію свого становлення й розвитку. Об'єктом теоретичного аналізу проблема видів мистецтва виступила ще за часів Сократа – яскравого виразника античної доби. Оцінюючи місце і роль Сократа у цивілізаційних процесах, О. Оніщенко, анатуючи «добу Сократа», акцентує, що це – «...важливий етап у розвитку цивілізації, який зумовив значний інтелектуальний розвиток, зокрема, здатність людини до осягання смисложиттєвих проблем, що потребувало оперування системою антиномічних понять. Можливо, трансформація, яка відбувалася на рівні світосприймання, і зумовила причину «діалогічної методології» Сократа» (Оніщенко, 2001, с. 12).

О. Оніщенко, котра доволі детально реконструює ідеї давньогрецького філософа щодо видової специфіки мистецтва, віддає належне його позиції, а саме: він не відмовився від практичних пошуків доісторичної доби, а модифікував їх, зберігши «пріоритет утилітарного чинника в мистецтві». Логічним продовженням такої позиції був розподіл мистецтв на «корисні» – архітектура – та «прекрасні» – музика.

Два види мистецтва, задіяні Сократом, є показовою конструкцією, від якої слід було відштовхуватися. Однак, мистецтво і його види не можуть рухатися лише у просторі матеріального, а духовний аспект не фіксувався Сократом. Наслідком цього було визнання «прекрасним» лише утилітарно-корисного: порівняння «кошика з добривами» з витонченою скульптурою йшло на кошик з добривом, корисність якого

ніхто і не намагався заперечувати. Точка зору Сократа щодо видової специфіки мистецтва мала помітний позитивний аспект, а саме: філософ не тільки показав, що види мистецтва необхідно систематизувати, а й запропонував першу в європейській гуманістиці модель такої систематизації – «корисне – прекрасне».

Водночас, Сократ неприпустимо спростив ситуацію, звівши усі мистецтва до двох видів, хоча відомо, що він віддавав належне скульптурі, а трагедія, до якої філософ ставився з великою пошаною, – вкрай популярна у тогочасній Греції – поглинала два сучасні самостійні види мистецтва: поезію (пізніше жанр літератури) та, власне, театр.

Слід констатувати, що концепція Сократа мала дещо несподівані наслідки. На факт специфічного тлумачення ідей великого філософа справедливо звертає увагу О. Оніщенко: «Відмова Сократа надати скульптурі статусу «прекрасного» визначила наявність певної тенденції, що показово виявила себе у подальшому. Так, Лукіан, використовуючи форму алегоричного сновидіння протиставляв чистій і досконалій дружині – філософії – брудну повію – скульптуру» (Оніщенко, 2001, с. 13).

Наступний крок у теоретичному опануванні проблеми видів мистецтва зробив Платон. Витоковою тезою його концепції було переконання, що в майбутньому досконале суспільство буде побудоване за «кастовим» принципом, а «касти» – своєю чергою – вплинуть на розуміння мистецтва і його значення для людської спільноти. Конструювання видової специфіки мистецтва філософ співвідносить з трьома наріжними соціальними кастами: 1-ша каста (землероби, торговці, ремісники) – народні свята; 2-га каста (воїни) – музичні мистецтва (танець, музика, поезія); 3-тя каста (мудреці, філософи) – споглядальні мистецтва – (філософія, геометрія).

Платон, як бачимо, – порівняно з Сократом – розширив перелік мистецтв, свідомо порушивши сократівську ідею щодо професійного характеру кожного виду мистецтва. адже і архітектура, і музика вимагають освіти, володіння математикою, певними технічними навиками, створення інструменту для виконання якоїсь музичної мелодії. Задля оволодіння кожним з цих двох видів мистецтва потрібен вчитель. Уся концепція Сократа «побудована» на феномені професійного типу творчості.

На відміну від сократівської орієнтації на професійне мистецтво, Платон включає в контекст видів мистецтва «народні свята», що – як правило – у всіх народів відтворюють традицію, завдання якої полягає не у самовираженні, а в скрупульозному копіюванні вже створеного колись і зафіксованого у пластиці тіла, рухах, ритмах, музичному супроводі, що їх використовували предки.

Окрім більш-менш чіткого розподілу професійного й самодіяльного мистецтва, Платон закріпив статус танцю, музики і поезії як самостійних видів мистецтва. Що ж стосується філософії та геометрії ці сфери діяльності – окрім доби Платона – ніхто видами мистецтва не визнавав. Окремі геометричні фігури – куб, квадрат, трикутник, коло – як підґрунтя футуризму, кубізму, кубофутуризму, використовували авангардисти на початку ХХ століття, проте, наскільки нам відомо, жодних посилань на Платона вони не робили. Як слушно зауважує О. Оніщенко, філософія і геометрія «мають сьогодні статус самостійних, позамистецьких наук».

Нове бачення проблема видів мистецтва набуває в теоретичних розвідках Клавдія Галена (129–200) – відомого лікаря, хірурга, засновника експериментальної медицини, філософа римської доби, Гален вважав за необхідне прокласти «пластичний міст» між наукою і мистецтвом, приділивши помітну увагу саме проблемі видів мистецтва.

Спіраючись на попередній досвід та долучаючи напрацювання Арістотеля щодо природи художньої творчості, Гален починає розробляти ідею співставлення видів мистецтва за моделлю «вільні» та «механічні». Згідно конструкції Галена, групу

«вільних» мистецтв формують граматика, риторика, арифметика, діалектика, астрономія, музика. У проєкцію часу, лише «музика» буде визнана мистецтвом.

Що ж стосується «механічних» мистецтв, то до їх числа Гален відніс архітектуру, землеробство та навігацію. З трьох означених мистецтв лише одне – архітектура – закріпиться в історії культури як вид мистецтва.

Слід підкреслити, що згодом Гален припустив можливість віднести до групи «вільних мистецтв» скульптуру та живопис, доволі дивним чином аргументуючи таку можливість: цими мистецтвами можна займатися до старості. На нашу думку, аргумент Галена – стосовно скульптури – не витримує критики, оскільки фізична важкість створення скульптур, особливо, коли мова йде про обробку мармура, загальновідома. Однак, авторитет Галена як лікаря, не дозволив сучасникам спростувати цю очевидну недоречність.

Після оприлюднення концепції Галена проблема видів мистецтва, по суті, опинилася на теоретичних маргінесах. Якщо і з'являлися якісь дотичні до означеної проблеми напрацювання – «Книга малюнків» Віллара де Оннекура (1200–1266) – відомого архітектора з Пікардії. Цінність малюнків ніхто не заперечує, але вони, скоріше, фіксували досвід роботи конкретного митця.

На нашу думку, до числа реальних теоретичних проривів у з'ясуванні природи видової специфіки мистецтва слід віднести теоретичні напрацювання Гуго Сент-Вікторського (1096–1141) – французького філософа-схоласта, богослова, письменника й теоретика мистецтва. Можна погодитися з тими науковцями, котрі сприймають Г. Сент-Вікторського як спадкоємця античних традицій. З формального погляду це так і є, оскільки теоретик зберіг поняття «вільні» та «механічні» мистецтва. Однак – фактично – він помітно розширив перелік видів мистецтв та, що особливо важливо, вилучив усі сфери діяльності, на зразок землеробства чи навігації з контексту мистецтва взагалі й проблеми його (мистецтва –авт.) видової структури, зокрема.

Згідно моделі видів мистецтва, запропонованої Г. Сент-Вікторським, до «вільних» мистецтв слід віднести «слово», «музику», «архітектуру», а до «механічних» – «театрику». При цьому, «театрика» це вид мистецтва, який активно розвиває три жанри, а саме: драму, літургію та містерію. Доцільно наголосити, що вперше в європейському мистецтвознавстві в ужиток вводиться жанрова ознака виду мистецтва. Від 30-х років XII століття, на які припадає період наукової діяльності Г. Сент-Вікторського, поняття «жанр» – від французького *genre* – род, вид – пройшло суперечливу історію його інтерпретації, до сьогодні залишаючись об'єктом теоретичного аналізу.

Деталізуючи точку зору Г. Сент-Вікторського, слід визнати, що він не вважав самостійним видом мистецтва ані драму, ані літургію, ані містерію, підпорядкувавши їх більш об'ємній структурі, а саме: театриці. Принагідно зауважимо, що термін «театрика» належить лише Г. Сент-Вікторському, оскільки він, так би мовити, не прижився ні в естетичній, ні в мистецтвознавчій теорії. До того ж теоретична спадщина Г. Сент-Вікторського дійшла до Нового часу лише частково, що не дозволяє повною мірою досягнути позицію цього дослідника. Наразі, – навіть, те, що нам відоме, – дозволяє сприймати його як людину з творчо-пошуковою манерою мислення, яка дозволила йому зробити принципово важливі наголоси й посісти помітне місце серед тих, хто опановував проблему видів мистецтва.

Нові кроки в теоретичному осмисленні проблеми, яку ми аналізуємо, роблять представники доби Відродження. При цьому, не слід – це робиться традиційно – усю вагу успіхів віддавати лише Леонардо да Вінчі, оскільки важливі аспекти проблеми видів мистецтва присутні в наукових розвідках Леона Баттіста Альберті (1404–1472). Маються на увазі, передусім, такі роботи, як «Про живопис» та «Про статую». Окрім



цього, саме він був першим, хто математично обґрунтував «перспективу». Однак, Леонардо да Вінчі – серед численних власних досягнень – сьогодні викликає значний інтерес блискучою реалізацією принципу теоретико-практичного паритету, органічно поєднавши глибокі теоретичні напрацювання з видатною – за авторським рівнем – практикою живописця.

Сьогодні відомо, що початкові теоретичні засади принципу «теоретико-практичний паритет» заявлені Франсуа Едленом д'Обіньяком (1604–1676) – юристом, письменником, теоретиком театру. Більше відомий як «Абат д'Обіньяк», він був автором трактату «Практика театру» (1657), який театрознавець доопрацьовував упродовж усіх років життя. Написавши два літературних твори – драматургічний і прозовий – він на власному досвіді усвідомив корисність поєднання теоретичної (театрознавчої) роботи з індивідуальною манерою творчості драматурга чи прозаїка. Перенесення драматургічного твору на театральну сцену дозволяє простежити трансформацію індивідуального типу творчості в колективний. Теоретико-практичний паритет, принципів якого дотримувався театрознавець, помітно вплинув на творчий розвиток тогочасного французького театру, утвердивши його (театр – Ю.С.) у видовій структурі мистецтв.

Майже за півтора століття до наукових розмислів Ф.-Е.д'Обіньяка, на теренах італійського живопису Л. да Вінчі, спираючись на власний творчий досвід, теоретично обґрунтував значення живопису як мистецтва, що повинно входити у будь-яку видову структуру мистецтв. При цьому, він акцентував значення «низової естетики», приділивши значну увагу зору, його носію – оку – та вродженій здатності людини сприймати й розрізняти колір.

Реконструюючи історію теоретичного моделювання видової структури мистецтва, необхідно врахувати досвід Болонської академії витончених мистецтв (1585), засновниками якої – ми це вже фіксували – виступили брати Караччі – Агостіно, Лодовіко, Аннібале. Саме вони почали оперувати поняттям «витончені мистецтва».

Позицію братів Караччі активно підтримав їх співвітчизник Джамбаттісті Маріно (1569–1625), італійський філософ ототожнив поняття «витончені – дивовижні» і послідовно відстоював думку, про необхідність мистецького твору обіймати такі художні засади, які б «породжували» – спочатку – враження, а потім й почуття дивовижного.

Дж. Маріно, хоча і дещо ескізно, але все ж намітив можливий зв'язок між «витонченістю» та «синтезом» мистецтв. Відомо, що широке коло питань, пов'язаних як з можливістю, так і з доцільністю синтезувати види мистецтва, що входили до переліку «витончених», почало виступати об'єктом теоретичного аналізу лише у другій половині ХІХ століття, коли поняття «витонченість» опинилося на теоретичних маргінесах.

Повертаючись до точки зору Дж. Маріно, слід визнати його міркування та оцінювати їх як певний дослідницький прорив. Це стає очевидним, якщо не забувати наступне, а саме: філософ працював на межі ХVІ–ХVІІ століття. Йдеться про те, що, на думку Дж. Маріно, «живопис – це німа поезія, поезія – живопис, що розмовляє, тоді як музика й поезія взагалі споріднені види мистецтва і потрібно додати до музики слова. Щодо останнього твердження, то само з ним ототожнюють появу жанру опери» На це положення особливу увагу звертає О. Оніщенко у науковій розвідці «Видова специфіка мистецтва в контексті естетичної теорії» (Естетика, 2010, с. 250).

Хоча ідея «витончених мистецтв» дістала доволі широкого розголосу після її оприлюднення, та, як відомо, була підтримана Шарлем Баттьо (1713–1780), котрий у перелік «витончених» включив музику, поезію, скульптуру, живопис, танець, й Імануїлом Кантом (1724–1804), роз'єднавши мистецтва за принципом «механічні –

естетичні», подальшого входження поняття «витончені» у простір європейської гуманістики не відбулося.

Досить виразно означену ситуацію прокоментувала О. Оніщенко: «...концептуальні моделі французького та німецького філософів являють собою завершальний етап вивчення феномена «витончених мистецтв», витoki якого беруть свій початок з наукової діяльності Болонської академії, що фактично започаткувала введення в теоретичний ужиток цього терміну» [Оніщенко, 2001, с. 28]. У подальші періоди ідея «витончених мистецтв» або критикувалася, або оминалася в естетико-мистецтвознавчому просторі.

На певну увагу заслуговують англійські традиції осмислення видової структури мистецтва, пов'язані з утвердженням на теренах цього простору романтизму. Такі поети як Кольридж, Байрон, Шеллі серед усіх видів мистецтва виокремлюють поезію. Водночас, англійські романтики не поділяють думку Платона щодо пророцької природи поетів: грецький філософ називав їх *vates* – пророк. Видатні англійські романтики не претендували на здатність передбачати майбутнє, проте вірили, що їм належить право «схоплювати» його (майбутнього – Ю.С.) атмосферу, або «дух».

На відміну від англійського романтизму, який в осмисленні окремих питань спирався на об'єднану думку поетів, французькі романтики – В. Гюго, Г. Берліоз, Е. Делакруа – «замикалися» на тому виді мистецтва, який самі ж і створювали. Наслідком такої позиції виявилось наступне, а саме: на вищі щаблі були підняті література (в усій сукупності жанрів), музика та живопис.

Доволі складну модель видової структури мистецтва запропонував Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770–1831), котрий спирався на історико-культурні традиції. Таке намагання зв'язати воєдино історію культури з історією мистецтва і вирізняє гегелівські теоретичні шукання серед позицій інших науковців. Так, згідно Гегелю, символічній формі саморозкриття абсолютної ідеї відповідає такий вид мистецтва як архітектура; класичній – скульптура; «пластичний міст» між «класична – романтична» форма забезпечує живопис: заключний етап у розвитку романтизму асоційовано з музикою; логіку цього руху завершує поезія, яка, водночас, засвідчує перехід на релігійний рівень.

У проекції часу, модель видової структури мистецтва, аргументована Гегелем, видається дещо штучною, оскільки обмежена структурою абсолютної ідеї, принаймні її першою формою – мистецтвом – і, частково другою – релігією. Третій етап розгортання абсолютної ідеї – філософія – взагалі не дотична ані до мистецтва, ані до його видів. У даному разі дослідницький прийом «структура в структурі» не виправдав себе, позбавивши види мистецтва творчо-пошукової перспективи, яка забезпечена їм (видам мистецтва – авт.) експериментальною мистецькою практикою ХХ–ХХІ століття.

Доволі дискусійною, на нашу думку, слід розглядати ще одну гегелівську ідею, а саме: спробу аргументувати, так звані, «творчі еталони», котрі фіксують остаточну вершину в розвитку того чи іншого виду мистецтва. «Еталонність» примушує вид мистецтва розпочати рух з «чистого аркушу», а це може створити ефект так званої «дурної безкінечності». Відповідно до рівня розуміння мистецтва самим Гегелем, готичний стиль – це вершина розвитку архітектури, доба античності вичерпала творчо-пошуковий потенціал скульптури. За межею гегелівських смаків залишився Мікеланджело Буонарроті й, так би мовити, не прогнозувався Роден. «Творчі еталони» в музиці та поезії конкретизовані філософом завдяки персоналізованому підходу, а саме: йдеться про Россіні та Шиллера. Укладене в «прокрустове ложе», гегелівська концепція видової структури створила свідомо обмежену історію мистецтва, яка має минуле і той час, який співпадає з життям Гегеля. Для філософа його рангу це досить дивна структура, прийняти яку в сучасних умовах і неможливо, і недоцільно.

Окремі елементи наукової новизни – порівняно з попереднім теоретичним досвідом – мають розмисли Фридриха Вільгельма Йозефа Шеллінга (1775–1854). Як визнають мистецтвознавці, особливу вагу щодо подальшої корекції проблеми видів мистецтва, має робота «Філософія мистецтва», над якою німецький філософ працював упродовж 1802–1805 років.

Перше, що привертає увагу, це спроба Шеллінга представити види мистецтва як цілісну систему. На думку філософа, «цілісність» може бути досягнута шляхом співставлення протилежностей, а саме: «ідеальне – реальне». «Ідеальні» види мистецтва асоціюються у Шеллінга з літературними жанрами, породженими розумом. Мова йде про епос, лірику і драму. «Реальними» видами мистецтва філософ вважає музику, живопис і пластику. Якщо поняття «ідеальне» та «реальне» є антиподами та протистоять одне одному, то види мистецтва розглядаються Шеллінгом за принципом «тандему»: ліриці відповідає музика. Епос співвідноситься з живописом, а драма – з пластикою.

Вочевидь розуміючи, що «цілісності» в процесі означеного структурування досягти не вдається, Шеллінг ускладнює структуру за рахунок «пластики», яка, відповідно його поглядам, виступає єдністю архітектури, барельєфа та скульптури. На нашу думку, саме заради використання метафори «архітектура це застигла музика», Шеллінг ототожнює ці два самостійні види мистецтва: архітектуру й музику.

Як відомо, у XXI столітті доволі поширеним вважається вислів «ігри розуму». Це сталося завдяки широкому розголосу, який викликав американський фільм «Ігри розуму» (2001), знятий режисером Рonom Ховардом. Серед численних професійних нагород фільм отримав 4 Оскари. Побудований на біографічному матеріалі, він чітко провів розподіл між «за» і «проти» такого феномену як «розум людини», показавши трагедію тих, передусім, видатних вчених, хто «грається» з розумом.

Ф. В. Й. Шеллінг – видатний німецький філософ, – проте окремі положення його естетико-мистецтвознавчих концепцій це, передусім, «ігри розуму», які нічого плідного ані естетиці, ані мистецтвознавству, ані культурології дати не змогли. Теоретична помилка Шеллінга полягала у введенні в ужиток поняття «ідеальні» мистецтва, оскільки жодний вид мистецтва не розвивається поза матеріальної складовою, яка вимагає музичних інструментів, мольбертів, пензлів, костюмів, мармуру, нотного паперу й багато чого іншого. «Ідеальним» не може бути навіть талант митця. Відштовхнувшись від помилкової гіпотези, Шеллінг «побудував» колоса на глиняних ногах, що не витримав випробування часом.

Доволі дискусійними є і теоретичні шукання Артура Шопенгауера (1788–1860), котрий, на думку О. Оніщенко, надзвичайно високо цінуючи мистецтво як своєрідний новий світ... систематизував його види, розподіливши їх на дві категорії: «корисні» та «витончені». Авторка переконана, що такий принцип структурування, на думку А.Шопенгауера, є цілком логічним, оскільки: «Мати всіх корисних мистецтв – злидні, витончених – геній».

Якщо до розподілу мистецтв на «корисні» та «витончені», який запропонував А. Шопенгауер можна поставитися позитивно, вбачаючи в цьому дію спадкоємності між античною традицією та естетико-мистецтвознавчими шуканнями середини XIX століття, то погодитися із сходинками, що ними «рухаються» види мистецтва, вкрай важко.

На думку філософа, найнижчу – першу – сходинку посідає зодчество, другу – прекрасне садівництво та ландшафтний живопис, третю – ліплення та історичний живопис, четверту – поезія, п'яту – трагедія. Уразливість шопенгаурівської структури очевидна. Навіть якщо прийняти термін «зодчество» як більш об'ємний, ніж архітектура, то «ліплення» в якості заміни «скульптури» не витримує ніякої критики.



Прийняти «прекрасне садівництво» та «ландшафтний живопис» за самостійні види мистецтва не дозволять ані естетика, ані мистецтвознавство, оскільки це види ремесла. Не є видом мистецтва і «трагедія» – це жанр, який має специфічну інтерпретацію – практично – в усіх видах мистецтва.

Запропонована А. Шопенгауером структура видів мистецтва переконливо довела відсутність у цього філософа скільки-небудь ґрунтовних естетико-мистецтвознавчих знань, які допомогли б йому більш-менш впевнено «подорожувати» мистецьким простором. Задля визнання справедливості нашої тези достатньо уявити сходи, на яких водночас знаходиться «ландшафтний живопис» і «трагедія»!

Підсумовуючи досвід, набутий естетико-мистецтвознавчим знанням у переддень нового – ХХ століття, слід увести в простір нашого аналізу проблеми видів мистецтва відомого німецького естетика Макса Дессуара (1867–1947), котрий широко відомий у професійному середовищі завдяки трьом моментам, а саме:

а) М. Дессуар є автором міждисциплінарного підходу, засади якого обґрунтовані на сторінках його фундаментального дослідження «Естетика і загальне мистецтвознавство» (1906);

б) філософ був, з одного боку, прихильником методологічного плюралізму в естетиці, а з іншого, послідовно відокремлював естетику від мистецтвознавства, справедливо вважаючи естетичне ширшим від художнього;

в) М. Дессуар запропонував авторську концепцію видів мистецтва.

Оскільки предметом нашого аналізу у цьому підрозділі є проблема видів мистецтва, ми зосередимо увагу на третьому моменті із наукової новизни, апробованої в роботах М. Дессуара. Як стверджує О. Оніщенко, німецький філософ був чи не першим з дослідників означеної проблеми, хто запроваджує принцип подвійної систематизації видів мистецтва. Перша – естетичний підхід, зумовлений розподілом на дві групи – просторові та часові мистецтва, які також (на рівні назв) мають уточнену характеристику.

Щодо характеристики кожної з груп, то, на думку М. Дессуара, «просторові» мистецтва є як нерухомими, так і такими, що «висловлюються образами»: до цієї групи відносяться архітектура, скульптура та живопис. На відміну від «просторових», «часові» – це рухомі мистецтва, які, водночас, «висловлюються» рухомими звуками. До мистецтв такого ґатунку німецький філософ відніс музику, танець і поезію.

Відтворена нами видова структура мистецтв діє на рівні естетичного підходу, що ж стосується мистецтвознавчого, який – паралельно з естетичним – аргументується М. Дессуаром, то теоретична модель, розроблена ним помітно змінюється. Теоретик вводить в ужиток поняття «відтворювальні» мистецтва, які поділені на «фігуративні» та «асоціативні».

Друга група мистецтв, яка формується в межах мистецтвознавчого підходу, кваліфікується філософом як така, що призначена «відтворювати». Ця група поділена М. Дессуаром на «абстрактні» та «неасоціативні» мистецтва. Кожна з окреслених груп спрямовує розвиток конкретних мистецтв, а саме: «відтворювальні» – скульптура, живопис, танець, поезія. До тих же мистецтв, головна функція яких – «відтворювати» – віднесені архітектура і музика.

На жаль, модель М. Дессуара, як і попередні моделі, штучно ускладнена і – подекуди – далека від розуміння сутності й творчих завдань кожного конкретного виду мистецтва. На нашу думку, «подвійна систематизація», справедливо відзначена О. Оніщенко, дійсно запроваджена М. Дессуаром вперше, лише деформувала новаторську ідею «просторових» та «часових» груп мистецтв.

Подібний розподіл видів мистецтв міг би, на наше глибоке переконання, принести позитивні результати, коли підґрунтям такого розподілу виступив би

«художній образ» – один з наріжних структурних елементів художнього твору. Історія мистецтва блискуче довела «просторове» втілення образу, наприклад, в живописі і «часові» – в музиці. Однак, заявивши таку плідну гіпотезу, М. Дессуар не зміг її довести.

Водночас, не можна оминати увагою і той факт, що німецький філософ залишив поза межами власної, вкрай ускладненої, структури, такий вид мистецтва як театр. Те, що після Г. Сент-Вікторського усі дослідники оминали театр, а ж ніяк не виправдовує М. Дессуара. На нашу думку, пояснити таку ситуацію, яка зберігалася в європейській гуманістиці упродовж кількох століть, можна лише небажанням науковців займатися колективним типом творчості, який уособлює театральне мистецтво.

На нашу думку, було б помилкою оминати увагою і наступний факт, а саме: М. Дессуару було 28 років, коли виник кінематограф і на теренах Німеччини почали діяти кінотеатри. Проживши до 1947 року, філософ, котрий займався видовою специфікою мистецтв, 52 роки спостерігав за розвитком принципово нового виду мистецтва, який формувався на перетині таких сегментів як наука, техніка, естетико-художні засади. Однак, він проігнорував не лише театр, а й кінематограф. Принагідно зазначимо, що З. Фрейд і А. Бергсон – два видатні австрійсько-французькі сучасники Дессуара – не прийняли цей новий вид мистецтва, не передбачивши його великого майбутнього. Вони помилилися, проте ми, принаймні, як знаємо їх позицію, так і визнаємо їх право саме на таку точку зору.

Незалежно від нашого критичного ставлення до дессуарівських шляхів структурування видів мистецтва, слід визнати, що на теренах як європейської, так і американської естетики межі ХІХ–ХХ століття, його концепція мала не лише розголос, а й підтримку та спроби наслідування. У просторі європейської гуманістики на особливу увагу заслуговують теоретичні шукання провідного французького естетика Етьєна Суріо (1892–1979), спадщина якого найбільш повно опрацьована українським культурологом К. Ірдиненко.

Серед доволі широкої проблематики, що цікавила Е. Суріо як професійного естетика, – прихильника створення «наукової естетики» – проблема моделювання видової специфіки мистецтва не тільки займала помітне місце, а й багато в чому передбачила появу нових мистецьких видовищних форм, які заявили про себе в логіці руху «постмодернізм – пост+постмодернізм».

У низці робіт, зокрема, у монографії «Співвідношення мистецтв. Елементи порівняльної естетики» (1947) Е. Суріо опрацьовує поняття «оформленість», яке набуває в його інтерпретації риси комплексності. Е. Суріо не приховував, що досвід подвійної систематизації є трансформацією загального принципу дессуарівської концепції. «Оформленість» художнього твору, на глибоке переконання Е. Суріо, призводить цей твір до самостійного існування, на суть якого ніхто вже не здатний вплинути. Окресливши потенціал художнього твору, французький естетик переходить до проблеми видової специфіки мистецтва.

Кожний вид мистецтва, згідно поглядам Е. Суріо, народжується із специфічних чуттєво-змістовних елементів, які називаються «кваліями – від латинського *quails* – якість». Можливість їх народження визначається різними засобами «оформленості», які включають в себе наступне, а саме: лінію, об'єм, рух, колір, звук. Деякі з цих «засобів» структуруються додатково, оскільки, наприклад, «звук» поділяється на артикульований та музичний.

Е. Суріо переконаний, що і витоків поняття «оформленість» треба структурувати і вводить в теоретичний ужиток два нових означення, а саме: «представляючий» та «зображаючий». Хоча способи оформлення «квалій» теоретик вважав спільними для всіх видів мистецтва, він все ж кожний твір, створений у



конкретному виді мистецтва визначав таким, що має свій власний «космос», – завершений – або, водночас, такий, що асоціюється з красою.

Як відомо французький естетик різко негативно поставився до деяких напрямів сучасного йому мистецтва, зокрема, «поп-арту» та «оп-арту», не визнав він і концептуальне мистецтво. Хоча і в дещо ескізній формі, Е. Суріо прогнозував появу нових видів мистецтва, передбачивши окремі видовищні мистецькі форми, які «супроводжували» утвердження постмодернізму.

Ми вже зазначили, що ідеї М. Дессуара знайшли підтримку не тільки на європейських, а й американських теренах. Прихильником дессуарівської естетичної позиції виявився Томас Манро (1897–1974) – відомий американський естетик, котрий – як і Е. Суріо – опікувався створенням «наукової естетики». Концептуалізований розгляд спадщини Т. Манро представлений в наукових напрацюваннях українського естетика А. Шелякіної. Визнавши себе послідовником М. Дессуара, американський науковець «розчинив» його ідеї в загальнотеоретичних проблемах естетики.

Однак, той факт, що М. Дессуар виявився популярним і на американських теренах, на нашу думку, заслуговує на фіксацію. Означену тенденцію переконливо прокоментувала Л. Левчук, котра підкреслює наступне, а саме: «Продовжуючи розробки М. Дессуара, Манро наголошує, що естетика повинна відмовитися від абстрактних міркувань про природу краси, проблеми піднесеного чи потворного й «обмежитися тільки фактами, їх коментарем». Ототожнюючи поняття «мистецтво» з поняттям «факт», Т. Манро розглядає мистецтво як самостійний замкнений феномен, який не пов'язаний з розвитком суспільства, з загальним рухом культуротворчих процесів» (Левчук, 1997, с. 20–21).

«Самостійність» і «замкненість» мистецтва, як феномену, розповсюджується і на проблему видів мистецтва. Л. Левчук, посилаючись на відому роботу Т. Манро «До перетворення естетики в науку» (1956), звертає увагу на наступне твердження філософа, а саме: «Закони, які вона (естетика – Л. Л.) визнає – це рухливі, гнучкі описи типів естетичних феноменів, які повторюються, таких, наприклад, як здатність окремих видів мистецтва справляти певний вплив на особистість певного складу за певних обставин» (Левчук, 1997, с. 21).

У процитованому Л. Левчук фрагменті з означеної монографії Т. Манро, ключовим словом є «певний», яким американський естетик «схоплює» такі специфічні ознаки як «вплив», «склад», «обставини». При такій орієнтації навряд чи вдасться структурувати види мистецтва, оскільки наголос Т. Манро робить на індивідуальну психологію, маючи на увазі «певного» реципієнта, котрий сприймає «певний» твір «певного» виду мистецтва.

Реконструкція історико-культурного досвіду систематизації видів мистецтва показала, з одного боку, однотипність прийому моделювання, а з іншого, вибірковість підходу науковців до існуючих – в історичній динаміці – видів мистецтва. На жаль, в контекст наших розмислів доводиться включати такий фактор, як «смак дослідників». У залежності від цього фактору, ті – чи інші – види мистецтва не потрапляли до структурних моделей. Не доцільно погоджуватися і з буйством фантазії окремих мистецтвознавців чи естетиків, котрі, спираючись на авторське свавілля, намагалися зразки ремісничої діяльності підіймати до рівня виду мистецтва.

У контексті означеного, обов'язково треба звернути увагу на авторську концепцію Річотто Канудо (1877–1923) – французького теоретика кіно, кінокритика, письменника, есеїста та музикознавця. Італієць за походженням, Р. Канудо з юнацьких років був зв'язаний із Францією, входив до європейської спільноти авангардистів. Від моменту оприлюднення «Маніфесту семи мистецтв» (1911) вважається першим європейським кінознавцем та кінокритиком. Активна мистецтвознавча діяльність

Р. Канудо наснажувалася кінематографом – новим видом мистецтва, який «народився», як вже зазначалося у відповідних розділах нашого дослідження, у 1895 році.

Т. Кохан на сторінках монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» (2017) зазначає: «Рухаючись у своїх теоретичних розвідках паралельно із становленням кіномистецтва, франко-італійський мистецтвознавець торкнувся проблеми синтезу мистецтв. Ми вживаємо визначення «торкнувся» цілком свідомо, адже власне синтез, на перший погляд, дослідника не цікавив. Проте проблема синтезу опосередковано постійно присутня в його міркуваннях» (Кохан, 2017, с.39). Підтверджуючи власну точку зору, Т. Кохан цитує наступне твердження з «Маніфесту семи мистецтв»: «Ми маємо потребу у кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли всі інші види мистецтва» (Кохан, 2017, с. 40).

«Тотальне мистецтво», яке, згідно твердженням Р. Канудо, створюється за допомогою кінематографу, об'єднує «пластичні» – архітектура, скульптура, живопис – та «ритмічні» – музика, танець, поезія – мистецтва. Окреслені шість видів мистецтва органічно з'єднує кіно – сьомий вид мистецтва. Поняття «сьомого виду» увів в ужиток саме Р. Канудо, вбачаючи в кінематографі елементи шести класичних видів. Подібна теоретична позиція закріпила один шар синтезу, другий же формується завдяки єдності як науково-технічній, так і естетико-художній специфіці кінематографу.

Як слушно зазначає О. Оніщенко, позиція Р. Канудо спирається на його переконання, що «виникнення кінематографу зумовлено існуванням «золотого перетину» між наукою і мистецтвом, адже кіно – це «казковий новонароджений, син Машини і Почуття».

Р. Канудо, як це зробив і Е. Суріо, намагається мислити футурологічно, передбачаючи – подекуди доволі успішно – наслідки діяльності «казкового новонародженого». На межі ХХ–ХХІ століття кінематограф – не лише один з найвпливовіших видів мистецтва, який постійно удосконалює потенціал науково-технічної співпраці, а й десятиліття від десятиліття збагачує засоби емоційно-художнього впливу на глядача.

**Перспективи подальшого вивчення.** Доцільно наголосити на парадоксі, а саме: відсутність театру у видовій моделі Р. Канудо. Це тим більш неприємно вражає, що кіно – другий вид колективної творчості, який від моменту свого виникнення, активно взаємодіє з театром, передусім, на теренах акторської професії. Присутність в моделі Р. Канудо театру як предтечі кіно, зробило б його досвід систематизації видів мистецтва більш переконливим.

Не менше заперечень викликає і відсутність в переліку видів мистецтв літератури. Використання такого терміну означало б залучення в контекст видової специфіки мистецтва усіх її жанрів – проза, поезія, драматургія, есеїстика. Оперування лише поезією, а це є прямим копіюванням традиції, що сягає Античності, показує неусвідомлення Р. Канудою феномену поліжанровості, що є надбанням розвитку означеного виду мистецтва упродовж кількох історико-культурних етапів. Приклад з літературою, яка свідомо підмінюється поезією, слід оцінювати як свідчення суперечливості феномену «традиція», що далеко не завжди діє продуктивно в процесі аналізу конкретних мистецьких процесів.

### Бібліографічний список

- Гегель, Ф., 2004. *Феноменологія духу*. Пер. з нім. П. Таращук. Київ: Вид-во Соломії Павличко “Основи”.
- Кант, І., 2007. *Естетика*. Пер. з нім. Б. Гавришкова. Львів: Аверс.
- Кант, І., 2022. *Критика сили судження*. Пер. з нім. В. Терлецького. Київ: Темпора.

- Кохан, Т. Г., 2017. *Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття*. Київ: Ін-т культурології НАН України.
- Левчук, Л. Т., 1997. *Західноєвропейська естетика ХХ століття*. Київ: Либідь.
- Левчук, Л.Т., ред. 2010. *Естетика*. 3-тє вид. доп. та перероб. Київ: Центр учбової літ.
- Онщенко, О. І. 2001. *Художня творчість у контексті гуманітарного знання*. Київ: Вища школа.
- Платон, 2022. *Діалоги*. Київ: Фоліо.
- Сабадаш, Ю. С., 2019. Культуротворчий потенціал мистецтвознавства: до постановки проблеми. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філософія. Культурологія. Соціологія*, 17, с. 52-61.
- Canudo, R., 1995. *Manifeste des sept arts*. Paris: Séguier.
- Colombo, C., 1967. *Cultura e tradizione nell' "Adone" di G. B. Marino*. Padova: Editrice Antenore.
- Dessoir, M., 1923. *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart: Ferdinand Enke.
- Galen of Pergamon. That The Best Physician Is Also a Philosopher. [online] Available at: <<https://www.carloscardosoaveline.com/that-the-best-physician-is-also-a-philosopher>> [Accessed 10 April 2024].
- Schelling, F. W. J., 1989. *The Philosophy of Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schopenhauer, A., 2018. *The World as Will and Representation*. Ed. and transl. by J. Norman, A. Welchman, C. Janaway. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sicard, P., 1991. *Hugues de Saint-Victor et son école, introduction, choix de textes, traduction et commentaires*. Paris: Turnhout.
- Souriau, É., 2015. *The Different Modes of Existence*. Transl. by E. Beranek, T. Howles. Minneapolis: University of Minnesota Press.

#### References

- Canudo, R., 1995. *Manifeste des sept arts [Manifesto of the seven arts]*. Paris: Séguier. (in French).
- Colombo, C., 1967. *Cultura e tradizione nell' "Adone" di G. B. Marino [Culture and tradition in 'Adonis' by G. B. Marino]*. Padova: Editrice Antenore. (in Italian).
- Dessoir, M., 1923. *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft [Aesthetics and general art studies]*. Stuttgart: Ferdinand Enke. (in German).
- Galen of Pergamon. That The Best Physician Is Also a Philosopher. [online] Available at: <<https://www.carloscardosoaveline.com/that-the-best-physician-is-also-a-philosopher>> [Accessed 10 April 2024]. (in English).
- Hehel, F., 2004. *Fenomenolohiia dukhu [The Phenomenology of Spirit]*. Per. z nim. P. Tarashchuk. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko "Osnovy". (in Ukrainian).
- Kant, I., 2007. *Estetyka [Aesthetics]*. Per. z nim. B. Havryshkova. Lviv: Avers. (in Ukrainian).
- Kant, I., 2022. *Krytyka syly sudzhennia [Critique of Judgment]*. Per. z nim. V. Terletsenko. Kyiv: Tempora. (in Ukrainian).
- Kokhan, T. H., 2017. *Kinematohraf u konteksti kulturnoho prostoru ХХ stolittia [Cinema in the Context of the Cultural Space of the 20th Century]*. Kyiv: Ін-т культурології НАН України. (in Ukrainian).
- Levchuk, L. T., 1997. *Zakhidnoievropeiska estetyka ХХ stolittia [Western European aesthetics of the 20th century]*. Kyiv: Lybid. (in Ukrainian).
- Levchuk, L.T., red. 2010. *Estetyka [Aesthetics]*. 3-tie vyd. dop. ta pererob. Kyiv: Tsentр uchbovoi lit. (in Ukrainian).
- Onishchenko, O. I. 2001. *Khudozhnia tvorchist u konteksti humanitarnoho znannia [Artistic creativity in the context of humanitarian knowledge]*. Kyiv: Vyshcha shkola. (in Ukrainian).



- Platon, 2022. *Dialoghy [Dialogues]*. Kyiv: Folio. (in Ukrainian).
- Sabadash, Yu. S., 2019. Kulturotvorchyi potentsial mystetstvoznavstva: do postanovky problemy [Cultural forming potential of the art: defining the problem]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Serii: Filosofiia. Kulturolohiia. Sotsiologiia*, 17, pp. 52-61. (in Ukrainian).
- Schelling, F. W. J., 1989. *The Philosophy of Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (in English).
- Schopenhauer, A., 2018. *The World as Will and Representation*. Ed. and transl. by J. Norman, A. Welchman, C. Janaway. Cambridge: Cambridge University Press. (in English).
- Sicard, P., 1991. *Hugues de Saint-Victor et son école, introduction, choix de textes, traduction et commentaires*. Paris: Turnhout. (in French).
- Souriau, É., 2015. *The Different Modes of Existence*. Transl. by E. Beranek, T. Howles. Minneapolis: University of Minnesota Press. (in English).

Стаття надійшла до редакції 10.06.2024.

**Y. Sabadash**

***TYPES OF ART IN THE LOGIC OF THE FORMATION OF THE CULTURAL ENVIRONMENT***

*The article is devoted to the peculiarities of the formation of cultural space - focusing on the problem of understanding the types of arts; it is emphasized that this problem has a long and extremely rich history of its formation and development.*

*The theoretical works of H.S.-Victorskyi, L.B. Alberti, F.E. d'Aubignac, J. Marino, M. Dessoir, E. Surio, R. Canudo, etc. were analyzed; the key stages of theoretical substantiation of art forms (theatre, music, poetry, cinematography, etc.) are described and structured, problematic axioms are defined, and prospects for the research of this topic are outlined.*

**Keywords:** *cultural environment, cultural creation, art history, art forms (theatre, music, poetry, cinematography, etc.), visual culture.*